

Subjetividades en movimiento
Reelaboraciones de la danza *butoh*
en la Argentina

Patricia Cristina Aschieri

Subjetividades en movimiento

Reelaboraciones de la danza *butoh* en la Argentina

COLECCIÓN SABERES **CS**

Serie Instituto de Artes del Espectáculo **IAE**

Subjetividades en movimiento

Reelaboraciones de la danza *butoh*
en la Argentina

Patricia Cristina Aschieri



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

IAE



Instituto de Artes del Espectáculo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana
Graciela Morgade

Vicedecano
Américo Cristófolo

Secretario General
Jorge Gugliotta

Secretaria Académica
Sofía Thisted

Secretaria de Hacienda
y Administración
Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión
Universitaria y Bienestar
Estudiantil
Ivanna Petz

Secretario de Investigación
Marcelo Campagno

Secretario de Posgrado
Alberto Damiani

Subsecretaria de Bibliotecas
María Rosa Mostaccio

Subsecretario
de Transferencia
y Desarrollo
Alejandro Valitutti

Subsecretaria de Relaciones
Institucionales e
Internacionales
Silvana Campanini

Subsecretario
de Publicaciones
Matias Cordo

Consejo Editor
Virginia Manzano
Flora Hilert
Marcelo Topuzian
María Marta García Negroni
Fernando Rodríguez
Gustavo Daujotas
Hernán Inverso
Raúl Illescas
Matias Verdecchia
Jimena Pautasso
Grisel Azcuy
Silvia Gattafoni
Rosa Gómez
Rosa Graciela Palmas
Sergio Castelo
Aylén Suárez

Directora de imprenta
Rosa Gómez

INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO
Director
Jorge Dubatti

Secretaria Académica
Natacha Koss



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

Imagen de tapa: "Carnetinta" de Pablo Quintero

ISBN 978-987-4923-65-3

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2019

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Aschieri, Patricia

Subjetividades en movimiento : reelaboraciones de la danza *butoh* en la
Argentina / Patricia Aschieri . - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires,
2019.

474 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4923-65-3

1. Arte. 2. Danza. 3. Danza Contemporánea. I. Título.
CDD 792.8

Índice

Prólogos

Un libro de artista-investigadora. Filosofía de la praxis artística 11

Jorge Dubatti

Subjetividad en danza 13

Elina Matoso

Saberes encarnados. Desafíos para una antropología de y desde la danza 17

Silvia Citro

Introducción 21

Parte I 41

BU: enterrarse con los pies (luces y sombras de la dimensión constitutiva de mi agenda antropológica)

Entre el arte y la etnografía 43

Capítulo 1

Dando a luz a la danza *butoh* en el campo de estudios antropológicos 47

Capítulo 2

El lado oscuro de la luna ¿Otro? ¿Distinto de mí? ¿En otro lugar? 93

Parte II	127
<i>TOH: volar con los brazos</i> (teorías y métodos)	
Tensiones epistemológicas	129
Capítulo 3	
Entre Buda y Rodin. Diálogos entre pensamientos / filosofías japonesas y <i>occidentales</i> , tensiones epistemológicas sobre la persona, la corporalidad y el movimiento	135
Capítulo 4	
Hacia una etnografía encarnada	195
Parte III	233
<i>BUTOH: la dialéctica del movimiento</i> (poéticas liminales y grietas interculturales de los cuerpos en danza)	
Enterrarme y desenterrarme	235
Capítulo 5	
Estéticas y técnicas nómades. Del <i>butoh originario</i> al <i>butoh mix</i>	239
Capítulo 6	
Corporalidades en movimiento. La experiencia de danzar y ser danzado	287
Capítulo 7	
Lo global y lo local. Entre los discursos y las prácticas	383
De fascinaciones y exotizaciones	423
Anexo	461
Encuesta realizada a los espectadores del <i>Ciclo Tardes y Noches de Butoh</i> en el transcurso del mes de septiembre de 2008 <i>Sala Norah Borges-Centro Cultural Borges</i>	
Bibliografía de consulta no citada en el texto	465
La autora	471

Prólogos

Un libro de artista-investigadora

Filosofía de la praxis artística

Los investigadores del Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” producen conocimiento en diferentes áreas. En el caso de la Dra. Patricia Aschieri, coordinadora del Área de Investigaciones en Artes Liminales (desde febrero de 2016), el posicionamiento epistemológico es manifiestamente interdisciplinar y transdisciplinar, “anfibia”, como ella misma lo define, entre la teoría académica y la praxis artística.

El presente volumen, *Subjetividades en movimiento: reelaboraciones de la danza butoh en la Argentina*, lo demuestra: en esta reescritura de su tesis doctoral, la Dra. Aschieri trabaja en el cruce de las Ciencias Antropológicas y las Ciencias del Arte para una notable comprensión de la danza, una auténtica filosofía de la praxis artística, tanto desde la observación científica como desde los saberes de la creación de poéticas del movimiento. La labor de la Dra. Aschieri es un ejemplo relevante de los aportes del artista-investigador o del investigador-artista (como elegimos llamarlo en nuestra *Filosofía del teatro*) a la producción de conocimiento sobre las artes, como también una contribución a la perspectiva

comparatista e interterritorial, en el análisis del tránsito del *butoh* a las expresiones de la escena argentina. El Instituto de Artes del Espectáculo propicia centralmente, en sus planes de trabajo, la valoración de los artistas-investigadores y de las herramientas comparatistas. De allí la importancia de la inclusión de este libro en la Serie del IAE para la Colección Saberes.

Patricia Aschieri es actriz, *performer* y Doctora en Antropología por la UBA. De su extensa carrera artística, destaquemos su trabajo actual como directora del grupo Ouroboros Teatro Butoh. Es Profesora Adjunta en la materia Teoría General del Movimiento, Carrera de Artes, en nuestra casa de estudios.

El Instituto de Artes del Espectáculo se complace en poner a disposición de investigadores, alumnos universitarios, artistas y amantes de las problemáticas de la danza y las artes del movimiento, este libro que sin duda constituirá un hito de referencia en la bibliografía especializada.

Doctor Jorge Dubatti
Director del Instituto
de Artes del Espectáculo

Subjetividad en danza

Elina Matoso

Subjetividades en movimiento. Darle movimiento a la subjetividad es un desafío. La autora se embarca en estas páginas en un fluido desplazamiento en el territorio de lo académico como doctora en Antropología y se abre paso en tierras vírgenes al indagar, desde la danza *butoh*, las repercusiones en su propio cuerpo, así como en la cultura *occidental*, junto con las influencias sociales y artísticas que vienen de *oriente*. Los estilos, que se desprenden de una línea de investigación rigurosa, recortan un trabajo de campo minucioso que se acerca a los márgenes de conceptos clave de la contemporaneidad, como es el de *corporeidad*. Corporeidad que se redefine en los distintos enfoques que se desarrollan en estas páginas acerca del *butoh*.

El libro tiene tres grandes ejes por los que la autora circula entrelazando estilos, saberes y experiencias. Por un lado, su formación académica como antropóloga la habilita a dar encuadre a una orientación artística como la danza *butoh* dentro de la danza occidental y a aportar a la consolidación de un campo virgen como el de la antropología de la danza en *occidente* y en nuestro país, temática escasamente desarrollada.

Su investigación sobre el *butoh* es amplia y documentada, y da un panorama de sus orígenes, maestros, referencias y desarrollos en el Japón.

“*BUTOH* —dice Patricia Aschieri— significa: *BU*, ‘enterrarse con los pies’, y *TOH*, ‘volar con los brazos’, aludiendo así a los respectivos movimientos de acercamiento y distanciamiento que, como etnógrafa y *performer* de dicha danza, he debido realizar”. Aquí radica la potencialidad de ese “volar con los brazos” que constituye un tercer eje clave por lo vital y carnal, que se centra en su experiencia de vida. Su formación como bailarina, *performer* de *butoh* y, a su vez, como formadora de *performers* en esta disciplina tiñe sus palabras de una subjetividad en movimiento.

Patricia lo refiere como transitar un “espacio ‘pantanososo’”, aludiendo a las relaciones entre la antropóloga y la *performer*. Lo pantanoso le da al caminar una densidad que en el libro se refleja en cada página, ya que se ahonda en la complejidad de influencias de *oriente a occidente*, en muchas ocasiones banalizada por modas, ritos o estereotipos que se desenmascaran dejando ver la riqueza de ese encuentro entre culturas en el arte, la política, los destinos del ser humano y la multiplicidad de cuerpos que se ponen en juego. Un hito que define y marca con contundencia el nacimiento de la danza *butoh* es el año 1959, luego de la ocupación norteamericana al Japón. De difícil encasillamiento, como describe Patricia, se la caracteriza como un ‘teatro bailado’, ‘una danza muy teatral’, ‘un paso intermedio entre la danza y el teatro’ o ‘un teatro de movimiento’. Asimismo, resalta el contenido político que acompañó los orígenes de la danza *butoh* de carácter ‘antitecnológico’ y ‘anticonsumista’.

Si este es un punto de partida, un basamento histórico, político y social, la danza *butoh* se define como un renacer, un volver a poner los pies en la tierra y desandar la muerte en la vida en movimiento, despojada y blanco, como

metáfora del cuerpo de los bailarines de *butoh*, que salen a escena con sus cuerpos pintados de ese color. Como una página blanca donde se va a graficar una historia encarnada.

En cada capítulo se transita esa escritura que renace, ya sea en páginas dedicadas a los ancestros filosóficos y religiosos de la expresión dancística del *butoh*, o a su relación con influencias *occidentales* de directores de teatro, como Jerzy Grotowski y Bertolt Brecht. O la corriente expresionista, que le acerca a *oriente* pintura, literatura, música y autores que producen una ruptura en el campo teatral, como el enfoque de Antonin Artaud. Con respecto a las resonancias de la obra de Artaud, la autora refiere su insistencia por el regreso del teatro a las raíces del ritual, el chamanismo, el misticismo y el cuerpo.

El libro trasciende el mapeo detallado de las *Reelaboraciones de la danza butoh en la Argentina*, como define en su subtítulo, para recorrer los avatares del arte entre culturas disimiles, que se atraen y se rechazan en producciones significativas. Así, se va desplegando la construcción de la propia subjetividad en movimiento, donde el saber antropológico se potencia en una escritura sensible que impulsa a su lectura y despliega el *butoh* no solo en palabras, sino también en movimientos, gestos, energías, danzas, *Avatares de una anfibia*, dice la autora, que se desliza en tierra y agua sin perder ambas orillas en la construcción de una subjetividad significativa.

Saberes encarnados

Desafíos para una antropología de y desde la danza

Silvia Citro

Analizar las danzas y escribir sobre ellas siempre ha constituido un desafío, en cuanto implica traducir al lenguaje de las palabras una experiencia sensible, afectiva y visual que se consume a través de la presencia de los cuerpos en movimiento. Pero, además, en las páginas que siguen este desafío se acrecienta, pues se aborda una danza que posee una intrincada historia, así como una desafiante estética: el *butoh*.

Como nos muestra Patricia Aschieri en este libro, el *butoh* surge en una época de dolorosas afectaciones de los cuerpos, como fue la segunda posguerra en el Japón, a partir de *performers* que exploraron antiguas tradiciones culturales japonesas combinándolas con los aportes de los posteriores —muchas veces conflictivos— intercambios con el *occidente* euro-norteamericano. Pero a la complejidad de esta trayectoria inicial, el libro suma otro desafío, que se convertirá en el eje del trabajo: comprender cómo esta danza se expande en la Argentina y reconfigura las subjetividades de sus diferentes practicantes, desde su arribo en los años ochenta —época en la que nuestro país emergía de otra

dolorosa experiencia de los cuerpos, como fue la última dictadura militar—, hasta nuestros días. Justamente, es este doble desafío de traducir creativamente estas afectaciones de los cuerpos con las palabras que intentan comprenderlos, así como de vincular estas complejas genealogías histórico-culturales —tan lejanas entre sí, en el espacio y en el tiempo—, lo que el presente libro ha sabido sortear, acercándonos a la danza *butoh* y a sus practicantes en la Argentina.

Para ello, la autora nos propone un audaz recorrido que va entretejiendo una diversidad de miradas y textualidades: sus propios registros experienciales y también poéticos como *performer* y docente de esta danza, su apropiación de las reflexiones filosóficas y antropológicas sobre los cuerpos y el movimiento —tanto de autores japoneses como de diversos países occidentales— y los resultados de su puesta en práctica de metodologías etnográficas. Cabe destacar que estas últimas abarcaron tanto sus conversaciones y entrevistas con maestros y *performers* pertenecientes a diferentes generaciones, como sus experiencias de “observación participante” y “participación observante” en distintas clases y ensayos, y son precisamente estas experiencias, que el mismo devenir de la investigación fue complejizando, las que le permitieron construir una original propuesta epistemológica y metodológica, que denomina “etnografía encarnada”. Y, justamente, dentro de esta propuesta encarnada, encontramos que será la misma “lógica práctica” de esta danza, que a su vez se sintetiza en uno de los significados atribuidos al ideograma, la que orienta el devenir analítico que recorre el texto. Así, el libro combina eficazmente un abordaje que recurre al “*BU*: enterrarse con los pies”, como un “acercamiento” que permite un profundo enraizamiento en las prácticas, fruto de la larga experiencia de la autora en esta danza como *performer* y etnógrafa; pero también

al “*TOH*: volar con los brazos”, como un “distanciamiento” que posibilita el cuestionamiento y la problematización de ese mismo enraizamiento, y al que se arriba tras un atento y cuidadoso análisis de las genealogías y los complejos contextos socioculturales de los que esta danza emerge. De este modo, el libro también nos muestra lo fructíferos que pueden resultar los estudios interdisciplinarios que, como en este caso, combinan los abordajes socioantropológicos y artísticos. En este sentido, queremos señalar que, si bien la denominada “antropología de la danza” tiene ya su propia trayectoria en el campo internacional y nacional, lamentablemente sus aportes no siempre han sido tenidos en cuenta en el campo de los estudios universitarios y las investigaciones sobre danza en la Argentina. Por eso, esperamos que este libro contribuya también a trazar nuevos y creativos puentes entre ambos campos disciplinares.

Finalmente, no puedo dejar de mencionar el profundo aprendizaje que también implicó para mí acompañar, de manera “encarnada”, los resultados de este extenso proceso de investigación, que hoy felizmente llegan a ser publicados. Así, quisiera señalar que en el marco del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la UBA, que conformamos con Patricia y otros colegas en 2004, los procesos de investigación para las tesis de grado y posgrado y para nuestros proyectos, felizmente, han mutado de las tradicionales “direcciones académicas” a experimentales “acompañamientos encarnados”, en los cuales reflexionamos de manera conjunta no solo desde las palabras, sino también desde los movimientos. Por eso, asimismo, debo a Patricia mi agradecimiento por haberme invitado a compartir este fascinante mundo de la danza *butoh* no solo desde las lecturas, los debates y las discusiones, sino también desde la misma práctica, participando en sus talleres como estudiante durante algunos años. Y en sintonía con esta

invitación a la práctica y a la encarnación de los saberes, no podría terminar este prólogo sin recomendarles a sus lectores una breve introducción a la danza, es decir, a que conjuguen la lectura del libro de esta autora con la apreciación de la danza de la *performer*, especialmente de su último trabajo: *Carnetinta, hipótesis en movimiento*.¹ En su conjunción, ambas obras nos muestran cómo las hipótesis de una investigación en danza pueden ponerse a dialogar creativamente, tanto en palabras escritas como en cuerpos en movimiento, pues como acertadamente nos recordaba Artaud (a quien la danza *butoh* seguramente le hubiera fascinado...) “nunca hubiera nacido una idea sin el trabajo efectuado un día por el cuerpo”.

1 Fragmento de esta obra, disponible en: <https://vimeo.com/140507053>.

Introducción

Patricia Aschieri

Necesarias palabras preliminares para la lectura de este estudio: los avatares de una anfibia

La danza *butoh* es una expresión dancístico-teatral de la vanguardia japonesa que tiene sus inicios en la década de 1960. Llega a la Argentina en 1986 con dos espectáculos de sus “padres fundadores”, Kazuo Ohno como intérprete y Tatsumi Hijikata, como director y coreógrafo (quien había fallecido justamente ese mismo año). En aquel entonces, dichas *performances* no solo conquistaron a los espectadores, sino también a algunos artistas que se sintieron motivados a viajar para formarse y traer su técnica a nuestro país. A partir de 1995, la danza *butoh* fue creciendo y consolidando un espacio propio de producción en el ámbito local y, actualmente, hay muchas personas que la eligen como práctica artística o como forma de entrenamiento y desarrollo personal.

Es importante mencionar que mi relación con la danza *butoh* es doble en cuanto además de constituirme en etnógrafa, desde hace veinte años soy *performer* de esta práctica, circunstancia que, sin duda, incidió de manera significativa

en la formulación y abordaje del problema de investigación que aquí presento y que supone el cumplimiento de dos objetivos. Por un lado, compartir los resultados de un estudio antropológico acerca de los procesos de asimilación y/o reelaboración de elementos provenientes de marcos culturales *orientales* y *occidentales* que se encuentran presentes en la danza *butoh* desarrollada en nuestro país (especialmente en sus técnicas y prácticas de entrenamiento). En esta dirección, describo y analizo la experiencia de transformación de los usos del cuerpo y la subjetividad de los practicantes como consecuencia del aprendizaje de su técnica. Por otro lado, brindar una propuesta de orden teórico-metodológico que intenta dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿incide el conocimiento de la técnica como bailarina en el rol de antropóloga?; y en ese caso, ¿es una ventaja o una desventaja? Para ello será necesario ensayar algunas reflexiones de orden epistemológico, a partir de preguntas tales como: ¿qué implicancias conlleva el compromiso corporal en el trabajo de campo?, ¿podría constituir la experiencia corporal algún tipo de conocimiento de orden distinto al que no se accede a través de las entrevistas y de la observación participante?; y si así fuera, ¿qué estatus tendría este conocimiento?

Si bien la publicación de este trabajo sucede luego de cinco años de defendida mi tesis doctoral, y es justo reconocer que en este lapso el campo de la danza *butoh* — siempre huyendo de las clasificaciones— ha ido mutando y ampliándose a partir de integrar practicantes, investigadores, nuevas búsquedas y puntos de vista, sigo sosteniendo la vigencia de los resultados presentados en aquella oportunidad. Ello es así porque considero que, más allá de ciertos matices, los principales elementos que describo como constitutivos de la dinámica de nuestro *butoh* local continúan operando visibles e invisibles en nuestras prácticas de movimiento.

El creciente mundo de la antropología del cuerpo y de la danza ha recibido las reflexiones y resultados de mis investigaciones con mucho interés y entusiasmo, y tanto las devoluciones como los comentarios que han realizado los investigadores han sido provocadores e inspiradores de mis posteriores desarrollos. No obstante, en las pocas oportunidades en que he tratado de socializar algunos de estos resultados entre los *butoh-kas* argentinos, pude apreciar que muchos de los *performers* reaccionaron con cierta perplejidad o desconfianza frente a las afirmaciones que aquí realizo. En este sentido y porque en estos años, como una larva que se alimenta de su propia materia, he ido transmutando en otras condiciones, posiciones y formas de habitar los mundos en que me desarrollo/muevo/soy, es que entiendo necesario realizar algunas consideraciones iniciales que adviertan a los posibles lectores, tanto del mundo *butoh* como del académico, sobre el enfoque aquí propuesto, que, desde ya anticipo, es específicamente etnográfico.

Como parte de la herencia de la colonialidad-modernidad occidental, las prácticas académicas han comprendido al cuerpo como instrumento de la mente, pasivo, solitario e individual. Nuestro canon científico otorga primacía a la lectoescritura y a la oralidad por sobre otras posibles epistemologías. Así, la matriz dualista que divide práctica y teoría, cuerpo y pensamiento, experiencia vivida y los relatos sobre esta promueve que los resultados de las investigaciones de prácticas de/con/desde danza/teatro/*performance* se encaminen a partir de diversos soportes que privilegian, por un lado, la experiencia de movimiento (a partir de la realización de espectáculos, *performances*, danzas, etcétera —lo que se denomina *investigación creación*—), y por otro, el análisis (académico y/o de escritos de difusión) que puede dar cuenta, entre otros, de aspectos teóricos, históricos, filosóficos, socioantropológicos y/o reseñas que describen

experiencias subjetivas y personales de los/as autores/as con dichas prácticas. Al respecto, resulta relevante considerar que quienes escriben acerca del arte desde estas perspectivas son con frecuencia, como yo, tanto investigadores como *performers* de aquello que estudian, característica que se vuelve fundamental a la hora de considerar las condiciones de producción de conocimientos. Entonces, lo admitamos o no, nuestras producciones surgen, parafraseando a Foucault (2000), en un juego de relevos desde un punto teórico o práctico, a otro, es decir, de una experiencia única que llamo *sensocorporreflexiva*.

Y es precisamente en este juego de relevos que surge la figura del artista-investigador que ha comenzado a resonar con fuerza en los últimos años. Es preciso reconocer que muchos artistas han producido teorías que tuvieron poco lugar en los ámbitos académicos, más allá de sus invaluable aportes, y que solo recientemente comienzan a tener espacio en nuestras casas de estudio. Por otra parte, aunque aún incipientes, son variadas las propuestas que desde la academia conjugan las prácticas de conocer, indagar, explorar, estudiar *a/en/desde/con* medios artísticos (o no tanto), valorizando materiales, datos y recursos antes invisibilizados o ausentes, que proponen otras lógicas de investigación y comunicación de resultados. En este sentido, tomo esta oportunidad para desplegar algunos de los avatares de mi propia experiencia que forman parte del proceso que comenzó el día en que me propuse el campo del *butoh* como espacio de investigación doctoral.

Una anfibia en la academia

La antropología de la danza es un área de escaso desarrollo en el ámbito local. De hecho, luego de obtener la

licenciatura en Antropología, me mudé al Departamento de Artes, y me incorporé a la cátedra de Teoría General del Movimiento (Facultad de Filosofía y Letras), primero como adscripta y después como docente, donde había ya algunos antropólogos y antropólogas con las mismas inquietudes que yo. Fue en este espacio donde, reconociéndome como anfibia, pude encontrar la posibilidad de reunir a la artista y a la investigadora, estos fragmentos que habían estado separados hasta ese momento, incommunicados, casi estancos de mí misma, que, sin embargo, se encontraban activos y funcionaban con fuerza, aunque bajo la ilusión de que sucedía en distintos momentos y lugares.

Es interesante considerar que mi formación en danza *butoh* fue paralela a los estudios en antropología y, con el tiempo, fui comprendiendo en qué medida estos caminos iban encontrando puntos de contacto. Pensando en retrospectiva, veo que justo en el momento en que me encontraba construyendo el tema y problema de esta investigación, comencé a comprender algunos de los vínculos posibles entre mis dos pasiones. Si como antropóloga la tarea consistía en poner en crisis las “categorías” sostenidas por un grupo social, como *performer butoh* me veía en la urgencia de poner en crisis los movimientos corporales y la gestualidad habituales. Si bien me detendré en los Capítulos cuarto, quinto y sexto en las particularidades de su técnica, basta decir por ahora que el movimiento que propone esta expresión dancístico-teatral no tiene que ver con ajustarse a movimientos codificados previamente, sino que, por el contrario, se parte de improvisaciones personales en las que los *performers* buscan “ser danzados” por los propios impulsos “orgánicos”.

En el marco de aquella cátedra y con otros investigadores, en 2006 conformamos el Equipo de Antropología del

Cuerpo y la Performance.² No obstante, aún son pocas las etnografías que abordan la danza y las técnicas corporales en el campo antropológico local. Como antecedentes, se encuentran investigaciones sobre danza contemporánea (Mora, 2010), danzas judeo-argentinas (Pinski, 2010) y trabajos sobre tango (Carozzi, 2009; Ramos, 2010; Liska, 2012). También deben ser considerados como antecedentes aquellos trabajos que se enmarcan dentro del equipo mencionado, vinculados a distintas tradiciones como el —afro— candombe (Rodríguez, 2006; 2008 y 2009), la *capoeira* (Greco, 2008 y 2009; Greco y Iuso, 2009) y las danzas afro-brasileñas (Citro, Greco y Rodríguez, 2007; Rodríguez, 2009), las —amerindias— danzas peruanas (Benza Solari, 2000; 2005a y b; 2006 y 2009), las danzas y músicas tobas y mocovíes (Citro, 2005 y 2009; Citro y Cerletti, 2006), y las expresiones andinas, como el canto de copla con cajas, bandas de sikuris y diferentes danzas (Mennelli, 2004, 2006, 2007a y b; Podhajcer, 2009; Mennelli y Podhajcer, 2009). Cabe señalar que son muchísimas menos las investigaciones que han tomado las prácticas corporales de origen *oriental*. Pueden citarse, en este sentido, los trabajos sobre *yoga* (Diego, 1999; 2004), *tai chi chuan* (Lewin, 2009; Lewin y Puglisi 2012) o *aikido* (López, Carini y López, 2011). También se encuentran los trabajos sobre grupos *zen* (Caton Carini, 2004; 2010 y 2011) o sobre los grupos Sai Baba (Puglisi, 2009a; 2009b y 2012), entre otros.

El presente estudio acerca de las reapropiaciones de la danza *butoh* constituyó el primero que la aborda desde una perspectiva etnográfica, y en este sentido es una contribución a una línea de investigaciones que se encuentra aún en desarrollo. Es importante destacar que los estudios sobre las

2 Dirigido por la Dra. Silvia Citro, con quien he compartido su coordinación entre los años 2012 y 2016.

artes escénicas pocas veces analizan las prácticas de entrenamiento y enseñanza-aprendizaje y/o los ensayos y procesos de construcción de espectáculos. Precisamente, una etnografía como la aquí planteada, que se pregunta por el tipo de subjetividades que en el marco de la práctica reiterada de danza *butoh* se promueve, impulsa una perspectiva hasta ahora muy poco desarrollada. Por otra parte, entiendo que iniciar diálogos con las filosofías japonesas contemporáneas constituye una contribución para extender nuestros horizontes de análisis e interpretación. El interés en profundizar este diálogo intercultural entre las mencionadas filosofías se ha centrado, fundamentalmente, no solo en esclarecer aquellos elementos que constituyen marcadas diferencias, sino también en apreciar aquellas instancias que son comunes. Este tipo de análisis pretende constituir un aporte a las discusiones en el marco de la antropología del cuerpo y de la danza, que pocas veces han indagado en estas comparaciones.

Asimismo, me parece necesario puntualizar también que, si bien la corporalidad del/a etnógrafo/a ha sido considerada por distintos/as investigadores/as de la antropología del cuerpo y de la danza como parte de los procesos de producción de conocimiento, se ha reflexionado escasamente sobre ella de manera metódica. En este sentido, a partir de mis experiencias como investigadora y como docente, he considerado necesario realizar una propuesta metodológica para la sistematización del conocimiento corporal que se produce en el proceso del trabajo de campo. Espero contribuir de este modo a promover la incorporación más explícita de este tipo de procesos cognitivos como parte de los análisis que realizamos como investigadores/as, así como a la profundización de estos debates en el marco de una antropología que aborda los cuerpos en movimiento.

Las sospechas de un renacuajo que danza

Mi formación artística siempre estuvo signada por un compromiso con un teatro físico, corporal, donde, como solíamos decir con mis compañeros de los comienzos, “la voz, el cuerpo y el texto tuvieran la misma jerarquía en el escenario”. Y en esta dirección, incursioné en prácticas corporales ligadas al llamado *teatro antropológico* y a las artes marciales.³ En todos esos años, nunca había asistido a una clase de danza. A lo sumo, recuerdo alguna experiencia ya demasiado lejana en expresión corporal cuando era niña. No creo equivocarme si confieso que esto fue así debido a que la danza clásica o la contemporánea, o incluso la propia expresión corporal, siempre me habían provocado una frustrante y amarga sensación en la medida en que mi cuerpo no respondía a ninguno de sus parámetros y requerimientos de flexibilidad, ligereza, liviandad, pequeñez, femineidad, etcétera. Más bien, sentía que, cuando me movía, parecía un renacuajo.

Llegué a la “danza” a través del *butoh*, a partir del encuentro con uno de los pioneros que lo trajo a Buenos Aires, Gustavo Collini (cuya formación, casualmente, no provenía de la danza, sino del teatro), cuando una compañera insistió en que no podía dejar de hacer la experiencia. Si bien me resistí bastante debido a que no me entusiasmaba hacer “danza”, desde el momento en que tomé la primera clase, aunque con algunas intermitencias por embarazos, maternidades y también procesos de tesis!, no he dejado de practicar este arte escénico, y Collini ha dirigido muchos de los espectáculos de *butoh* en los que he participado.

3 Comencé mi formación como actriz tomando un curso en 1983 en Buenos Aires. Desde 1984, integré el *Grupo Teatro Libre* (Dir. Omar Pacheco) hasta 1989. Luego cocreé y codirigí el Grupo de Investigación y Producción *Teatrolapeste*, con el que participé en distintos festivales hasta 1995, año en el que me incorporé al grupo *Teatro delle Imagini* (Dir. Gustavo Collini).

En 2004 me animé como profesora y comencé a dar clases tanto en forma particular como en instituciones educativas (Universidad de Tandil, Escuela Metropolitana de Arte Dramático), situación que me obligó a posicionarme desde un lugar diferente y con un mayor compromiso. Años después, en 2009, conformé el Grupo *Ouroboros Teatro Butoh*, que actualmente dirijo y con el que hemos realizado distintas experiencias escénicas.

La formación como *butoh-ka*, entonces, estuvo ligada a uno de los pioneros de la danza *butoh* local. Aunque fue el primero que comenzó a explorar en esta práctica y a formar *performers* en nuestro país, no fue el más prolífico en iniciar a bailarines que siguieran comprometidos en la producción de obras vinculadas a esta propuesta artística. Sin embargo, el campo de la danza *butoh* creció mucho por la acción de otra de las artistas que trajeron este arte a la Argentina, Rhea Volij. Cabe mencionar que ambos “maestros” locales no han tenido contacto entre sí y mantuvieron desarrollos independientes. Esta situación incidió bastante, como describiré y analizaré en el segundo Capítulo, para que yo, perteneciente a la “rama de Collini”, no mantuviera contactos más libremente con la “otra” línea del *butoh* local. En este sentido, esta investigación constituye, de mi parte, un intencionado esfuerzo por pretender atravesar estas barreras.

Debido a mi posición particular como “nativa” e investigadora, acciones y análisis siempre pudieron y pueden ser objeto de diferentes lecturas. Especialmente, quiero enfatizar que no ha sido mi intención realizar críticas o juicios de valor sobre el *butoh* argentino, sino reflexionar desde una perspectiva etnográfica sobre nuestras corporalidades en movimiento. Y cuando digo *nuestras*, incluyo por supuesto mi propia corporalidad danzante y en crisis que, entiendo, más allá de nuestras diferencias individuales, supone un

núcleo compartido por el colectivo *butoh* argentino, enlazado en razones históricas, sociales y culturales.

Muy probablemente, debido a esta cercanía o apego con la técnica de la danza *butoh* y a los efectos que sentía en mi propia persona, la formulación de la hipótesis inicial de la investigación sostenía que su práctica reiterada posibilitaba la modificación de “habitus” (Bourdieu, 1991). Afirmaba, entonces, que el entrenamiento posibilitaba un proceso que convierte al cuerpo en un escenario en el que se busca propiciar la experiencia de un estado de liminalidad que permite confrontar el “habitus” socialmente incorporado con otro tipo de movimientos “más propios” ligados a “lo orgánico y al inconsciente”.

Unos “maestros” japoneses, creo que eran tres, me explicaban mientras yo quería escribir la tesis que tenía que cambiar la perspectiva. No se trataba que escribiera las palabras, sino que las encontrara, porque en realidad, “ya estaban escritas”.

—Tenés que limpiar lo que está en el lugar equivocado — me decían.

Entonces me mostraron una madera enooorrrr-meeeeee cubierta de una pintura, como si fuera una cal muy blanca, y me dieron un trapito muy chiquito.

—Empezá a limpiar —dijeron—. Y ya no hablaron más.

Así, comencé a limpiar sin saber muy bien de qué se trataba esta tarea. Cuando pasaba el trapito aparecían manchas negras e inicié entonces un juego con las “formas” hasta que me pareció que surgían algo así como ideogramas que yo interpretaba como palabras

que se iban uniendo unas a otras. Pasaba por muchos momentos de duda, si seguir limpiando por acá o por allá. Los japoneses miraban. Miraban con esa mirada japonesa que nunca deja saber qué piensan, pero yo creo que percibí que asentían. Estuve trabajando toda la noche limpiando y limpiando. Me desperté en plena tarea y súper cansada. ¡Tengo unas ojeras enormes! (Un sueño de la antropóloga durante el proceso de investigación).

Como desplegaré a lo largo de los capítulos de este libro, mi entusiasta versión de la hipótesis inicial encontró límites y se ha ido modificando sensiblemente. Tal como en el sueño, la he ido “limpiando” y reacomodando a medida que avanzaba en el trabajo de campo y en la profundización de las reflexiones a las que me llevaban los análisis. La vehemente formulación de una confrontación de “habitus” se vio relativizada así por el encuentro de fuerzas contrarias, producto de nuestra historia local, que involucró reconocer una tendencia a su reproducción. Es decir, las conclusiones a las que llegué han sido producto de un profundo y difícil proceso de distanciamiento, que describo con detalle en el Capítulo dos, y que necesariamente alejó a la *performer* de la idealización de la danza *butoh*. Mi etnografía me confrontó con un cuerpo situado, que distaba mucho de aquel que mi imaginario había abstraído en términos ciertamente universalizantes. Es decir, estas “limpiezas” no solo incidieron en mi rol como etnógrafa, sino que se manifestaron dramáticamente en el de la bailarina. Y es preciso decir que incluso las desilusiones que acarrearón mis “descubrimientos” me llevaron a cuestionar si valía la pena continuar bailando.⁴

4 No obstante, al concluir la defensa de la tesis doctoral, como desarrollo en el Capítulo dos al referir los momentos significativos en el proceso de acercamiento/distanciamiento/objetivación,

Estoy convencida de que, probablemente, parte de este mecanismo idealizante opera cuando intento comunicar los resultados de mis investigaciones en el campo *butoh-ka*, razón por la cual quisiera preceder la lectura del resto de este libro con algunas reflexiones que surgieron en estos años. La danza *butoh*, como otras prácticas, es parte de los procesos de globalización que alentaron la circulación de imágenes, símbolos y estéticas. Como desarrollaré en los Capítulos uno y cinco, trasciende las fronteras del Japón y, como el pensamiento nómada, va territorializándose sobre su propia desterritorialización. Y en este proceso mantiene y alimenta, en los contextos en que se inserta, un alto grado de exotismo vinculado a las valorizaciones estéticas que nos legara el “orientalismo” colonial y que luego retomara como contenido cultural el movimiento *new age* (aspectos desarrollados en el Capítulo seis).

El proceso de exotizaciones supone una operación que involucra un desplazamiento desde la danza como hecho social hacia la danza como objeto, que, en el caso que nos ocupa, lleva a enfatizar en el cuerpo del *butoh* idealizado. Un deslizamiento que conlleva analizar la danza sin considerar los sujetos que danzan, es decir, que propone pensar una práctica sin tener en cuenta quiénes la realizan y dónde tiene lugar. Este inadvertido mecanismo que opera a nivel de la reflexión sobre el movimiento y la producción gestual, y que solemos encontrar en las discusiones y reflexiones de algunos artistas, tiende a invisibilizar la naturaleza de las fuerzas sociohistóricas encarnadas que inciden en la reproducción de modelos expresivos. Me refiero a la presencia hecha carne de la estructura política, institucional, económica, afectiva, etcétera, que con constancia y persistencia

el proceso de producción de conocimientos continuó de manera inesperada y su resolución involucró la *performance* como modo de comunicación.

solicita, exige, resiste para sostener los límites que impone el *statu quo*. Este deslizamiento exotizante viene siendo evidenciado también por diferentes estudios sobre el tango, el *contact* improvisación o la *capoeira* angola, por ejemplo. En el caso de la danza *butoh*, su mediación tiende a retirar y devolver los movimientos transformándolos en objeto de consumo para hacerlos circular en el mercado de bienes culturales. Así, los raros cuerpos del *butoh* y sus lentas temporalidades cuya extrañeza y especificidad adquiere valor en el mercado cultural, resultan mercantilizados y consumidos por una pequeña y tentada elite que, sin tener la intención de hacerlo, se autoexotiza reafirmando y reforzando su posición identitaria y de clase.

Ignorar estas operaciones, en mi opinión, anula un ejercicio reflexivo colectivo que es imprescindible y necesario para que nuevos movimientos susciten nuevos pensamientos, y para lograr entonces expandir de modos inesperados los límites de nuestros “habitus”. Advierto, en este sentido, que el lector no encontrará aquí la descripción de un cuerpo universal, esencializado, ni alejado de los cuerpos reales, sino una posible descripción de “cuerpos situados” que no por ser enunciados o puestos al descubierto perderían sus posibilidades de transformación. Muy por el contrario, en mi condición anfibia de *artista investigadora*, mi intención es contribuir a su descolonización y potenciar el carácter eminentemente político y subversivo de nuestros movimientos.

Sobre la estructura y el material de campo de este estudio

Decidí organizar los ejes y contenidos centrales tomando como referencia el sentido más difundido de la palabra *BUTOH*, es decir, *BU*: “enterrarse con los pies” y *TOH*: “volar con los brazos”, aludiendo así a los respectivos

movimientos de acercamiento y distanciamiento que como etnógrafa y *performer* de dicha danza he debido realizar durante el proceso.

La primera parte, *BU*, realiza un inicial acercamiento al tema de investigación para comenzar a “enterrarnos” en esta práctica artística a partir de explorar los estudios previos acerca de ella. Asimismo, *BU* refiere a los momentos que han implicado mayor involucramiento, un espacio “pantanosos” que alude a las relaciones entre la antropóloga y la *performer*. El primer capítulo presenta la danza *butoh* y su contexto de surgimiento, así como algunas de las particularidades que propone su práctica al reterritorializarse en la Argentina. Discuto también los elementos *orientales* y *occidentales* que usualmente se vinculan con su práctica, problematizando estos conceptos y dando cuenta de su uso en este trabajo. En el segundo capítulo, desde una perspectiva etnográfica, cuestiono la situación de un “estar en el campo” en el que convergen mis dos roles a partir de una discusión crítica que aborda los vínculos entre el quehacer etnográfico en el campo y la dimensión biográfica del investigador. Expongo, además, el proceso que comprendió el desplazamiento de la mirada desde la *performer* hacia la antropóloga, revelando en retrospectiva los hechos o momentos clave que incidieron en estas transformaciones. Asimismo, reseño la tarea de control de supuestos comparados con los actores sociales del área de estudio, así como aquellos propios, en virtud del lugar que ocupó en el “campo” (Bourdieu, 1991) del *butoh* local.

La segunda parte, *TOH*, involucra aquellos momentos en los que ha predominado el ejercicio de la distancia y la objetivación. Un sobrevuelo que abarca teorías y métodos. En el tercer capítulo abordo un diálogo crítico a partir de la confrontación de modelos de la corporalidad *occidentales* y de planteos de algunas filosofías contemporáneas

japonesas teniendo en cuenta las nociones de sujeto-mundo y cuerpo-mente-espíritu, así como también exploro sus vínculos con los procesos cognitivos y la participación de las emociones. En el cuarto capítulo explicito el marco teórico metodológico en el que basaré mis análisis. Este marco está conformado, fundamentalmente, por el concepto del *embodiment* (Csordas, 1993), el modelo de “cuerpos significantes” desarrollado por Silvia Citro (2009) y la propuesta de “tecnologías corporales” de Hilda Islas (1995). También presento una metodología específica para sistematizar el tipo de conocimiento que, como consecuencia del compromiso corporal del/la etnógrafo/a, se produce en el proceso de investigación.

En la tercera parte, *BUTOH*, confluirán ambos tipos de abordajes en un movimiento que abarca enterrarme para, al mismo tiempo, sobrevolar. Retomaré así aspectos trabajados anteriormente en un juego dialógico que me permitirá profundizar los análisis. En el quinto capítulo analizo la llegada de la danza *butoh* a la Argentina a partir de las “trayectorias individuales” de dos de los principales impulsores de este arte en la década de 1990 en nuestro país. En el sexto capítulo discuto los procesos de “traducción cultural” que acontecen en los movimientos y las experiencias de los bailarines de danza *butoh* local, identificando las matrices de significación en torno a su práctica. En el séptimo capítulo, analizo los discursos globales y específicos que subyacen a la circulación y difusión de prácticas de procedencia de marcos culturales *orientales* (*tai chi*, *yoga*, *qigong*, etcétera), dando cuenta de las particularidades que adquieren en el caso de las reelaboraciones del *butoh* local.

El trabajo de campo, como “espacio practicado” (Michel De Certeau, cit. en Wright, 1998: 67), quedó circunscripto “por el horizonte de las interacciones cotidianas, personales y posibles entre el investigador y el informante” (Rockwell,

1986: 12). Vale decir, el lugar etnográfico se constituyó a través de todos aquellos espacios en los que hubo interacción con las personas vinculadas a la danza *butoh* (ensayos, visitas, encuentros, clases, *performances*, etcétera). Tomando en cuenta mi posición crítica, y con el propósito de abordar los complejos procesos de traducción cultural que supone el encuentro entre paradigmas corporales disímiles, pongo en diálogo las distintas “voces” y experiencias que componen este particular campo artístico en formación.

En primer lugar, utilizo como fuente un material que no es propio de este proceso de investigación, pero que da cuenta de mi propia experiencia como *performer* (formación, entrenamiento y también como profesora e intérprete) constituido por las notas personales que fui escribiendo asistemáticamente en un diario que acompañó distintos momentos de mi práctica desde 1995 en adelante. En segundo lugar, cuento con los distintos materiales que son producto de mi tarea como investigadora-etnógrafa (2007-2011). Por un lado, la observación con participación y las notas de campo de los *workshops* de los “maestros” japoneses con quienes tomé clases en Buenos Aires, como Akira Kasai, Ko Morobushi, Minako Seki, y en Bolivia (Lago Titicaca), Atsushi Takenouchi. Asimismo, cuento con las entrevistas que les realicé a Tadashi Endo y Katsura Kan, en cuyas clases no participé. Por otro lado, también hice entrevistas en profundidad a los ya mencionados *performers* argentinos pioneros que relocalizaron la danza *butoh* en nuestro país: Volij y Collini; así como entrevistas semiestructuradas a dieciséis *performers* argentinos. La mayor parte de estos últimos participaron en alguna de las ediciones del único evento que reúne periódicamente las producciones de los *performers* locales. Me refiero al *Ciclo Tardes y Noches de Butoh* que se realiza desde 2007 y al que he tomado como “unidad de experiencia” (Turner V, 1982). Allí he realizado observación

con participación durante 2008 y 2009, y en menor medida, en las ediciones 2010 y 2011. Dicho evento dura cuatro fines de semana por año y se proclama como un espacio “dedicado al *Butoh* y sus devenires” en el que cada *performer* pone en escena un trabajo corto que puede durar entre diez y treinta minutos. Además de las entrevistas mencionadas, he realizado una encuesta corta a los espectadores durante las presentaciones realizadas en la edición de 2008.⁵

Cabe mencionar que el *Ciclo Tardes y Noches de Butoh* está organizado por Quio Binetti, una de las *performers* locales que se ha formado con Rhea Volij y que también da clases de danza *butoh* en el ámbito local. Teniendo en cuenta que tanto Binetti como yo (formada por Collini) podríamos ser consideradas como una segunda generación del *butoh* en la Argentina, he realizado observaciones con participación durante un período de cuatro meses en las clases que ella dicta en forma particular. Asimismo, hice autoetnografía de las clases que yo dictaba para la misma época, en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (GCBA).

En esta dirección, también realicé observaciones con participación del proceso de creación de las obras de las dos danzas que ambas presentamos en el *Ciclo*. Me refiero a la obra *Membrillar*, del Grupo *Siquiera* (2008), que dirige Binetti, y *En*, del Grupo *Ouroboros* (2010), bajo mi dirección. Existen algunas similitudes en la conformación de los elencos de los grupos, ya que ambos estaban compuestos por dos varones y dos mujeres. No obstante, como diferencia, puede marcarse que en el caso el Grupo *Siquiera*, Binetti cumple el doble rol de directora y *performer*, mientras que en el caso de *Ouroboros* he preferido participar solo en calidad de directora y coreógrafa del proyecto.

5 Ver Anexo.

Me parece importante aclarar que en todos los casos de las citas de entrevistas he tomado la decisión de usar nombres ficticios. Nombro explícitamente a los “maestros *butoh*”, a las directoras de los grupos recién mencionados y a los pioneros de esta danza en la Argentina. Esta decisión se vincula con que no pocos *performers* que han accedido a las entrevistas solicitaron no ser mencionados abiertamente. Como podrá apreciarse a lo largo de los capítulos, el ámbito de la danza *butoh* es bastante reducido y subyacen, aunque sea de manera amigable, ciertas disputas por la legitimidad de los saberes específicos. La intención de este estudio es brindar una descripción de las dinámicas y las fuerzas que, en tanto “campo” particular, tienen lugar y de ninguna manera promover identificaciones y juicios de valor de producciones y saberes individuales.

Por último, cuento con un corpus integrado por textos teóricos y material videográfico, los escritos legados por los maestros fundadores, las reflexiones de críticos de danza y ciertos análisis provenientes de disciplinas, como la psicología o el arte, que se refieren puntual o tangencialmente a los principios técnicos, filosóficos y estéticos de la danza *butoh*. Todos estos materiales son reseñados con mayor detalle en el primer Capítulo, para luego ser retomados en los siguientes.

Agradecer, agradecer, agradecer

Quiero agradecer sinceramente a todas las personas que participaron y participan brindándome “abundancia”, “alegría” y “belleza”⁶ en este lúdico y arduo camino

6 *Las Cárites* eran “Las Tres Gracias”, que formaban parte del cortejo de la diosa griega Afrodita. Talía, *la abundancia*; Eufrosine, *la alegría*; y Aglaya, *la belleza*.

que involucra este proceso de mutaciones. Mi franco y absoluto reconocimiento a la cátedra de Teoría General del Movimiento, en especial a Elina Matoso, su titular, quien me brindó la posibilidad de “reunirme” como artista y como investigadora en un único espacio, al que estoy y estaré siempre profundamente agradecida.

A mis compañeros y compañeras del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, con quienes compartí este largo camino acompañada en las dudas, en los aciertos y sobre todo desde una placentera camaradería. En especial, agradezco a la Dra. Silvia Citro, su coordinadora, que junto con Pablo Wright dirigió mi tesis doctoral, y sin cuyo apoyo y acompañamiento, probablemente, hubiera devenido siendo otra y no esta investigadora que hoy soy. Silvia ha sido una invaluable compañía para ayudarme a “limpiar”, ordenar y ponderar apreciaciones, teorías y metodologías.

A la Universidad de Buenos Aires y a la Facultad de Filosofía y Letras por haber confiado en mí, al otorgarme la Beca de Culminación de Doctorado. Un cariñoso reconocimiento para César Ceriani Cernadas, quien siempre tuvo la amable predisposición de estar presto a compartir bibliografía y reflexión. También a quienes han sido parte del jurado de defensa de la tesis doctoral, a la Dra. Alicia Martín, al Dr. Fernando Silberstein y al Dr. José Bizerril, cuyos aportes y generosas observaciones he tratado de incorporar a la presente publicación.

Al Instituto de Artes del Espectáculo de nuestra Facultad, en particular al Lic. Ricardo Sassone y al Dr. Jorge Lurati, por haber confiado al abrirme las puertas de la institución. Un reconocimiento muy especial a su actual director, el Dr. Jorge Dubatti, quien me animó enfáticamente para realizar esta publicación y sin cuyo apoyo y entusiasmo no hubiera sido posible

También quiero reconocer la abundancia, la alegría y la belleza de Gustavo Collini para introducirme en la cosmovisión encarnada que involucra la práctica de danza *butoh*. Su voz continúa presente, guiándome cuando bailo, cuando dirijo y cuando enseño. Guardo un profundo amor por el bello proceso que viví a su lado. Como su discípula, espero que esta investigación honre los “saberes” que me ha transmitido.

Expreso mi cariñosa gratitud a los integrantes del Grupo *Siquiera* y a todos los *performers* del campo *butoh*, quienes han tenido siempre el bello gesto de abrirse a compartir su experiencia conmigo. Gracias por su confianza y por la calidez de muchos de nuestros encuentros. También quiero agradecer especialmente a los integrantes del Grupo *Ouroboros Teatro Butoh*, que dirijo, quienes se aventuran conmigo en la exploración poética de nuestros movimientos.

Por último, y no por ello menos importante, agradezco a mis amigos y amigas por sostenerme en los momentos difíciles. A mis hijas, Paloma y Violeta, infinitamente, infinitamente, infinitamente las amo, quienes amorosamente han esperado con alegría que termine este proceso para poder dedicarnos a disfrutarlos, ojalá, ahora sin tanto medio tiempo. A pesar del sacrificio que les pedí, espero haberles dejado el ejemplo de saber que vale la pena el esfuerzo por alcanzar lo que uno desea. Y un especial reconocimiento a Carlos Zanolli. Gracias por la abundante paciencia y comprensión. Gracias por ser mi compañero, mi amor, por su apoyo, por estar a mi lado y continuar iluminando mis sombras.

A todos ellos, *Arigato gozaimasu*.⁷

7 “Muchas gracias”, en idioma japonés.

Parte I

BU: enterrarse con los pies

(luces y sombras de la dimensión constitutiva
de mi agenda antropológica)

Entre el arte y la etnografía

*A veces cuando estoy parado me confundo.
No sé con qué pierna avanzar primero,
la derecha o la izquierda.
Mi confusión conduce a una pelea
entre las dos piernas,
y mi cuerpo termina abandonado en el árido mundo.
Inicialmente nuestras piernas eran
una sola, unidas a la pelvis.
Inclínate hacia atrás tanto como
puedas y mira hacia arriba,
- entonces comprenderás la razón del ser
de la lengua que rueda dentro
de su apertura Ultimium.
Pon una pierna sobre otra
- y comprenderás el origen de las piernas.
Simplemente mantendrás tu postura,
mientras miras con envidia los
cuerpos en movimiento.*

Tatsumi Hijikata (en Collini Sartor, 1995: 29)

El arte y la etnografía han mantenido vínculos fructíferos y enriquecedores. James Clifford (1981) ha documentado las estrechas relaciones entre la etnología francesa y el surrealismo en las décadas de 1920 y 1930, ubicando a Marcel Mauss como uno de los principales personajes que contribuyeron a la convergencia entre ambos movimientos. Su trabajo retrata el impacto que los primeros maestros de la etnología francesa tuvieron sobre escritores como Georges Bataille, Michel Leiris y Marcel Griaule, o en sentido inverso, los casos de pintores como Pablo Picasso y André Masson o artistas muy significativos para las artes escénicas, como Antonin Artaud, quienes realizaron expediciones y *trabajo de campo* como contribución a su quehacer artístico.

La antropología de la danza, por su parte, no ha estado exenta de estas imbricaciones. A lo largo de su breve historia, y no siempre en forma confesada, sus integrantes encarnaron la particularidad de ser en su gran mayoría mujeres, investigadoras y bailarinas. Adrienne Kaeppler (1991), una de las más importantes antropólogas de esta subdisciplina en la década de 1970, admite que, aunque como bailarinas sabían cómo moverse y analizar el movimiento, este conocimiento se mencionaba de modo casual o anecdótico y se reconocían en primer lugar, fundamentalmente, como antropólogas. Por ello es frecuente encontrar, en estos momentos iniciales, importantes contactos con la, por aquellos años, naciente “danza moderna” norteamericana.

Estos vínculos, aunque más contingentemente, también estuvieron presentes en los comienzos de la danza *butoh*. Tatsumi Hijikata, uno de sus “padres fundadores”, se sentía atraído por las vivencias de los marginados, los descartados, los excluidos y, tal vez por ello, se interesó por el movimiento de resistencia negra. Fascinado por una danza que se inspiraba en un ritual *vudú* de Katherine Dunham, creó una impactante *performance* en la que, con la espalda pintada de negro, hacía violentos, ondulantes y convulsivos movimientos de estómago, como si tuviera algún objeto o animal que no pudiera engullir. Dunham, por su parte, además de ser una reconocida bailarina y coreógrafa, y por qué no decirlo, mucho menos reconocida antropóloga,¹

1 Dunham había estudiado antropología social en la Universidad de Chicago, donde fue alumna de Redfield, Melville y Herskovits, entre otros antropólogos (que en aquel momento investigaban sobre las tradiciones culturales y los rituales africanos). En 1931 estableció un estudio de danza en Chicago y en 1940 formó la primera compañía de danza de los Estados Unidos, cuyos integrantes eran todos afroamericanos. Para esta compañía hizo varias coreografías basándose en la investigación antropológica que había realizado en el Caribe. Dunham incorporó a sus danzas la disociación de los miembros del cuerpo, que para ella era característica de las danzas caribeñas. El trabajo de campo y el análisis antropológico que realizó sobre estos bailes le permitieron su

es considerada una de las principales influencias de quien fuera la pionera del cine experimental de vanguardia norteamericano así como del cine-danza, Maya Deren, cuyos documentos filmicos conforman uno de los primeros y emblemáticos registros visuales de la antropología de la danza: *The Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1985, editado por Cherel y Teiji Ito).²

Mi propia historia no es ajena a estos intercambios y contactos, y mi experiencia encarnada como antropóloga y *performer* es coincidente con la de la mayoría de quienes se han dedicado a la antropología de la danza en nuestro país; vale decir, somos mujeres que no solo escribimos sobre danzas, sino que también bailamos. Esta singular y personal vivencia que unió en *mi ser* investigación y danza impulsó el interés inicial en estudiar las relaciones entre producción de movimientos y subjetividad, y también me llevó a profundizar en las consecuencias de mi involucramiento en la producción de conocimiento. En este sentido, puede apreciarse en qué medida existe un entrelazamiento entre experiencia cotidiana y de movimiento (que es de carácter fenomenológico y que involucra una dimensión ineludiblemente política) y cuestiones de orden teórico-metodológico.

En esta primera parte, además de exponer el contexto de surgimiento y algunas características generales de la danza *butoh* argentina, me propongo caracterizar y dar visibilidad a los distintos movimientos de acercamiento y distanciamiento que experimenté en el proceso de investigación. Es

inclusión de manera particular en sus coreografías. Una de las más famosas, *Shango*, está basada en el baile del mismo nombre. Sus movimientos aluden a la convulsión que provoca la posesión, cuando el dios se *monta* literalmente en la espalda del poseído, es decir, lo convierte en su caballo. Probablemente, este haya sido el trabajo que inspiró la danza de Hijikata.

2 Deren fue asistente de Dunham, hecho que resultó el punto de partida para su relación con la danza y la expresión corporal que tanto marcaría su obra.

decir, las inflexiones, los cambios de perspectiva, la inclusión de nuevos marcos interpretativos, etcétera, que estos provocaron.

BU alude aquí a danzar con palabras los movimientos que fueron coreografiando mis *pies* de antropóloga al *enterrarme* y *desenterrarme* en las escurridizas sombras que dibujó mi condición de “nativa” del campo que estudio. Identificaré mis *confusiones*, los *vaivenes* entre las luces y las sombras de las brumas afectivas que me guiaron, y describiré los *movimientos* teóricos que seguí.

Bailaré una siempre provisoria y efímera respuesta:
con qué pierna avanzar, con la derecha o con la izquierda.

Desde mi condición inevitablemente *encarnada*, iluminaré la afectividad y subjetividad del/a investigador/a que casi siempre permanece oculta (del mismo modo que lo desconocido de uno mismo) y que el *butoh* reclamaría con urgencia danzar —*el lado oscuro de la luna*.

Recrear, actualizar, desenterrar,
para volver a perder el origen de mis piernas de antropóloga.

Va en esta primera parte, entonces, una danza etnográfica sobre las luces y sombras de mi agenda antropológica.

Capítulo 1

Dando a luz a la danza *butoh* en el campo de estudios antropológicos

Comenzar con el estudio antropológico de la danza *butoh*, necesariamente, supone iniciar con una descripción general de esta práctica artística que proviene del Japón y es recontextualizada en otros ámbitos geográficos. Desde el punto de vista de su consideración como “género performático”,¹ este acercamiento involucra tener en cuenta las reelaboraciones de elementos *orientales* y *occidentales* en el propio lugar de origen primero, y que luego han sido retomadas y practicadas en el mundo *occidental*, y en nuestro país en particular. En este sentido, no es posible acercarse al análisis de esta danza sin abordar el problema del “orientalismo”

1 Siguiendo la propuesta de Silvia Citro (2009), entiendo que todo “género performático” se construye y transforma a lo largo de su historia a partir de conexiones con otros géneros y recurriendo a diversos grados de maximización o minimización de estos vínculos, como también a la descontextualización de algunos rasgos y su recontextualización en otros. Así, en las formas y los modos de relatar la historia de un género, van poniéndose en juego posiciones identitarias y también políticas. En el caso particular de la danza *butoh*, pueden mencionarse influencias y conexiones con géneros de distintas procedencias, tanto de origen japonés como del teatro y la danza *occidentales*, y que abarcan distintos períodos mostrando o escondiendo estas marcas en sus encuentros y transformaciones.

que subyace a los distintos contextos de su reelaboración. A la luz de estas consideraciones teóricas realizaré, entonces, una breve caracterización general de la danza *butoh* para luego describir algunas de las singulares formas que va tomando en nuestro ámbito local.

1. De *orientalismos* y *occidentalismos*: un debate teórico y político

Edward Said definió el “orientalismo” como una disciplina académica a partir de la que *occidente* convirtió a oriente en objeto de conocimiento. El “orientalismo” sería una “forma de pensamiento que separa ontológica y epistemológicamente a oriente y que se construye como una proyección del poder de *occidente* sobre *oriente* ‘para organizar un discurso que estuviera al servicio del poder colonial’ y así ‘dominar, reestructurar y tener autoridad sobre lo *oriental*” (2002: 21). Como consecuencia de esta perspectiva, *oriente* fue homogeneizado y convertido en un espacio estático e invariable, oponiéndolo a una visión dinámica y heterogénea de *occidente*.

Cabe destacar que estos planteos recibieron la crítica del campo de los llamados “estudios subalternos”, que precisamente la obra de Said contribuyó a inaugurar (Turner, B., 1994). Por un lado, se le cuestionaron aspectos de índole metodológica. Alexander Macfie (2000) planteó que, si bien Said había reconocido en sus desarrollos la influencia de la crítica textual de Michel Foucault (en la medida en que consideró que los textos están insertos dentro de una amplia red de relaciones políticas, sociales y culturales que permiten una aproximación y un análisis de otras situaciones), sus interpretaciones incurrieron en el error de aplicar el mismo punto de vista a obras de autores pertenecientes

a períodos precapitalistas y capitalistas (como Esquilo o Chateaubriand). La crítica enfatiza que, desde la perspectiva foucaultiana, este procedimiento sería incorrecto, en cuanto las obras pertenecen a *epistemes* distintas. Asimismo, a diferencia de las elaboraciones de Foucault que consideraban a los sujetos como parte de un entramado social que trasciende la personalidad y la subjetividad individual, Macfie (2000) señala que Said les otorgó un rol determinante a las biografías y a las situaciones personales. Otro aspecto que también recibió fuertes críticas fue su consideración de un *oriente* estático e invariable. Según Homi Bhabha (2002), esta conceptualización constituye un artilugio mediante el cual se expresa la parte por el todo, lo cual aplicaría la misma actitud esencialista que Said denuncia y, en consecuencia, obstaculizaría la apreciación del hibridismo y la heterogeneidad que sin duda fueron parte de la configuración del poder colonial. En esta misma línea, James Clifford (2001) criticó el concepto mismo de “orientalismo”, en cuanto estos análisis dicotomizaron y esencializaron lo que en realidad constituía un continuo entre *oriente* y *occidente*. Esta caracterización de *oriente* como un bloque inamovible y monolítico supuso la realización de análisis binarios en los que tanto *occidente* como su contraparte resultaron nociones homogéneas sin variaciones, multiplicidad y/o diferencias. No obstante, como ha señalado Maxime Rodinson (1989), el “occidentalismo” no hubiera debido ser la respuesta al “orientalismo”.²

Como consecuencia de estas críticas, autores como José Bizerril (2007) prefieren el término de “culturas asiáticas”. Sin embargo, reconoce cierta validez al argumento central

2 Cabe señalar que, aunque se puede acusar a Said de “occidentalismo”, cuando los así llamados *occidentales* se autoidentifican con este término, como una expresión de “nosotros, los occidentales”, también estarían siendo, en cierto sentido, “occidentalistas”. Precisamente, mi etnografía da cuenta de este tipo de identificaciones.

de Said acerca de una noción de *oriente* producida por gustos e intereses *occidentales* en el contexto de relaciones coloniales y que aglutina civilizaciones muy distintas en un mismo imaginario. Este tipo de caracterización no solo permeó los esfuerzos académicos de producir un saber sobre *oriente*, sino que también incidió en el imaginario social en que fueron resignificados varios productos y tecnologías culturales asiáticas. Como el mismo Bizerril señala, y mi propia investigación constata, existen formas más “blandas” y “benignas” de “orientalismo” que se inspiran en saberes y prácticas *orientales* para hacer una crítica cultural de *occidente*.

En el caso particular de la danza *butoh* en la Argentina, considero que las categorías, “*oriente*” y/u “*oriental*” continúan siendo operativas y descriptivas en tanto formas “nativas” de caracterizar este tipo de experiencias. Dicha evaluación tiene en cuenta no solo la experiencia de trabajo de campo realizada para este estudio, sino también los análisis de otra investigación que he dirigido,³ algunos de cuyos resultados retomo más detalladamente en los siguientes capítulos, y que han demostrado que *oriente* es una categoría ampliamente legitimada entre los actores sociales del campo de las artes escénicas de la ciudad de Buenos Aires (Aschieri y equipo, 2011). Me interesa destacar que no es mi intención continuar naturalizando las categorías “*oriente*”, “*oriental*” u “*occidental*”. Por el contrario, soy consciente de la necesidad de poner en el centro del análisis las producciones culturales locales específicas. Lejos de querer profundizar estas fetichizaciones, mi análisis procura describir las traducciones que suscita lo

3 Proyecto de Reconocimiento Institucional “¿Paradigmas corporales en conflicto? La presencia de prácticas de tradición cultural *oriental* en el proceso de aprendizaje de técnicas de actuación y danza” (PRI-03-FFyL-Res-CD-4807-09).

oriental en su especificidad local, comprendiéndolas como parte de un entramado de relaciones de poder históricamente mediadas.

2. La fascinación por lo *oriental* en las artes escénicas occidentales: una genealogía inicial

De acuerdo con las distintas épocas y períodos, los *orientes* han sido readaptados en cada momento según los cambios que experimenta la agenda de los intereses y las modas occidentales. El estereotipo *oriental* puede contener elementos disociados y contradictorios, sin la necesidad de integrarse en ningún momento. Así, mientras que en los géneros literarios y artísticos dominaron algunos aspectos, en otros campos se enfatizaron otras características. No obstante estas disociaciones, el hecho de exagerar un *oriente* “exótico o tradicional” no lo desvincula totalmente del *oriente* “fanático o bárbaro” (Sardar, 2004). Debido a la diversidad que estos matices y acentos implican, lo *oriental* podría rastrearse desde distintas perspectivas. En este caso, realizaré un breve recorrido por los principales hitos de la literatura sobre *oriente* que incidieron tempranamente en la pintura y que, conjuntamente, inspiraron a bailarines, coreógrafos, actores y directores occidentales. Detallaré específicamente las influencias que estos recibieron de las técnicas de movimiento y representación de tradición *oriental* en el período que abarca desde el siglo XIX hasta la década de 1960.

Existe consenso en reconocer que *Los viajes de Marco Polo*⁴ es uno de los libros fundacionales que construyeron el “archivo” que hizo de *oriente* el palacio de los deseos de *occidente* (Said, 2002: 92). El *oriente* que allí se describe posee

4 Marco Polo (1254-1324).

“las mejores cosas del mundo que Europa solo podía sospechar” y, al mismo tiempo, representa un *oriente* “paganos y bárbaro”, libre de restricciones y de las prescripciones convencionales del mundo cristiano (Sardar, 2004: 37). Obras como *Las mil y una noches* (1885), de Richard Francis Burton; *Turkish tales* (1812), de George Gordon Byron; *Lalla Rookh* (1817), de Thomas Moore; *Salambó* (1862), de Gustave Flaubert; *La novela de la momia* (1858), de Teófilo Gautier; *Les Orientales* (1829), de Víctor Hugo; y *Modern Egypt* (1836), de Edward William Lane, entre otras, han sentado las bases de la imaginación para la pintura orientalista, como la de Eugène Delacroix o Jean Auguste Dominique Ingres, con imágenes despóticas y violentas así como la presencia de una sexualidad extática, propia de la interioridad de los harenes. El harén constituyó, y sigue constituyendo, uno de los símbolos más potentes de *oriente* de “hembras pasivas y sensuales” que representaron la antítesis de las ideas *occidentales* acerca de la sexualidad cuyos objetos victorianos por excelencia fueron el corsé y el ocultamiento corporal. La pintura orientalista también se refirió a imágenes de machos sin límites, “lascivos” y salvajes, como las pinturas de Henri Regnault o de Sir William Allen (Said, 2002).

Durante el siglo XIX, momento en que los artistas *occidentales* incrementaron el contacto con las artes asiáticas (y también las africanas), experimentaron un exuberante entusiasmo por lo exótico. Desde la pintura, se adoptaron elementos técnicos de composición y diseño de las telas chinas y japonesas (Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, James Whistler); en la música, Claude Debussy fue influenciado por los sonidos de Indonesia; y en la poesía, Walt Whitman fue conmovido por la repetición de los *Upanishad* hindúes. El “japonismo” constituyó una corriente estética surgida en Francia que implicó una valoración positiva del *Otro* en la literatura. Su exponente máximo ha sido Pierre Loti y su

Madame Crisantemo, así como la representación de la ópera de Giacomo Puccini, *Madame Butterfly*.⁵ La figura más frecuente del “japonismo” la constituyeron las mujeres japonesas, en especial la *geisha* y la prostituta (Quartucci, 2003). Said ha señalado que, en particular, los artistas de la Francia de ese momento explotaban a *oriente* en sus obras con el fin de justificar su vocación “personal” y de “autorrealización” (a diferencia de la actitud británica cuya característica tendía a ocultar el ego) (Said, 2002: 235-236).

En el caso de las prácticas corporales como el *yoga*, los comienzos de su difusión en *occidente* se remontan a 1900, aunque entonces no constituía una práctica de amplia difusión. Representaba el interés de pequeños grupos de elite fascinados por lo *oriental* que, para acceder a estos “conocimientos”, debían encontrar un “maestro” y trasladarse hasta su lugar de residencia, lo cual implicaba la realización de viajes a lugares remotos. Las primeras referencias que se tienen provienen de la práctica denominada *Ashtanga Vinyasa Yoga*. Sri K. Pattabhi Jois, fundador del *Ashtanga Yoga Research Institute in Mysore* en India,⁶ debió contactar un *gurú* que le transmitiera saberes “antiguos” provenientes de fuentes de difícil acceso, cuyos “textos” nunca fueron vistos (Smith, B. 2007).

En el caso específico de la danza, a principios del siglo XX los bailarines estadounidenses Ruth Saint Denis y Ted

5 *Madame Butterfly* es una ópera con música de Giacomo Puccini y libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica basada en la obra para teatro de David Belasco, quien a su vez se inspiró en el libro de Pierre Loti, *Madame Crisantemo*.

6 Se sostiene que el método de *yoga* de Jois tiene su fuente en el antiguo texto sánscrito de *Vamana Rishi*. KrishnaNama (1888-1989), maestro de Jois (1915-2009), le contó que había aprendido este tipo de *yoga* durante siete años con su maestro Rama Mohan Brahmachari, en los Himalayas. Cabe señalar que Brahmachari le enseñó el texto del *yoga karunta*, pero este no pudo ser bien conservado, se perdió como fuente escrita y la difusión del “original” solo fue a partir de la transmisión oral.

Shawn fueron afectados por los gestos y la espiritualidad de las formas *orientales*. A diferencia de Isadora Duncan, quien se había inspirado en los griegos, Ruth Saint Denis se inspiró en las divinidades *orientales* investigando sus formas y desarrollando un estilo coreográfico con elementos tanto *occidentales* como *orientales*. Con la compañía *Denishawn*, realizó giras por *oriente* avivando el exotismo en sus formas expresivas. Según sugiere Heston Blumental, Martha Graham, discípula de Denis, continuaría con posterioridad en esta línea de investigaciones actuando como “filtro” de las ideas asiáticas en el teatro *occidental*, el cual se extendió más allá de las artes coreográficas. Junto con la *Denishawn* incorporaron términos que estaban centrados en la tierra y la respiración, conformando un vocabulario físico que “abría nuevas dimensiones a la arquitectura del cuerpo” (2007: 15). Sus exploraciones se orientaron en el sentido de un movimiento “puro” que podía transportar las emociones humanas hasta el grado en que “la danza podía ser dramática en su sentido fundamental” (*op. cit.*: 16). Respecto de “la danza del vientre” o *belly dance*, la primera presentación pública se remonta a 1893 en ocasión de la Exposición Universal de Chicago, cuyo objetivo era ejemplificar a través de una muestra etnográfica la evolución humana pasando por “el retraso *oriental* y llegando a la civilización europea y estadounidense, jugando en este sentido una tensión entre “el espanto, la nostalgia y la fascinación” (Korek, 2005: 25). Cabe señalar, además, la enorme influencia que ha representado la maquinaria hollywoodense desde la década de 1950 y durante el siglo XX, en la construcción masiva de este estereotipo de lo *oriental*.

En relación con el teatro, distintos autores señalan que a comienzos del siglo XX la influencia *oriental* se expandió en las vanguardias como una “forma de escape al estilo realista *occidental*” (Blumental, 2007: 16) y para “renovar el teatro

europeo” que “rechazaba la forma del teatro burgués de ilusión y su predominancia en el lenguaje” (Fischer-Lichte, 1994: 39-40).⁷ Así, los diseños escenográficos de Gordon Craig y los pintores escenógrafos Édouard Vuillard, Pierre Bonnard y Paul Sérusier fueron influenciados por las pinturas de paisaje chino y por las artes asiáticas en general. También directores y escritores, como Bertolt Brecht y Vsévolod Meyerhold, reprodujeron elementos de la teatralidad de la Ópera de Pekín. William Butler Yeats y Maurice Maeterlinck miraron el teatro *Noh* de Japón. Jack Coppeau, Jean-Louis Barrault y Charles Dullin tomaron diferentes tradiciones asiáticas como modelos para su trabajo. Y Antonin Artaud (1979) quedó fascinado por la estética y metafísica que identificó en la danza-drama balinés.

También lo *oriental* influyó en los entrenamientos actoriales, hasta ese momento dominados por un enfoque psicologista.⁸ Craig fue cautivado por el rigor y el simbolismo del teatro *Noh* y las descripciones de las representaciones de la India. Jerzy Grotowski (1993) por los entrenamientos de la Ópera de Pekín y por el *Kathakali* de la India y el *Noh* japonés. Más tarde, Peter Brook, entre otros, retomó concepciones de la representación de India y Japón, y experimentó con traducciones del teatro hindú. En suma, una larga tradición de intercambios y apropiaciones. Es precisamente en este contexto que debemos situar el surgimiento de la danza *butoh*.

7 No obstante, cabe aclarar que lo *oriental* era parte de un exotismo que también abarcaba lo indígena, como es el caso de Saint Denis, Graham o Artaud, por ejemplo.

8 El enfoque psicologista se refiere a una parte de las técnicas de actuación desarrolladas por Konstantin Stanislavski que tuvieron enorme influencia en las producciones teatrales. Se basa en proporcionar circunstancias biográficas a los personajes (aunque estas no sean suministradas por el autor) para fundamentar en ellas la interpretación actoral.

3. ¿Alguien puede decirme qué es el *butoh*?

El *butoh* es una expresión dancística que tiene sus inicios en Japón, en 1959, luego de la ocupación norteamericana en ese país. Desde un punto de vista estético, evade definiciones rígidas. En un intento por describirla se la caracteriza como un “teatro bailado” (Ritchie, 1987), “una danza muy teatral”, “un paso intermedio entre la danza y el teatro” o “un teatro de movimiento” (Bentivoglio, 1985). Sondra Fraleigh afirma que *butoh* es, al mismo tiempo, “natural y teatral”. Sería, en su opinión, más un “movimiento estético que una forma de danza o de teatro” (1999: 6). Siguiendo la propia formulación de Hijikata (como relata la bailarina Natsu Nakajima), *butoh* sería “una forma de teatro total” (cit. en Ishizuka Hassel, 2005). Cabe destacar al respecto, que en las formas escénicas tradicionales, como el teatro *Noh* o el *Kabuki*, no existe distinción entre danza y teatro y, en este mismo sentido, pese a que la palabra “danza” forma parte de su nombre de identificación, el *butoh* rehúye a este tipo de categorizaciones.⁹

Respecto de los estudios académicos acerca de danza *butoh*, es preciso tener presente que los documentos que dan cuenta de sus comienzos son de difícil acceso. El principal lugar en el que se encuentran todos aquellos datos de los primeros años de gestación del género hasta la muerte de Tatsumi Hijikata, su principal fundador, es el *Tatsumi Hijikata Archive. Research Center for the Arts and Arts Administration*, en la Keio University de Japón. La mayoría de los documentos aún permanecen en japonés, sin que hayan sido traducidos a otros idiomas. Es importante destacar que este problema de la “traducción” se repite como

9 En los comienzos de la vanguardia japonesa de la posguerra, el teatro y la danza se confundían y solo fue con posterioridad que estas expresiones artísticas se separaron.

parte de la dinámica de las reelaboraciones de este género dancístico y será uno de los elementos considerados en los análisis. No obstante estas dificultades, en los últimos años la producción sobre el *butoh* se fue acrecentando y abarcó distinto tipo de estudios. Por un lado, he encontrado los escritos realizados por quienes formaron parte de los inicios de esta danza, como los trabajos de Kazuo Ohno (Ohno y Ohno 2004), Tatsumi Hijikata (2000) y Toshiharu Kassai (2000), entre otros. Asimismo, se hallan los trabajos de quienes se han ocupado de abordar las particularidades de las propuestas estético-poéticas y técnicas de Hijikata (y que además compartieron de alguna manera su proceso), como las pioneras de Kayo Mikami (2002), Nanako Kurihara (1996) y Yukio Waguri (1998), y aquellas que posteriormente continuaron investigando su vida y obra, como Elena Polzer (2004) y Christine Greiner (1998, 2005). Desde la historia de las artes escénicas, se encuentran los abordajes de Jean Viala y Masson Sekine (1988), Leonetta Bentivoglio (1985), Susan Blakeley (1988), Donald Ritchie (1987) y María Camila Lizarazo (2000). Los trabajos de Fraleigh (1999), así como el que realizó con Tamah Nakamura (2006), abordan aspectos de las propuestas tanto de Hijikata como de Ohno, poniendo de manifiesto su experiencia personal con la práctica de la danza *butoh*. Finalmente, deben mencionarse los estudios que la analizan desde diferentes disciplinas. Desde la filosofía y la sociología (Ichikawa, 1989; Kuniyoshi, 1985, 1997; Bergmark, 1991; Nakamura, 2003; Greiner, 2005), la psicología y psiquiatría (Kassai, 1999, 2000, 2005; Kassai y Parsons, 2003), desde la etnomusicología (Sakamoto, 2009) y desde perspectivas semióticas, estéticas y/o políticas (Sakurai, 1994; Greiner, 1998; Ishizuka Hassel, 2005; Ranzoni, 2006; Hornblow, 2006). Cabe señalar que no he encontrado estudios que aborden la danza *butoh* desde una perspectiva antropológica.

Tal vez por el escaso desarrollo de la antropología de la danza en el ámbito académico local y/o debido a la reciente llegada de la danza *butoh* a la Argentina, salvo mis trabajos (Aschieri, 2003; 2006; 2007; 2009; 2010 2010b; 2011; Aschieri y Puglisi, 2010), aún no existen investigaciones desde un enfoque etnográfico que atienda a las reelaboraciones que de ella aquí se producen. Solo hay una tesina en comunicación social (Cohen, 2014) y alguna producción que aborda sus vínculos con el *zen* (Garrote, 2010). Desde una perspectiva más descriptiva y subjetiva, el libro de Gustavo Collini Sartor (1995), uno de los bailarines pioneros que contribuyó a la difusión de la danza *butoh* en nuestro país y que, a partir de su experiencia personal con Kazuo Ohno (uno de los “maestros” creadores del *butoh*), relata su encuentro con esta danza.

3.1. Contexto de surgimiento

Como he mencionado, los inicios de la danza *butoh* se remontan a finales de la década de 1950 en Japón. Sus primeras manifestaciones se encuentran dentro de la vanguardia japonesa de posguerra, que se proponía la reivindicación de “lo japonés” en un contexto de fragmentación en el que se debatía o cuestionaba la “pérdida de identidad” como consecuencia de la ocupación territorial de Estados Unidos. No obstante, la relación Japón-occidente había comenzado a estrecharse con anterioridad. En 1868, la Restauración *Meiji* había establecido un sistema imperial alrededor de la figura del Emperador¹⁰, organizando el Estado *Shinto*

10 En los siglos XXVII y XXVIII surgió la escuela *kokugaku* (Escuela del Aprendizaje Nacional), la cual se rebeló contra el formalismo confuciano y revalorizó el estudio del pasado. Esta discusión tuvo un valor estratégico en la medida en que la polémica sobre la validez de los textos confucianos y las enseñanzas de los sabios chinos tenía el objetivo de desvalorizarlos ante la supremacía de un conocimiento autóctono. La reinterpretación de la mitología *shinto* es un intento de trasponer

bajo una forma nacionalista de *shintóismo*.¹¹ Su política, su industria y su economía se basaron en modelos *occidentales* y el programa político de modernización y de *occidentalización* y progreso científico se extendió al estilo de vida de la población en general. Según señala Horoshuki Noguchi (2004), la política de “occidentalización” podría considerarse como “una medida de ajuste para guiar a la población del Japón dentro del nuevo gobierno”, que había sido construido en un período de solo dos años a partir del colapso del *shogunato*¹². No obstante, sostiene que en realidad su meta era el rechazo y “desmantelamiento de cada aspecto de la cultura tradicional japonesa” a través de la “improductiva glorificación de la civilización *occidental*”. El proceso implicó desde el reemplazo de los árboles tradicionales de cerezo por una variedad llamada *Someiyoshinto* (producto artificial de la tecnología humana, que daba flores sin perfume), hasta políticas *antishogunato*, como la prohibición del teatro *Noh* o del uso de la acupuntura japonesa. La “occidentalización” llegó también a las prácticas alimentarias, la arquitectura, la vestimenta, las artes, la

las creencias mágico-religiosas del período *Yamato* a un plano superior al del budismo y el confucionismo, que eran considerados ajenos al “genio japonés”. La escuela *kokugaku* tuvo un papel secundario en el período *Tokugawa* pero, ya en el siglo XIX con Hirata Atsutane, el nativismo se radicalizó propagando los gérmenes de una conciencia nacionalista. En ese momento, Japón vivía una situación de amenaza extranjera que ya no tenía que ver con la presencia china sino con la invasión del capitalismo. Robert Smith señala que *Meiji* “crea” otra tradición. El pasado es leído por la óptica del presente y se presenta “como un *continuum* que siempre ha existido”. La memoria nacional “inventa” sus mitos. Así, el mito del emperador representa “la unión armónica de la diversidad japonesa” y constituye “un lenguaje ideológico con la función de legitimar el nuevo poder a escala ampliada. Legitimación que oculta las diferencias y los intereses de clase” (en Ortiz, 2003: 79).

- 11 El *shintóismo* ha teñido todos los aspectos de la experiencia emotiva de Japón. Se basa en las creencias y ritos en torno a diversos “espíritus” vinculados a la naturaleza.
- 12 El *shogunato* ha sido un gobierno de tipo militar, establecido en Japón (con breves interrupciones) entre finales del siglo XII hasta la Restauración *Meiji* de 1868. La cabeza del *shogunato* era el *shōgun*. Existieron tres *shogunatos* durante toda la historia japonesa: *Kamakura*, *Ashikaga* y *Tokugawa* (Ortiz, 2003).

música y la educación física. Estas políticas contribuyeron a la pérdida de la cultura tradicional, promoviendo la sobrevaloración de lo foráneo por sobre lo japonés. Así, los estudiantes de varios campos fueron forzados a estudiar bajo teorías *occidentales* para conseguir sus licencias, situación que interrumpió el modo de transmisión del conocimiento experiencial, impactando consecuentemente en los sistemas de aprendizaje.

Estas incidencias pueden verse también en las artes escénicas de fines de siglo XIX y puede decirse que los artistas japoneses también se sintieron atraídos de distintas maneras por las producciones *occidentales*. El teatro *Shimpa* se caracterizó por adquirir un estilo naturalista, al surgir como una reacción a la estilización del teatro tradicional *Kabuki*¹³ y representar la vanguardia de aquel entonces con fórmulas codificadas y vulgarizadas, aunque conservando sus representaciones dentro de un marco de referencia japonés (Ritchie, 1987). Sin embargo, desde 1885 comenzaron a realizarse una serie de puestas en escena de obras de Shakespeare.¹⁴ En 1920, apareció con fuerza otra forma teatral inédita, el *Shingeki*, que reaccionaba contra el *Shimpa* y que tomó como modelo el teatro realista de la cultura *occidental*. Konstantin Stanislavski fue considerado un director de referencia, que representaba mayormente obras contemporáneas europeas de Henrik Ibsen y Antón Chéjov. Se trataba de un movimiento bastante politizado debido a su asociación con el Partido Comunista Japonés (PCJ) y, por tanto, apoyaba el realismo socialista soviético que expresaban estos dramaturgos y directores *occidentales* (Lizarazo,

13 Existen cuatro formas de teatro japonés clásico: el *Kabuki*, el *Noh*, el teatro de marionetas o *bunraku* y el *kyogen*. Todos son formas teatrales altamente codificadas.

14 *El mercader de Venecia*, por ejemplo, se versionó ese año adaptada al estilo *Kabuki*. En 1901 se representó *Julio César* a partir de un texto traducido fielmente de dos actos de esa obra y luego, en 1911, se exhibió una puesta de *Hamlet* (Savarese, 1992).

2000). En este contexto, el teatro *Noh* y el *Kabuki*, como formas teatrales tradicionales, se consideraban ineficaces y estériles en la medida en que se creía que no estaban a la altura de los problemas de la sociedad contemporánea japonesa (Fischer-Litche, 1994).

Al término de la Segunda Guerra Mundial, durante 1945-1952, Japón vivió la ocupación estadounidense liderada por Douglas MacArthur que excluyó al Emperador de la política, para que subsistiera solo como símbolo del Estado. Asimismo, su política evitó la participación de las elites militares que eran, justamente, las que apoyaban las artes tradicionales, lo que, en consecuencia, impactó negativamente en ellas. El *Shingeki* pudo reaparecer entonces, en cuanto símbolo de la “occidentalización” de la sociedad japonesa, y abarcó las artes teatrales por completo. Cabe señalar que desde la reforma *Meiji*, la dicotomía “artes nobles y artes del común” había sido reemplazada por la oposición entre “artes japonesas y artes importadas”, donde las segundas eran consideradas de un orden superior y valioso para su imitación, condición que se profundizó durante la ocupación estadounidense (Lizarazo, 2000).

Muchos jóvenes artistas de teatro pertenecían al movimiento estudiantil (*Zengakuren*) que en 1958 se distanció del PCJ y que apoyaba, como antes mencionáramos, al *Shingeki* (Lizarazo, 2000). Este, entonces, comenzó a perder fuerza, y fue contrastado y cuestionado por lo que se llamó la vanguardia de “los teatros”, que pese su diversidad tuvo como característica compartida la tendencia a “la reivindicación de lo japonés” (Ritchie, 1987: 53). Es así que se retomaron las tradiciones del *Noh* y del *Kabuki*, y la representación de rituales *Shinto*, aunque sin cerrarse por completo a las influencias de las culturas extranjeras (Fischer-Litche, 1994). Tal vez por encontrarse más liberado de lazos políticos, el movimiento de danza fue más independiente para experimentar desde

el cuestionamiento y la interpelación, aun mucho antes de la crisis del Tratado de Seguridad de 1960.¹⁵

En este contexto, el surgimiento de la danza *butoh* es parte, como puede apreciarse, de un movimiento colectivo más amplio. El final de la década de 1950 y el principio de la de 1960 fueron tiempos convulsionados y cargados de demostraciones violentas en contra de Estados Unidos. Las calles de Tokio y los *campus* universitarios se convirtieron en lugares de espontánea actividad cultural, incluyendo *happennigs*, *performances* y teatro. El *ankoku butoh*¹⁶ (“danza de las tinieblas” o “danza de la oscuridad”) no fue una experiencia solitaria, sino que compartió las motivaciones y la crítica con otros eventos conocidos, como los teatros *angura* o *underground* japonés.

Al respecto, diversos autores de la historia de la danza coinciden en señalar el contenido político que acompañó los orígenes de la danza *butoh*. Así, Bentivoglio afirma que el *butoh* se inscribe en una “causa ideológica revolucionaria” que es “antitecnológica” y “anticonsumista” y que resulta de una “drástica negación al consumismo norteamericano” (1985: 69-70). Según Johannes Bergmark (1991), la cultura conservadora tradicional japonesa y aquella nueva que incluía a *occidente* y que influía sobre la primera dio nacimiento a un “vacío caótico del sentido de identidad” que promovió una “total revolución contra todas las cosas”.

15 Los estudiantes participaron intensamente en dos olas de protesta social que abrieron y cerraron la década de 1960. Comúnmente se conocen como *Ampo* 1960 y *Ampo* 1970 y se realizaron en oposición al Tratado de Seguridad entre Japón y Estados Unidos [*Nichibei Anzen Hoshō Jōyaku*] o *Ampo* (Ritchie, 1987).

16 Los términos *ankoku butoh* y *butoh* son muchas veces utilizados indiferenciadamente. Sin embargo, autores como Kunishoyi (1997) o Greiner (2005) sugieren que la palabra *ankoku* denota un contenido muy particular dentro del *butoh*. Para estos autores, el uso de la denominación *ankoku butoh* se limitaría a las actividades de Tatsumi Hijikata y su estudio *Hangi-Daitoh-Kan*, en la medida en que consideran que el propio Hijikata habría bautizado así a su danza a comienzos de la década de 1960, mientras que con el vocablo *butoh* se refieren al trabajo de otros bailarines de *butoh*.

Una interpretación peculiar de un *performer* que visitó nuestro país difundiendo y enseñando esta técnica y estética¹⁷ señala que podrían rastrearse algunas de estas connotaciones de índole política en la misma palabra *butoh*. *Bu* provendría del vocablo *buyo*, que es un término japonés genérico para designar “danza”. Esta palabra recién habría aparecido a principios del siglo XX, con la llegada de la cultura europea a Japón, para distinguir todas aquellas danzas que no pertenecían a la tradición japonesa, como pueden ser el flamenco, el vals, la danza clásica *occidental*. La utilización de la palabra *buyo* para designar esta nueva forma de danza resultaba entonces insatisfactoria, en la medida en que la vinculaba con *occidente* y, por lo tanto, no conseguía representar aquello que los jóvenes de la vanguardia japonesa buscaban nombrar. Con el fin de acentuar su carácter japonés, se tomó el vocablo *butoh*, que habría sido “recuperado” de algunas ceremonias de los monjes japoneses.

Una versión menos política, pero no por ello de menor relevancia, es que la palabra *butoh* fue una elaboración de una de las personas que integraban los primeros grupos de experimentación que lideraba Hijikata. Probablemente, debido a que ese *performer* se casó con la bailarina de la que Hijikata estaba enamorado y con quien culminó sus días, alejado ya del mundo de la danza, viviendo en Brasil, los detalles que hacen a los pormenores de los orígenes del nombre permanezcan aún bastante confusos.¹⁸

Así, esta ambigüedad parecería funcionar como fuente de historias que contribuirían a forjar un origen mítico. No obstante, la versión más difundida en el campo enfatiza en la figura de Hijikata como “padre” fundador de la danza *butoh*.

17 Fuente: Conferencia del bailarín *butoh*. Katsura Kan en Buenos Aires. Notas de campo, septiembre de 2010.

18 Notas personales tomadas durante el seminario *Las imágenes del cuerpo en Japón: corto-circuito de las identidades*, dictado por Christine Greiner, IUNA, 2010.

El contexto de surgimiento del *ankoku butoh* ha sido descrito por Greiner como “una explosión brutal atómica y epistemológica” que hizo que los artistas e intelectuales tanto japoneses como extranjeros repensaran el cuerpo a partir de discutir sobre la identidad, la particularidad cultural y las posibles estrategias políticas de supervivencia (Greiner, 2005: 4). Uno de los llamados “impulsos originarios” (Lizarazo, 2000) iba en la dirección de “atacar o contrarrestar los efectos de la occidentalización” a partir de “tratar de recobrar el nexo tradicional entre el hombre y la naturaleza”. No obstante, *butoh* integraba el llamado teatro *angura* de las décadas de 1960 y 1970 (una suerte de *underground* japonés), que puede ser considerado como parte de un proceso que continúa “las contaminaciones culturales” que habían comenzado en los primeros años de la Restauración *Meiji* y que se radicalizaron en la posguerra (Greiner, 2005). En esta línea, Nario Goda, un crítico e historiador japonés de la danza, afirma que *butoh* es “una mezcla internacional de elementos” en la que la línea de conexión es la pregunta *¿qué es el cuerpo?* (en Horton Fraleigh, 1999: 173).

3.2. Entre el budismo *zen*, el folclore y el teatro *Noh* japonés

La teoría budista tiene gran influencia en la historia cultural del Japón.¹⁹ Fue incorporada en las artes hacia fines del

19 El budismo se origina en el norte de la India en el siglo VI a.C. con un personaje histórico, el príncipe *Siddharta*, nacido en el seno de la familia *Gautama*. Este joven dejó el palacio que habitaba y, luego de seis años de disciplina ascética solitaria, tuvo la experiencia de la “iluminación”. Dejó su vida en el bosque y se dedicó a predicar la nueva doctrina, rodeado de discípulos cada vez más numerosos. Luego de la muerte del *Buda* (cerca de 480 a.C.) se produjeron quiebres en la comunidad budista. Se formaron diferentes escuelas que muchas veces terminaban subdividiéndose a su vez por diferencias internas. En el principio de nuestra era se produjo el cisma más importante, que separó el budismo *Mahayana* (“gran vehículo”), del budismo *Hinayana* (“pequeño vehículo”). Diversos autores señalan que el *Mahayana* se expandió por el Tíbet, Nepal, China, Japón y Corea, mientras que el *Hinayana* lo hizo por el Sudeste Asiático (Birmania, Tailandia, Camboya, Vietnam,

Período *Heian* (794-1185) y desde el comienzo del período *Kamakura* (1185-1333), y se extendió al período *Muromachi* (1338-1573), dando forma a teorías artísticas en áreas como la poesía *waka*, el teatro *Noh* (*Nōgaku*) y la “ceremonia del té” (*Sadō*). Más aún, influenció las artes marciales desde el período de los Estados Guerreros (1467-1568) hasta el comienzo del período *Edo* (1603-1876), alcanzando la Teoría del *Budō*, o camino del guerrero Samurai (Yuasa Yasuo, 1993).

El *zen* es una rama particular que se desprende del budismo *Mahayana* y que comprende una disciplina psicofísica sustentada por una metafísica basada en la unidad corpórea, que plantea una concepción asociada a un paradigma holista de la corporeidad. Es considerada por autores como Yuasa Yasuo (1993) —cuyos desarrollos retomaremos en el tercer capítulo—, como uno de los denominados “métodos de autocultivación oriental” y su objetivo es alcanzar el *satori* o iluminación, lo que equivaldría a descubrir el significado de la propia existencia.²⁰

Laos y Ceilán) en diversos momentos del primer milenio de nuestra era (Carini, 2004). No obstante, revisiones recientes refieren que la distinción entre *Hinayana* y *Mahayana* fue formulada originalmente por los así autoidentificados *Mahayana*. Los llamados *Hinayana* prefieren autodenominarse *Theravada*, la única de las dieciocho escuelas originales del budismo de la India que ha sobrevivido hasta nuestros días. Más allá del potencial sectario que supone *grande* y *pequeño vehículo*, los maestros budistas contemporáneos han revisado esta distinción y releído la oposición *Mahayana* e *Hinayana* no como una distinción entre escuelas, sino como una diferencia de motivación personal para la práctica, la salvación individual o el beneficio colectivo (Bizerril, 2007). La primera reforma budista del Japón tuvo lugar en el siglo VIII, con el primer emperador budista Shotoku Taisho. Pero el *zen* recién fue introducido en los siglos XI-XII, y tuvo un gran impacto en el período Kamakura (siglos XIII-XIV) debido a que era la corriente preferida de la aristocracia gobernante, los Samurai (Sarando, 2010).

- 20 Para alcanzar el *satori* hay que deshacerse de todas las imágenes ilusorias sobre las que se apoya la voluntad, ya que son las que proporcionan angustias y preocupaciones a los hombres. Para lograr el *satori* hay que olvidarse del “yo” y no puede accederse desde una lógica racional. Una vez alcanzado, las excitaciones exteriores ya no pueden provocar deseos contradictorios y, por lo tanto, el sufrimiento cesa.

En las artes en general, *satori* es equivalente a belleza o *yūgen* (misterio sugestivo, profundo). Por ejemplo, en el teatro *Noh* se intenta expresar la belleza a través del movimiento corporal. Zeami, quien sistematizó y formuló el teatro *Noh*, expresa simbólicamente la belleza con la palabra “flor” (*hana*). “Flor” corresponde a *yūgen*. Así como un monje procura alcanzar el *satori* a través de la autocultivación, el *performer Noh* procura hacer florecer “la flor” en el escenario a partir de la práctica repetida de las técnicas de *performance*. En este sentido, el teatro *Noh* es un arte que intenta expresar “la flor” a través del uso del cuerpo.²¹

Los orígenes de la danza *butoh* se encuadran dentro de este contexto filosófico religioso del budismo *zen* y también en el de la ya mencionada imaginería *shintoiista*. No obstante, los vínculos entre danza *butoh* y *zen* no siempre son reconocidos por los investigadores debido a las adscripciones religiosas de sus principales referentes: Tatsumi Hijikata era ateo y Kazuo Ohno se había convertido al catolicismo²² “Para mí —dice Ohno— el creer en Jesús y bailar son la misma cosa, no pueden separarse. Hacía mucho tiempo que deseaba rezar por Judas, transformarme en Judas para bailar” (en Collini Sartor1995).

Más allá de estas innegables incidencias, otros estudiosos, así como los actuales bailarines *butoh* japoneses que entrevisté

21 Si bien las distintas expresiones del *zen* son parecidas en su cosmovisión, tienen divergencia en cuanto a los métodos. Algunas utilizan el método de los *koan* (el *Zen Rinzai*); otras enfatizan en la concentración en la respiración durante el *zazen* (meditación en posición sedente); otras, en la forma de producir movimientos (como las distintas artes marciales o las artes escénicas). En este sentido, autores como Yuasa Yasuo (1993) dividen los “métodos de autocultivación oriental” en métodos de meditación en quietud y métodos de meditación en movimiento.

22 En un congreso en el que presenté una ponencia en la que me refería a la influencia *zen* en la técnica *butoh*, Christine Greiner, en razón de las adscripciones religiosas de Hijikata y Ohno, remarcó que no debía ser tenido tanto en cuenta lo *zen*, como el componente cristiano. No obstante, los propios “maestros japoneses” refieren su importancia y, como veremos más adelante, adquiere una gran relevancia en el análisis de las reelaboraciones locales.

(Ko Morobushi, Tadashi Endo, Atsushi Takeneuchi, entre otros), destacan las relaciones con el *zen*. Según la investigadora y bailarina Horton Fraleigh, su propia experimentación en danza *butoh* la llevó a “profundizar su apreciación acerca del *zen* y del Japón”. *Butoh* reflejaría, para esta autora, “los viejos valores del Japón premoderno” y contendría “el espíritu *zen*”, al mismo tiempo que sería “inequívocamente posmoderno” (1999: 4). No obstante, explica que no se trataría de un mero *collage*. Sus confrontaciones explorarían “la identidad japonesa en las tradiciones folclóricas y espirituales *shinto* y *zen* subvirtiendo ‘la influencia comercial occidental’” (1999: 4).²³ Un trabajo local acerca de estos vínculos esboza ciertas afinidades entre algunos de los *koan*²⁴ característicos de la enseñanza del *zen*, y lo que en la danza *butoh* se denomina *butoh-fu* (Garrote, 2010), o palabras que funcionan como una suerte de apertura para las improvisaciones. Retomaremos esta descripción más adelante.

Existe consenso en identificar que las danzas folclóricas y populares japonesas también forman parte del sustrato que ha nutrido la creación del género dancístico-teatral *butoh*. Lizarazo (2000) refiere que durante la restauración *Meiji*, cuando el

23 Respecto de este punto refiero mi propia experiencia. Cuando comencé a practicar *butoh* desconocía completamente las características del *zen* y, en aquellos años, mi maestro no mencionaba explícitamente estos vínculos pues estaba inducido a “traducir la estética a un vocabulario accesible al pensamiento *occidental*”. Cuando empecé a leer acerca del *zen*, me sorprendieron enormemente las semejanzas y lamenté no haberlas conocido antes. No obstante, hoy considero que, en este sentido, mi contacto fue necesariamente más fenomenológico que intelectual. Cabe considerar que a mediados de la década de 1990, en nuestro país, el acceso a internet aún era restringido y la danza *butoh* era todavía casi desconocida, por lo que las búsquedas individuales de información resultaban mucho más dificultosas que en la actualidad.

24 El *koan* es un modo de apertura de la propia mente a la verdad del *zen*. Su significado literal es “documento público” o “estatuto autorizado”, y consiste en anécdotas de un maestro anciano o en diálogos entre maestros y monjes, o en afirmaciones y preguntas planteadas por un maestro. El modo de resolver un *koan* jamás debe ser a través de la razón. Cuestiones clásicas, como “¿Cuál era tu rostro antes de nacer?”, parecen no tener solución si únicamente ensayamos una explicación lógica. El objetivo es siempre despertar la duda y llevarla a sus límites (Garrote, 2010).

Kabuki perdió la conexión con la cultura popular (debido a la demanda de una política que la compelia a “subir el nivel moral” de sus presentaciones), otras expresiones recuperaron fuerza: la “ópera” *asakusa*, que era un teatro musical con influencias tradicionales y de *occidente*; el *Misemono*, de características circenses, y el *Yōse*, que incluía monólogos cómicos. Ritchie destaca que estas expresiones influyeron posteriormente en el teatro de vanguardia y que Tatsumi Hijikata habría buscado en la antigua cultura popular, cuya influencia teatral estaba representada sobre todo por “las atracciones de feria del teatro *Yōse*, las revistas del *music hall* y en las manifestaciones vulgares de la preguerra” (1987: 58). Asimismo, Blakeley, desde una perspectiva primitivista, sostiene que el patrón que siguieron las tempranas experimentaciones de Ohno e Hijikata derivaba de “conexiones con lo irracional y lo extraño”, con una suerte de “reservorio subterráneo de energía sexual salvaje ligada a la íntima relación que la humanidad primitiva había tenido con la naturaleza” (en Lizarazo, 2000: 10).

Respecto de los vínculos con otras artes escénicas japonesas, Blakeley refiere que, en sus comienzos, en tanto se sostenía la intención de mantener la búsqueda dentro de la cultura “original popular”, el *butoh* incorporó elementos del temprano Teatro *Kabuki* (anterior a su refinamiento para el gusto *occidental*), apropiándose de su exploración del lado oscuro y reprimido de la vida social, así como de su habilidad para transformar eso en una estética positiva (en Horton Fraleigh, 1999: 11). Asimismo, Fraleigh destaca los vínculos del *butoh* con el arte *Ukiyo-e* (estampas japonesas),²⁵ cuyos motivos principales se

25 *Ukiyo-e*, o “pinturas del mundo flotante”, es un género de grabados (realizados mediante xilografía o técnica de grabado en madera) producidos en el Japón entre los siglos XVII y XX. Hace referencia a la cultura joven que tuvo auge en el centro urbano de Edo (actualmente Tokio), Osaka y Kioto. El juego, el sexo y el teatro constituían su mayor inspiración. Su nombre es una alusión irónica al término homónimo “Mundo Doloroso”, el plano terrenal de muerte y renacimiento en el que se basa la religión budista.

referían a los paisajes, las actividades cotidianas y familiares, escenas de cortesanas y lugares de entretenimiento. Afirma, además, que ambas expresiones artísticas comparten su “exagerada y concentrada afectividad” que constituye uno de los elementos importantes “de su poder de comunicación”, así como también comparten “la ambigüedad” que refieren la parodia, la burla y el travestismo (1999: 13). Asimismo, el *butoh* guardaría algunas referencias al teatro *Noh*.

Respecto de la característica lentitud, Nario Goda señala que este es un rasgo que comparte con el *Noh* (en Horton Fraleigh, 1999: 173). Fraleigh indica, entre otras cosas, que el ciclo estético *Jo-Ha-Kyu* que es el corazón del *Noh* también estaría presente en muchas de las producciones *butoh*. No obstante, Greiner²⁶ señala que, en su opinión, si hubiera conexiones con el teatro, estas lo vincularían más que nada al teatro de marionetas o *Bunraku*, enlazado a una larga tradición ligada al movimiento de lo inanimado (recuérdese en este sentido la incidencia de la imaginería *shintoísta*).

Otro aspecto estético importante es que, en el *butoh*, el cuerpo de los bailarines es completamente pintado de blanco. Tal como se expone en el trabajo de Ishizuka Tara (2005), existen distintas explicaciones al respecto. Una muy frecuente es que el blanco muestra la desesperanza de las víctimas de la guerra. *Harada* hace referencia a que simbolizaría, en particular, las cenizas de los cuerpos cremados. La versión de Ohno indica que al comienzo los bailarines se cubrían de blanco como muestra de la inmadurez de su técnica. Motofuji, la mujer de Hijikata, señala que en realidad su marido cubría una herida que había sufrido por un derrame de una caldera cuando trabajaba en una fábrica. No obstante estas interpretaciones, es importante considerar

26 Notas personales tomadas durante el seminario *Las imágenes del cuerpo en Japón...*, op. cit., Greiner, 2010.

que este tipo de tratamiento del cuerpo es similar al realizado en el teatro *Kabuki* y en el teatro *Noh*.

En trabajos anteriores (Aschieri, 2010b) he planteado que, más allá de estas confluencias con tradiciones japonesas anteriores, también podrían señalarse algunas rupturas. Desde una perspectiva coreográfica, por ejemplo, las prácticas escénicas japonesas que precedieron a la danza *butoh* e influyeron en ella estaban altamente formalizadas, mientras que esta es creada a partir de improvisaciones personales y es poco frecuente que los *performers* elijan ejecutar coreografías ya realizadas por otros. Otra ruptura podría vislumbrarse en su exploración de la desnudez, así como en el uso escénico de espacios no convencionales, como los escenarios naturales o el espacio público de las ciudades. Sin embargo, creo que pese a estas diferencias, esta nueva estética es el resultado de la experimentación de ciertos valores tradicionales reeditados a la luz de nuevos tiempos históricos y sociales. Así, también se aprecian líneas de continuación que mantienen elementos característicos de las estéticas precedentes, como pueden ser la relación escénica con el ego, la presencia del fantasma y el uso de la máscara, entre otras, que retomaré en los capítulos subsiguientes para analizar las particularidades que estas adquieren en el contexto local.

3.3. Entre la danza expresionista alemana, los poetas malditos y Dalí

No obstante las importantes incidencias de las tradiciones japonesas, hay consenso en reconocer las influencias de diversas estéticas provenientes de otros marcos. En cuanto a las expresiones dancísticas, durante la primera mitad del siglo XX, en la ciudad de Tokio había posibilidades de formación en *ballet* ruso, danza *jazz*, danza expresionista alemana

y técnica Graham, entre otras. Se trataba de cursos cortos y rápidos que no brindaban formaciones sistemáticas en estas técnicas. Muchos artistas de aquellos años confluían en la Academia *Ando*, donde Tatsumi Hijikata hizo sus primeras experimentaciones en improvisación durante la década de 1950. Kazuo Ohno se había graduado en la Escuela Atlética de Japón. Ambos bailarines tuvieron vínculos con la danza expresionista alemana. Por un lado, Ohno, después de quedar conmovido por la danza de Harald Kreutzberg, hizo su entrenamiento con los pioneros de la danza moderna en el Japón: con Baku Ioshii y con Takaya Eguchi, quien se había formado en la escuela de Mary Wigman. Hijikata, por su parte, se formó con Kazuko Matsumura, discípulo de Eguchi. En otros trabajos (Aschieri, 2010b) he señalado que, tomando en cuenta características de la danza expresionista alemana señaladas por Michel Bernard (1994), puede decirse que entre los elementos que hallan resonancia en la danza *butoh* se encuentran: la concepción de que la danza debe involucrar la transformación espiritual del bailarín, la idea de que el movimiento debe provenir de la interioridad del intérprete y la confluencia en la búsqueda de la trascendencia de la persona-bailarín convertido en el continente de “fuerzas universales”. Asimismo, Bob De Natale (2009) refiere que el pensamiento de que “la danza podría encarnar el espíritu del bailarín individual más que aquello que está conforme a la tradición” fue justamente una idea *occidental* que se introdujo en el Japón en los primeros años del siglo XX, y que no fue sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial, a partir de la imitación de la danza moderna *occidental*, que esta idea se cristalizó en los bailarines japoneses. No obstante, estas tensiones entre lo individual y lo colectivo aparecen en los análisis de otros investigadores y serán retomadas en los capítulos cuarto, quinto y sexto de este libro.

Cabe señalar, además, que en los años de gestación del *butoh* habían comenzado a realizarse traducciones de los llamados poetas “malditos”: Artaud,²⁷ Genet, Lautréamont, el Marqués de Sade, Rimbaud, entre otros. Yukio Mishima, quien mantuvo con Hijikata y Ohno una estrecha amistad, fue quien alimentó activamente estas lecturas y los contactó con Shibusawa Tatsuhiko, un traductor al japonés de Sade y de Bataille. Estas mixturas pudieron apreciarse ya desde los inicios, en la primera producción de danza *butoh* en 1959 llamada *Kinjiki* (“Colores prohibidos”, nombre tomado de un libro del escritor japonés Yukio Mishima),²⁸ en la que también resonaba el impacto de la producción del dramaturgo y poeta francés Jean Genet. Según De Natale (2009), la influencia de Genet se encuentra en la fascinación por el grotesco (que transforma la fealdad en belleza), en el rechazo de las normas sociales, en la celebración de la pobreza y en la exploración del erotismo.

Con respecto a las resonancias de la obra de Artaud, puede referirse su insistencia con el regreso del teatro a las raíces del ritual, el *chamanismo*, el misticismo y el cuerpo. Para Artaud, el poeta, “ubicado en su ser”, gravita entre “un polo metafísico”, que alberga las tensiones entre eternidad y muerte, y un “polo sumergido en el mundo real”, en la estructura en la que los seres humanos conviven en la sociedad (Pellegrini, en Artaud, 1994: 68). En este sentido, De Natale (2009) sugiere que en la *performance Revolt of the Flesh* (1968) se habrían materializado aquellas ideas artaudianas. En esa oportunidad, Hijikata danzó llevando un dorado y enorme

27 *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud, se tradujo al japonés en 1965.

28 Si bien para esta producción Hijikata y Mishima aún no se conocían, un amigo en común los presentó precisamente en ocasión del estreno de la obra mencionada, y desde ese momento establecieron una relación que solo se interrumpió con la muerte de Mishima, pérdida que afectó enormemente a Hijikata (notas personales tomadas durante el seminario *Las imágenes del cuerpo en Japón...*, *op. cit.*).

pene erecto bajo un kimono blanco. Una danza espástica, en la que rompía violentamente la nuca de una gallina contra grandes platos metálicos y culminaba con el cuerpo suspendido por cuerdas y empujado hasta la posición de crucifixión. Para Hijikata, esta *performance* representaba la ruptura final con la danza *occidental* y partir de entonces se acercó y buscó cada vez más las raíces de “lo japonés” en su cuerpo, en sus memorias de infancia y en los cuerpos de sus bailarines. Cabe referir que Tatsumi Hijikata suele ser caracterizado como un Artaud japonés. Nario Goda, por su parte, hace referencia a sus trabajos como una suerte de “dadaísmo japonés, así como de ideas cercanas al ‘comunismo puro’” (en Horton Fraleigh, 1999: 173, 174).

Las décadas de 1960 y 1970 fueron momentos de agitación y de pensamiento revolucionario en el Japón, en los que se hacían lecturas fragmentadas de distintos autores que representaban las ideas de la época, como Gilles Deleuze y Félix Guattari, Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss, Georges Bataille, etcétera. Sakurai (1994) describe que este despertar a nuevas ideas y pensamientos, y a la “nueva ciencia”, forma parte del ideario *butoh*, aunque advierte que aplicar estas ideas a alguna producción en particular, muy probablemente, pueda llevar a la confusión.

En 1968 se inició una etapa en la que Hijikata empezó a centrarse menos en la literatura y más en las imágenes. Se trató de un período de investigación sobre pintores de otras regiones y países que aparecían en las revistas de la época: Gustav Klimt, Hieronymous Bosch, Francis Bacon, Pablo Picasso, Salvador Dalí, entre otros. Asimismo, muy afectado por la muerte de Yukio Mishima (1925-1970), perdió el interés o las ganas de bailar, y comenzó un intenso período de trabajo coreográfico con bailarines. En estos años, Hijikata desarrolló un método coreográfico que denominó *Butoh Fu* (en Ishizuka Hassel, 2005). Yukio Waguri, bailarín

que estuvo junto a Hijikata los últimos nueve años de sus experimentaciones, refiere que este método consiste en “*fisicalizar* (*phisicalize*, llevar a lo físico) a través de palabras”. En sus diecinueve cuadernos de recortes, Hijikata pegó dibujos e imágenes de sus libros de arte de pintores *occidentales* con palabras y frases de naturaleza surrealista. Con este tipo de complejos “palabra/imagen”, dirigió a sus alumnos en el mítico *Asbestos Studio*.²⁹ Waguri, en un intento de sistematizar y reconstruir su trabajo, ordenó los *Butoh Fu* en siete “Mundos”: 1) *El Mundo de la Anatomía*, 2) *El Mundo de los Puentes Quemados*, 3) *El Mundo de las Paredes*, 4) *El Mundo de las Aves y las Bestias*, 5) *El Mundo de las Flores*, 6) *El Mundo de la sala de Neurología* y 7) *El Mundo del Abismo*.

Asimismo, cada “Mundo” se desarrolla en una existencia “sin forma, húmeda y oscura” que en el proceso se va distinguiendo en mundos “con más forma y más secos”, donde la forma es descompuesta “en partículas y nervios, que pierden su contorno como si se derritieran en el espacio”.³⁰ “Cuando uno se libera de la vida cotidiana y el lenguaje cargado de imagen afecta al cuerpo —explica Waguri—, el bailarín puede hurgar profundo en su inconsciente y encontrar su propia respuesta individual a cada *Butoh Fu*” (en Ishizuka Hassel, 2005: 26-28). El resultado es una danza improvisada diferente en cada bailarín. Cada uno de los alumnos extrajo

29 Waguri refiere que muchos bailarines no tenían ningún tipo de entrenamiento físico, por lo que se hizo necesario este tipo de elaboraciones coreográficas (en Ishizuka Tara, 2005).

30 Ejemplos de *Butoh-Fu* de cada mundo: 1. *Pus and flower of epilepsy, Ear walk, Leper hospital, Behind the mask*. 2. *Person at the war-ravaged city*. 3. *Ghost holding a baby, You live because insects eat you, The materials walk, Things the body remembers when I stood against the wind*. 4. *A heron crying in the light, "Tsuru, the Japanese crane*. 5. *The blind girl, Hanako basked in light from behind her, Pollen*. 6. *See through the crystal, The nerve walk", The appearance of the God Maya made of nerves*. 7. *Space, The reflection of being watched and being deprived of the soul, Flowers of light, Mechanism of the person blowing thread from his mouth, Women in ukiyo-e42 have become ghosts* (en Ishizuka Tara, 2005). Para respetar su poética lo más posible he preferido no someter los nombres de los *Butoh Fu* a una nueva traducción.

una parte de este lenguaje coreográfico de Hijikata en sus notas y no existe algo como los pasos básicos del *ballet*. En este sentido, Sakura afirma que las *performances* de los primeros años se parecían bastante a los *happenings* o “eventos” del tipo de los de la Escuela de Judson Church. Sin embargo, Greiner (2005) afirma que Hijikata abominaba la imprecisión y la falta de rigor. Según esta investigadora, Hijikata admiraba al bailarín y coreógrafo ruso Vaslav Nijinski y repitió muchas veces su preferencia por el *ballet* clásico, en vez de los *happenings*, a los que consideraba sin sentido.

En suma, puede apreciarse que la atracción entre las producciones estéticas *orientales* y *occidentales* ha sido mutua, aunque motivadas por distintas situaciones históricas y políticas. Me propongo, a continuación, comenzar a describir las características que ponderan los *performers* locales de la danza *butoh* para, en capítulos posteriores, dar cuenta del particular contexto que acompañó los primeros contactos de su llegada a la Argentina, así como profundizar en su análisis.

4. La expansión de la danza *butoh* y su llegada a la Argentina

Los cuerpos al ras del piso. Todo es oscuridad, solo se perciben las sombras. Comienza a escucharse el tema “El lado oscuro de la luna”, de Pink Floyd, y una luz tenue permite ver un poco más. Parecen moverse. Sí, se mueven. Muy chiquitito, pero se mueven.

Algunos continúan con movimientos pequeños y otros los van volviendo más grandes, son balanceos fluidos, pero de movimientos indirectos. Es todo muuuuu lento. Están pintados de blanco, como si

fueran mimos. Me impresiona. Siento rechazo, pero también curiosidad.

Hacen gestos, uno levanta la ceja, otro tuerce el labio, otro abre muy grande la boca, iparece que va a romperse! Alguien saca la lengua y mira hacia arriba. Los ojos parecen no mirar.

Tienen poca ropa, algunos unas extensiones blancas rígidas en la cabeza, otros como sombreros con formas circulares rectas o retorcidas. No son todos iguales. Algunos se asemejan a plantas exóticas.

Puedo identificar que hay mujeres y hombres. Las mujeres hacen movimientos más circulares y los hombres parecen ser más directos y fuertes. Todo es muy lento, muy pequeño.

Van levantándose de poco a poco. De algunos solo veo las piernas, de otros solo los brazos. Los cuerpos van tomando formas incomprensibles y gestos enigmáticos. ¿Van a hablar?

Otros parecen temblar. Y solo tiemblan un rato... como mariposas.

En algunos bailarines parece haber una fuerza desde arriba que los alza con pereza. En otros, que pendieran de un hilo y están a punto de caer.

Hay cuerpos grandotes y pequeños. Sigue sonando la música cada vez más y más potente.

Algunos todavía en el piso, otros ya están casi de pie.

Una bailarina parece que no tiene brazos, que solo llega hasta los codos, y de repente, ¡es como si le crecieran ramas a un árbol! Los antebrazos se extienden inexplicablemente y retuerce todo su cuerpo como un nudo de un árbol.

La música es cada vez más envolvente. Un bailarín cruza el espacio muy lentamente con una bailarina subida a los hombros, colgada, como si estuviera dormida... casi cayéndose...

Todos los cuerpos siguen sus movimientos, la música sigue, y la luz se va de a poco. Hasta casi no verse y no escucharse nada.

Silencio. Nadie sabe si aplaudir. (Reconstrucción de la primera danza *butoh* que vi en 1994, en la Feria del Libro de Buenos Aires).

Hacia fines de la década de 1970, y sobre todo a partir de la de 1980, la danza *butoh* trascendió las fronteras de Japón para comenzar a instalarse en distintos puntos de Europa y América como una nueva forma de danza. Se trataba de una etapa de diversificación y experimentación. En 1985, logró tener su primer festival propio en Tokio, en el que Tatsumi Hijikata declaró que esta estética se encontraba en un punto crítico, que había que dejar de viajar fuera del Japón, y que debía centrarse la búsqueda en la propia cultura. Se propuso entonces volver a la experimentación en el pueblo de su niñez. Un año después, murió habiendo dejado una inagotable y heterogénea influencia en las generaciones posteriores.

Para ese entonces, la danza *butoh* ya había ganado su espacio en el extranjero y no dejaría de mantener contacto

fluido con el resto del mundo. Algunas compañías se asentaron en Alemania, Francia y Estados Unidos, aunque sin dejar de tener raíces en el Japón. En este contexto de intercambios interculturales se fueron sumando, en el transcurso de los años, espectadores y, luego, bailarines y grupos no japoneses.

Performers, críticos y académicos coinciden en identificar dentro del desarrollo de la danza *butoh* dos grandes tradiciones: la vinculada a Tatsumi Hijikata, más cercana a la exploración de formas coreográficas concretas; y la de Kazuo Ohno, más próxima al arte de la improvisación. En este sentido, los bailarines suelen “emparentarse”, ligarse, sentirse “más afines” con una u otra, de acuerdo a quienes reconozcan como sus “maestros”.

Aunque retomaré más detalladamente estas circunstancias en el quinto capítulo, me parece importante introducir que la danza *butoh* llegó a la Argentina en 1986 de la mano de Kazuo Ohno, quien presentó sus espectáculos *La Argentina* y *Mar Muerto* con dirección de Tatsumi Hijikata en el Teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires.³¹ Desde entonces, esta danza ha ido creciendo y fue consolidando con el tiempo un espacio propio de producción en la Argentina.

Las primeras *performances* argentinas de *butoh mix* se produjeron a partir de 1994 y fueron realizadas por Gustavo Collini y su grupo *Teatro delleImagini*, del cual formé parte. A partir de 1998, Rhea Volij también comenzó su actividad en la Argentina. Ambos se han constituido

31 Cabe aclarar que *La Argentina* hace referencia a una famosa *bailadora* de flamenco de los años veinte conocida con ese nombre. En 1995, el *sensei* Akira Kasai visitó nuestro país. En los Festivales Internacionales de Teatro y Danza realizados en 1997 y 2007 en la ciudad de Buenos Aires, se presentaron con sus espectáculos las compañías de danza *butoh* de Eiko & Koma y Kim Itoh, en el primero, y el grupo *Sankai Juku* en el segundo. Asimismo, en los últimos años, algunos otros bailarines o maestros japoneses han dado seminarios en la Argentina.

como los principales impulsores de esta expresión dancístico-teatral en nuestro país durante la década de 1990. Los dos se dedicaron a la formación de intérpretes y realizaron varias producciones.



Imagen 1. Intérprete: Gustavo Collini.
Foto: Eduardo Grossman.

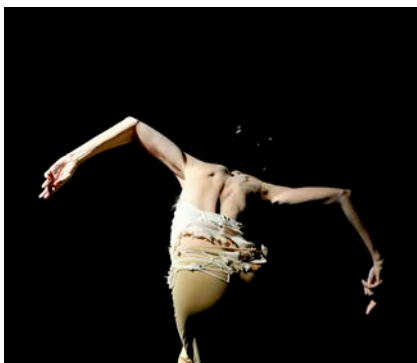


Imagen 2. Intérprete: Rhea Volij. Foto: Sebastián Miquel.

La mayor parte de los *performers* de danza *butoh* de las ciudades de Buenos Aires y Rosario con los que realicé mi investigación se autoidentifican como pertenecientes a una clase media o media alta que, como grupo social, ha tenido históricamente el privilegio de acceso a ciertos bienes culturales. Una *performer* lo refiere de la siguiente manera:

Digamos, somos todas chicas de clase media, somos todas, en general, estudiantes universitarias y/o de alguna disciplina artística y/o gente que está buscando... (...) por ejemplo, hay una amiga mía que no sé, no tiene carrera universitaria ni nada, pero es una chica de clase media, bastante alta diría, y no sé, está todo el tiempo tejiendo, haciendo cosas, digamos, todo el tiempo busca belleza en el cotidiano que tiene. Yo no sé si busco belleza en el cotidiano, pero siento, eso es alguna característica como, sí, como una búsqueda. (...) Como una cuestión de chicas, muchas chicas en general, pero también varones de clase media que buscan, que están buscando todo el tiempo, como en el cotidiano (...) búsquedas muy de sujeto, muy búsquedas de qué hacer (...) búsquedas muy introspectivas. Y también eso de belleza, como de... Son todos muy estetas los que yo conozco en general, como que buscan bellezas en lo cotidiano. De no sé, cómo cocinar, cómo vestirse, cómo dormir, de cómo oler las cosas, de buscar mucha conexión con lo sensorial, eso. (Luli, 29 años).

La edad de los *performers* oscila entre 23 y 60 años y, como veremos en los capítulos que siguen, involucra un rango etario que puede ampliarse dadas las valoraciones que los *performers* realizan de esta danza en cuanto a considerarla como una danza “para todos”. En la cita puede apreciarse, además, que la *performer* alude a ciertos gustos y

particularidades que prevalecen entre los *butoh-kas* locales, atribuyéndole importancia a una “búsqueda” en “el cotidiano” que no esté atravesada por las rutinas disciplinares.

Cabe señalar que algunos *performers* no trabajan y suelen ser estudiantes de alguna de las carreras del Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA), de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) o de carreras vinculadas a las ciencias sociales, como Antropología o Trabajo Social. Los que sí trabajan también pueden ser estudiantes de las mencionadas carreras y frecuentemente realizan actividades como “modelos vivos” para talleres de arte, son profesores de *yoga*, realizan encuestas, se dedican a la venta de comida casera preparada por ellos mismos, son mozos o tienen algún puesto (o son becarios) en alguna empresa o área gubernamental. Hay un mayor porcentaje de mujeres que de varones. Suelen provenir de distintas disciplinas no necesariamente escénicas, aunque la mayoría ha recibido algún tipo de formación en danza (entre las más frecuentes, danza clásica, contemporánea, expresión corporal, danza-teatro, *capoeira*), teatro (teatro antropológico, teatro físico o de algunas escuelas de teatro como las de Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert o Norman Briski, entre otros) o títeres. Casi todos practican o han practicado alguna otra técnica corporal de procedencia *oriental*, como puede ser el *yoga*, el *tai chi chuan*, el *aikido*, el *qigong* y en menor medida, el *kendo*.

En otros trabajos (Aschieri, 2006, 2010b) he formulado una clasificación para identificar, dentro del marco de la danza *butoh*, los encuentros entre prácticas de distinta tradición cultural y corporal. Teniendo en cuenta la relación entre tradiciones y la localización/relocalización geográfica, planteo que actualmente pueden encontrarse tres tipos de *butoh*. En primer lugar, aquel que denomino *butoh originario* y que fue desarrollado, bailado y coreografiado por sus

fundadores (Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno). En segundo lugar, el *post butoh*, practicado por sus discípulos con *background* cultural y corporal de raíz japonesa dentro y fuera del Japón. Y por último, el *butoh mix*, que es aquel que desarrollan personas con otros *backgrounds* corporales y culturales. Además, siguiendo la tradición de las artes japonesas que identifican a partir de un “maestro” las posteriores generaciones de “discípulos”, dentro de la segunda y tercera categorías sugiero indicar la generación a la que pertenecen los *performers* y sus maestros distinguiendo sus “linajes”, en los casos en que ello fuera posible.³²

No obstante las diferencias que pueden existir respecto de los estilos, tendencias y particularidades que cada “maestro japonés” o profesor local confiere a las clases de danza *butoh*, puede decirse que, en principio, todas se parecen bastante en su estructura y en sus poéticas. En todos los casos, la organización es casi la misma. Primero, un entrenamiento físico que busca ejercitar cuestiones técnicas. Los entrenamientos, gradualmente, buscan incorporar al movimiento diferentes partes del cuerpo (miembros superiores e inferiores, la columna vertebral, etcétera) y también promueven la realización de todo tipo de rotaciones articulares. En forma progresiva, las dinámicas de ejecución se vuelven cada vez más complejas a partir de combinar distintos tipos de movimiento, variantes en la respiración, diferentes alturas, velocidades, energías, etcétera.

Luego, por lo general, sigue un segundo momento ligado a consignas más o menos abiertas que dan pie a una improvisación. Los guías locales y/o “maestros” japoneses utilizan distintas estrategias para provocar los movimientos y

32 Existen otras clasificaciones similares, como las de Toshiharu Kassai (2000), quien propuso distinguir los diversos estilos a partir de identificar si involucran o no la *performance* de bailarines japoneses.

las danzas en los cuerpos de los bailarines, como imágenes, narración de historias o consignas, como centrarse en una única parte del cuerpo, por ejemplo, o modificar el sentido de la vista a partir de ubicarlo en las manos.

Dos de las formas más frecuentes para referir las características de la danza *butoh*, y que describiré inmediatamente, aluden a su indefinición y al “juego entre opuestos”.

4.1. Una danza “indefinible”: entre la técnica y la libertad

Para describir la danza *butoh*, los *performers* argentinos —siguiendo la tendencia de los “maestros” japoneses— eluden dar definiciones categóricas refiriendo que “no es algo que se pueda cerrar”, que “no va con su espíritu” o incluso que por su propia “naturaleza” sería contraria a establecerse como un estilo dancístico definido: “si uno baila para destruir el *butoh* —sugiere un *performer* parafraseando a un maestro japonés— está haciendo *butoh*”.

Algunos *performers* optan por enfatizar el carácter enteramente experiencial de la danza, negando, incluso, cualquier intento de hablar de ella.

P: —¿Qué es la danza *butoh* para vos?

A: —Es la expresión del universo en el cuerpo... pero tampoco es eso (risas).

P: —¿Por qué no lo sería?

A: —Porque no lo es, porque no hay nada para decir lo que es la danza *butoh*... y eso que se pueda decir no es.

P: —¿Sería algo indefinible?

A: —Tiene una técnica, pero no es la técnica.

P: —¿Qué sería?

A: —Es indecible, es algo que no se puede decir. Uno puede pensar.

P: —¿Cuál sería la técnica entonces?

A: —La técnica es la que se trabaja.

P: —¿Qué sería?

A: —Las posturas corporales, las posturas del cuerpo.

P: —¿Cuáles?

A: —Y, por ejemplo, eso que te digo, tratar de trasladar los ojos a los pies, tomar conciencia de todo el cuerpo [risas]. No me interesa decir eso, justamente a mí lo que me interesa no se puede decir. (Alfredo, 25 años).

Otros practicantes prefieren describirla a partir de resaltar la libertad de incluir o “mezclar” la multiplicidad de técnicas que han experimentado en su formación.

Creo que el *butoh* es tan amplio... pero creo que en alguna forma tiene que haber algo que te pueda conectar con algo de esto, de estar presente, la capacidad de tener un cuerpo vacío, predispuesto. ¡El famoso cuerpo vacío! De limpiarlo un poco, para que puedan pasar otras cosas. Todos los nombres que vos le quieras poner a eso. Me parece que tiene que haber algo de ese entrenamiento, del lugar que sea (...) A mí me enseñó Rhea, de distintas mezclas de técnicas, Rhea también trabaja mezclando muchas cosas, no hay una técnica sola a seguir, no hay un estándar para seguir, no hay una técnica estandarizada. (Rosa, 24 años).

Asimismo, también se encuentran aquellos que eligen dar una definición más personal. Por ejemplo, una de las bailarinas que entrevisté manifestó que para ella el *butoh* es “la danza más *queer* que hay”.

(...) el *butoh* puede... me permite a mí cómo contar cosas desde, y transformar cosas desde cuestiones que, para mí, otras danzas no lo logran tanto, por ejemplo, cuestiones de género. Con esa capacidad de transformación, el *butoh* es la posibilidad ahí abierta a eso. Para mí es como ‘la danza’. Sí, la danza más *queer* que hay, sí, es el *butoh*. Es la danza *queer*, pero entendiendo lo *queer* no como algo *queer* de *pop*, sino como esa cosa híbrida, esa cosa bien compleja de lo *queer* de los seres humanos, las relaciones de género, en la identidad, bueno (risa) que sé yo, ese es el cruce que yo hago, mi propio cruce. (Catalina, 36 años).

Como puede apreciarse, más allá de esta insistente re-nuencia para dar respuestas acabadas acerca de aquello que definiría la danza *butoh*, en todas las referencias aparece, en forma explícita o implícita, la importancia de la libertad que brinda para explorar aspectos vinculados a la identidad y la búsqueda personal. Si bien este punto será retomado en otros capítulos, me interesa dejar planteada su relevancia en la medida en que entiendo que este rasgo incide de manera decisiva para elegir su práctica en la mayoría de los *performers* locales.

Cabe mencionar que la atribución de esta característica de ser indefinible lleva a algunos bailarines que ocupan un lugar de cierta relevancia por su tarea como docentes al extremo de sostener que el *butoh* no tendría en realidad una técnica que le sea propia. No obstante, pude registrar durante el transcurso de mi trabajo de campo que algunas

de estas afirmaciones iban modificándose sensiblemente al ritmo de la visita de personalidades de cierta trayectoria. Por ejemplo, en una mesa redonda en la que participé junto con Christine Greiner,³³ una especialista en el campo de las artes escénicas japonesas (y a la que habían asistido muchos de los *performers* del campo *butoh* local), argumenté que los resultados de mi etnografía daban cuenta de la creencia de un *butoh* sin técnica. Posteriormente a mi exposición, la investigadora brasileña señaló con vehemencia, y cierto disgusto, que era un gran error, aunque muy común, que los bailarines hicieran este tipo de afirmaciones. Refirió que el mismo caso se daba con bastante frecuencia en Brasil y aventuró que dicha confusión podía deberse a que se trataba de una expresión dancística “cuyos aspectos técnicos no se encuentran manifiestos”. Estas palabras, como surge de la cita siguiente, influyeron inmediatamente en el parecer de algunos/as *performers*. Una de ellas murmuró entre risas, incómoda: “Me parece que mañana mismo voy a tener que cambiar un poquito mi discurso” (*performer butoh*, 30 años).

Así, en el *butoh mix* argentino, presumimos que como en todos lados,³⁴ confluyen ideas fluctuantes que dan lugar a una asimilación variable que produce propuestas estéticas diversas. No obstante, al considerar dicha heterogeneidad, puede apreciarse también la presencia de movimientos

33 Ciclo de Difusión de Investigaciones *Transmutaciones de los cuerpos en escena: reflexiones sobre la danza Butoh*. Disertantes: Christine Greiner (PUC, San Pablo); Amalia Sato (Revista *Tokonomu*); Patricia Aschieri (UBA). Organizado por el Proyecto de Reconocimiento Institucional *¿Paradigmas corporales en conflicto? La presencia de prácticas de tradición cultural oriental en el proceso de aprendizaje de técnicas de actuación* (PRI 03-RES CD-4807-09), el Equipo de Antropología del Cuerpo y la *Performance* y la cátedra de Teoría General del Movimiento. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, junio de 2010.

34 Baste como referencia la diversidad de propuestas que pueden encontrarse a partir de una búsqueda en *YouTube*. Al respecto, una de las alumnas que concurría por primera vez a una clase dijo: “Bueno, de la danza *butoh* sé muy poco, solo lo que vi en internet, que es todo muy variado, ¿no?, y francamente, algunas cosas que vi allí espero que no sean *butoh* y otras, espero que sí”.

semejantes, así como la identificación de cierto tipo de rasgos que serían característicos. Cito la reconstrucción del parecer de algunas personas que asistieron al *Ciclo Tardes y Noches de Butoh*, en el que se presentaron trabajos de distintos *performers*.

Fue interesante porque las tres que bailaron anoche (en el *Ciclo Noches de Butoh*) hicieron lo mismo. Con mi amiga decíamos, ¿viste que en los tres se trabajó el mismo tipo de movimientos, los que eran cortados? Bueno en algunas era como la forma del movimiento solamente, pero no transmitían nada, solo en un caso el movimiento a mí me dio algo, la imagen de algo, algún sentido. Tenía que ver con los opuestos, con lo cortado, sí, lo cortado, con algo violento, cierta violencia, no sé, algo que me incluía... Lo demás eran las formas, como si viera moverse a alguien nada más... no sé. Yo me preguntaba mientras veía: ¿eso que hace “esta gente”..., yo estoy haciendo esto? Yo no quiero hacer esto... Me puso en duda..., no sé (...) si el *butoh* es eso... El *butoh* es nada... La nada... Pero cuando vi el trabajo de A. me tranquilicé... Me dio tranquilidad... Ah, sí, esto sí es lo que quiero para mí. (Enzo, 28 años).

Vi bailar a C. y para mí algo de eso tenía que ver con el *butoh*, cómo movía la mano, los dedos, y en la lentitud de los movimientos, por ejemplo, como una manera de estar... ¿viste? Pero también estaba muy ligado a las formas de estar en... Había mucho clásico, mucho contemporáneo, también *tai chi*... No sé, es como que no se trataba de un estar espiritual. (Sandra, 25 años).

Como puede estimarse, más allá de las diferencias vinculadas a las capacidades, estilos y apropiaciones personales

que supondría la experiencia de “improvisar” desde un marco de movimiento que no se encuentra explícitamente formalizado, es posible encontrar similitudes y constantes, como la “lentitud”, “los movimientos cortados” y “los opuestos”, que darían cuenta de formas locales específicas, así como la existencia de asimilaciones disímiles.



Imagen 3. Intérprete: Carina Do Brito. Foto: Clementino
Walter Rubén

4.2. Una danza de opuestos

La danza *butoh* genera una gran cantidad de imágenes —de las cuales también se nutre—, que los *performers* perciben como “impactantes”, “dramáticas” y/o “conmovedoras”. Por ejemplo, una de las más reconocidas es la frase de Tatsumi Hijikata “Soy un cadáver que danza”. En este sentido, su universo metafórico posee el común denominador de unir, poner en diálogo o enlazar ideas y características que serían irreconciliables, pero que en su conjunción provocan, incitan, aguijonean y estimulan una poética provocadora.

Esta integración de contrarios u opuestos está presente, incluso, en el propio nombre *butoh*, cuya posible traducción

sería “enterrarse con los pies para volar con los brazos”, insinuando así direcciones opuestas en el espacio (arriba-abajo). Rhea Volij, una de las precursoras del *butoh mix* local, describe el *butoh* como “una danza del no-movimiento”, recalcando en este sentido la “contradicción” y el “misterio” que esta conlleva. Para comprender esta dinámica, los *performers post butoh* y académicos refieren el vocablo japonés *butoh tai*. Según Toshiharu Kassai (2000), investigador del Departamento de Psicología de la Sapporo Gakuin University, este término hace referencia a una “actitud física y mental para integrar elementos dicotómicos”, como consciente-inconsciente o sujeto-objeto, en donde la primera relación se refiere a la multiplicidad o fragmentación de nuestra conciencia, y la segunda, a la función mental de objetivación (retomaremos detalladamente estos puntos). En este sentido, *butoh tai* comprendería al bailarían como “entidad físico-mental” en tanto ambos aspectos de sí “se encuentran íntimamente interconectados” (Kassai, 2000: 356). En palabras de los especialistas, “no sería solo una danza, sino que también consistiría en una forma de explorar la relación cuerpo-mente” (Kassai y Parsons, 2003: 261).

Los *performers* del *butoh mix* local ponen de manifiesto esta cualidad cuando describen la danza *butoh* como una suerte de “meditación en movimiento” o de “baile meditativo”.

Es algo que a cada momento es descubrirlo. Cada espectáculo que veo, cada película de *butoh* siempre es descubrir cosas diferentes. Y lo que puedo asegurar es que es una forma de conectar muy fuerte conmigo misma, y una forma de meditar también, de estar en lo necesario, cuál es el movimiento necesario, qué necesito, cuáles son las imágenes... Que no sean en ex-

ceso, sino que sea lo que salga apenas de mí misma, y lo que me alimenta, y lo que nutre... y una forma de meditar. (Eva, 28 años).

Cuando la gente me pregunta qué es el *butoh*, tengo que buscar una referencia muy llana porque, si no, me tendría que poner a hablar dos siglos o le diría algo que no llegaría a lo que es la escucha, y quizás yo lo tomo como que es “una meditación en movimiento”. (Rosa, 24 años).

Los bailarines *post butoh* que visitaron nuestro país señalan que la dinámica *butoh tai* se expresaría en todas las dimensiones del movimiento, tales como las ya mencionadas direcciones en el espacio o también las sensaciones (tocar y ser tocado), la intención (puedo-no puedo), las emociones (amor-odio) o los estados (vida-muerte), entre otras. Es decir, este principio se replicaría incesantemente activando la imaginación en formas que, la mayor parte de las veces, son percibidas por los *performers* como perturbadoras y desconcertantes. En palabras de otro de los pioneros del *butoh* en la Argentina, Gustavo Collini, esta cualidad en la experiencia del movimiento permitiría crear “puentes entre elementos dicotómicos como el consciente y el inconsciente, el sujeto y el objeto, la vida y la muerte, la locura y la cordura, el sueño y la vigilia, el odio y el amor, etcétera” (Collini Sartor, 1995: 36).

Inspirándome en la relevancia de *butoh tai* como principio generador de movimientos y reconociendo dentro del universo del *butoh mix* local la presencia de ciertas proposiciones que parecieran contraponerse, detallo a continuación los principios estéticos y filosóficos fundamentales que se encuentran presentes en las reelaboraciones argentinas, a partir de considerar cuatro oposiciones que, a

mi entender, resultan significativas para su descripción y comprensión. Ellas son:

Gráfico N° 1: Oposiciones significativas en el *butoh mix* local

VIDA	↔	MUERTE
CUERPO COTIDIANO	↔	CUERPO <i>BUTOH</i>
EXPRESIÓN INDIVIDUAL	↔	CAÍDA DEL EGO
DANZAR	↔	SER DANZADO

Si bien no me detendré aquí en describir en profundidad estas oposiciones, ya que serán retomadas para su análisis en los capítulos siguientes, quisiera introducir ahora una primera aproximación a la idea de “ser danzado”, en tanto es una de las expresiones más escuchadas entre los *performers* de danza *butoh*. Con ella se hace referencia a que el bailarín debe “dejarse bailar” por una fuerza que lo trasciende. Para caracterizar esta particularidad, los *performers* dicen frases como “ser danzado por otras fuerzas”, o “ser danzado por la propia historia”, o mencionan que se trata de “una danza sin ego”. Esta concepción de un *bailarín danzado* interpela la habitual idea de un bailarín que danza, propia de la danza clásica o contemporánea, en la que sería el bailarín quien maneja su cuerpo y se mueve por sí mismo. En el caso de la danza *butoh*, “ser danzado” supone un “estado meditativo” en el que el “yo”, la voluntad, la razón y el pensamiento deben ser trascendidos por un “estado de unidad entre cuerpo y mente”. Algunos *performers* describen esta experiencia diciendo que se logra “ser uno con el universo”. En este sentido, como describiré en profundidad en el tercer capítulo, la danza *butoh* puede inscribirse como uno de los métodos de “autocultivación” analizados por el filósofo japonés Yuasa Yasuo (1993) y que identifica como “técnicas de meditación en movimiento”.

Mi intención con esta breve introducción a la danza y su valoración por parte de los *performers* ha sido, por un lado, dar cuenta de algunas características generales, así como de la diversidad que propone su reelaboración como práctica que se basa en la improvisación. Por otro lado, dejar planteado uno de los problemas que aborda este libro, en tanto su práctica es apreciada como una propuesta de movimiento para la exploración de las relaciones entre el cuerpo y la mente. Su origen en un marco cultural y corporal distinto al nuestro plantea una pregunta antropológica acerca de estos vínculos desde una perspectiva que pone en el centro la cuestión de la diferencia cultural. En este sentido, exploraré estas disimilitudes y/o similitudes a partir de establecer un diálogo entre algunas de las perspectivas de la filosofía japonesa contemporánea y la filosofía moderna *occidental*.

Antes de continuar este tipo de descripciones y análisis, no obstante, creo necesario desde una perspectiva metodológica abordar críticamente el involucramiento que supone mi doble rol como antropóloga y como *performer* de la danza que estudio.

Capítulo 2

El lado oscuro de la luna

¿Otro? ¿Distinto de mí? ¿En otro lugar?

Inclinado sobre sus propias briznas, piedras y plantas, el antropólogo también cavila sobre lo verdadero y lo insignificante, vislumbrando, o por lo menos así lo cree, fugaz e inseguramente, la alterada, cambiante, imagen de sí mismo.

Clifford Geertz (1991: 59)

Como puede imaginarse, mi experiencia etnográfica nada tuvo que ver con la tradicional y tan frecuentemente relatada escena de “llegada al campo”. La realización de este proyecto antropológico puso en crisis muchas de las clásicas (aunque ya cuestionadas) operaciones que reconoce el “trabajo de campo”. Vale decir, mi “caso” no abarca una sociedad o cultura diferente (es mi propia cultura la que exploro), no es un *otro exótico y remoto* (yo misma soy parte del campo que intento estudiar), no es posible espacializar la diferencia cultural (icalamidad, no tengo que viajar!) y, consecuentemente, tampoco es posible identificar un *aquí* y un *allá* (siempre estoy/estamos aquí). En este sentido, las oposiciones estructurantes del tipo *nosotros-ellos* o *adentro-afuera*, tan naturalizadas en nuestra disciplina, se han visto desintegradas drásticamente por mi elección del problema de investigación y, entonces, he debido repensar algunas de las estrategias analíticas y los modos en que mis propias circunstancias han interferido, para bien o para mal, en el proceso de producción de conocimiento.

Como casi ninguna otra experiencia, la danza nos sumerge en una dimensión corporal que involucra el aprendizaje de nuevas dinámicas físicas, nuevas relaciones con nuestro cuerpo y el cuerpo de los otros, así como también propone otros recortes de nuestras percepciones y nos proporciona experiencias inéditas que, consciente o inconscientemente, se transforman en otras formas de saber y de conocer. Si bien el quehacer etnográfico siempre involucra al cuerpo del etnógrafo como una estructura experiencial vívida, hacer una etnografía de la danza y/o sobre técnicas corporales, o como en mi caso, ser *performer* de la práctica que analizo implica considerar con mayor relevancia la corporalidad y el movimiento como contexto de los mecanismos cognitivos. En este sentido, el análisis de la puesta en juego de mi subjetividad como investigadora ha incluido una reflexión acerca de la presencia de los “saberes corporales”, en la medida en que, como referiré en las páginas que siguen, estos participaron activamente en las interacciones que protagonicé durante el trabajo de campo, así como en los análisis que paralelamente fui realizando.

Planteadas así las cosas, puede comprenderse que tomar como tema de investigación un mundo tan cercano y constitutivo de mi identidad implicó un gran desafío, una tarea difícil en la que supe desde el inicio que acecharían la invisibilidad de mis certezas y la fuerza y la potencia de mis supuestos. El proceso de “ruptura con el flujo de la regularidad cotidiana” (Lins Ribeiro, 1989) de los valores de la *performer* fue un difícil “viaje” (por momentos, doloroso) que identifiqué a partir de lo que denominé *pasajes de inflexión etnográfica*, es decir, aquellos momentos significativos que produjeron cambios en los distintos “sesgos” (parafraseando a Slavoj Žižek) que adquirió la comprensión de los hechos que iba analizando. Las distintas “postas” por las que me llevó mi particular recorrido supusieron

complejos movimientos de acercamiento-distanciamiento que siempre me dejaron en nuevos paisajes que explorar y conocer. Cada nueva perspectiva involucró también una metamorfosis en mi identidad, no solo como etnógrafa sino también como *performer*, posibilitando, de modo relevante para la investigación, la ampliación, la profundización y el enriquecimiento de los análisis de los materiales que recolectaba y producía.

En este capítulo discuto críticamente algunos de los problemas metodológicos vinculados con la observación participante, especialmente en lo que se refiere a los compromisos que asume la participación de la subjetividad del/la etnógrafo/a en el proceso de investigación, así como los de una epistemología que tome en cuenta su compromiso corporal en la producción de conocimiento. A partir de estos desarrollos, analizo los modos en que mis presupuestos iniciales y mi particular posición en el campo como etnógrafa y *performer* incidieron en la formulación de las distintas tesis que sostengo a lo largo del presente trabajo.

1. Tensiones constitutivas de la observación participante

1.1. Las distancias entre sujeto y objeto

Las paradojas y los problemas que devienen de la “observación participante” como método privilegiado del quehacer etnográfico fueron reseñados por distintas voces. Repetidamente, se refirió cómo la antropología clásica inspirada en el paradigma dualista cartesiano opuso los roles de observación y participación proponiendo una actividad metodológica en la que la “observación” fue sobrevalorada por sobre la “participación”, soslayando a esta última a su función de simple adjetivo. De esta manera, con una fuerte

carga positivista, “el observador” fue concebido separado de (y distinto a) los “objetos” de su “observación”.

Esta pretendida “objetividad” fue refutada a partir de discutir las categóricas delimitaciones adentro-afuera, revelando las distintas estrategias que los etnógrafos utilizaron para desestimar/invisibilizar sus dimensiones históricas y/o personales en pos de una ciencia racionalista, objetiva y universal. Así, muchas de las críticas posmodernas pusieron al descubierto las formas en que la antropología de principios del siglo XX no excluía de los textos la figura del investigador. James Clifford, por ejemplo, sugiere que cuando estos momentos aparecían eran generalmente presentados como “leyendas de *rapport*” con carácter secundario, y que constituían estrategias mediante las cuales el investigador podía mostrar los modos en que accedió al estatus de observador participante. Según sostiene este autor, a través de estos fragmentos, el antropólogo podía cambiar “de un estado de no-persona, al de un observador omnipresente y portavoz de los nativos” (1991: 158).

Por otra parte, la práctica etnográfica tradicional no ha concedido un lugar a las emociones ni a la consideración de la posición de género, raza o clase del/a investigador/a como rasgos constitutivos del proceso de producción de conocimiento. En ese sentido, si bien la expresión de las emociones debería tenerse en cuenta “como parte necesaria de la empatía controlada de la observación participante” (Clifford, 1997: 92), salvo en los casos en que se han vinculado con el entusiasmo y el amor público, han tendido a ser invisibilizadas, circunscribiendo aquellas de carácter negativo (como el enojo, la frustración, los juicios sobre los individuos, el deseo, etcétera) a los diarios privados.¹

1 Vale recordar al respecto el revuelo que provocó la publicación, en 1967, del diario íntimo de Malinowski, que lo mostraba como “un sujeto menos medido racial y sexualmente consciente en el campo” (Clifford, 1997: 92).

En el contexto norteamericano, la presencia de la experiencia del antropólogo en los textos está representada, por un lado, por la crítica de las antropólogas feministas y, por otro, por la “corriente posmoderna”. Si bien en ambos casos han asumido una autoconciencia reflexiva sobre sus objetos, las primeras utilizan su experiencia subjetiva como mujeres para discutir la subordinación de la que son objeto, mientras que el texto posmoderno se construye desde las experiencias del grupo dominante al que pertenece el investigador, generalmente blanco y de clase media-alta (Padawer, 2003). El ejemplo de Margaret Mead pone en evidencia este tipo de operaciones. Como observadora científicamente disciplinada, se presenta a partir de un discurso con un género que, por omisión, resulta masculino. No obstante, el “habitus” (Bourdieu, 1991) determinado históricamente para la antropología, hizo que aquellos escritos *como mujer*, de carácter más subjetivo, no le reportaran mayores reconocimientos (Clifford, 1997: 94).

En el caso de las experiencias subjetivas y personales del/a antropólogo/a que fueron constituidas como textos en sí —los tempranos trabajos de Michel Leiris (1934), Laura Bohannan² (1964) o Paul Rabinow (1992)—, estos no han sido considerados propiamente como etnografías. El caso de Jean Briggs es especial. Su trabajo *Never in the Anger* (1971) no renuncia a ser un texto científico y describe, por un lado, las reacciones emocionales de las *inuit* (que la etnógrafa provocaba adoptando actitudes impropias para su código cultural) y, por otro, sus propios sentimientos en ciertas circunstancias.

Como resultado de estas tensiones, George Marcus y Michael Fischer (en Kuper, 2001) identifican dos modos

2 Publica en 1954 su trabajo *Return to laughter*, pero con el seudónimo de Eleonore Smith Bowen y, en este caso, opta por el género literario de la novela.

principales de hacer etnografía. Por un lado, la “etnografía de la experiencia”, que captura la vida interior del trabajador de campo y que tiene que vérselas “con las emociones y con la psicodinámica del yo”. Estas, según señalan, pueden llegar a descuidar cuestiones relacionadas con el poder y la explotación económica, así como soslayar la expansión global del capitalismo. Por otro lado, se encontraría el tipo de “etnografía político-económica”, que desde una perspectiva más universalista retrata las formas en que “el gigante capitalista afecta” y, la mayor parte de las veces, moldea a los sujetos etnográficos de casi todo el mundo. Marcus y Fischer sostienen que “la relativista y subjetiva ‘etnografía de la experiencia’” puede conjugarse con una “sociología neomarxista” para ofrecer, desde la antropología, una crítica cultural de *occidente*, al poner de manifiesto la naturaleza interesada de las identidades dominantes, tales como aparecen en el arte, los medios de comunicación e incluso en las mismas etnografías (en Kuper, 2001: 253).

Entre aquellos que reclaman dar lugar a las vivencias del/la investigador/a, se encuentra Renato Rosaldo, quien ha invocado “la integridad de la experiencia” y pone el ojo en las vivencias del etnógrafo para conocer al grupo social que estudia. Sostiene que la percepción y la intuición se derivan de la experiencia personal y que solo podría comprenderse la experiencia de los otros si se ha sufrido algo similar. Vale decir que la “buena etnografía se haría con la empatía” (en Kuper, 2001: 251).

También otros/as autores/as (Seizer, 1996; Kondo Dorinne, 1986; Visweswaran, 1994; Gupta y Ferguson, 1997) han explorado algunos problemas metodológicos en torno a la persona del investigador a partir de las referencias al propio trabajo de campo, señalando la necesidad de situar los análisis y las interpretaciones en el contexto de su producción. Ello permitiría explicitar límites, contingencias y posibilidades

del conocimiento al que el/la etnógrafo/a puede acceder. Kamala Visweswaran (1994) señala que una de las tareas de la antropología debiera ser, precisamente, la de identificar y analizar las alianzas que afectan a los investigadores. En este sentido, las etnografías confesionales no deberían ser consideradas un “lujo”, sino que brindarían un rico material que posibilita examinar en qué medida no es posible ignorar los compromisos del investigador en la construcción de conocimiento.

Uno de los enfoques más recientes que se propone como un género alternativo a la etnografía tradicional y que considera las implicaciones del investigador en el trabajo de campo está constituido por la llamada *autoetnografía*. Esta modalidad surge en los ámbitos académicos de Estados Unidos y Canadá aproximadamente hace quince años, como parte de la llamada “crisis de la representación” (Denzin y Lincoln, 2000) y sostiene un fuerte rechazo epistemológico, teórico y metodológico al positivismo científico asumido por los investigadores de las ciencias sociales. Deborah Reed-Danahay (1997) argumenta que uno “de los rasgos principales de una perspectiva autoetnográfica consiste en que el autoetnógrafo es un ‘trasgresor de límites’, y su papel puede caracterizarse por una identidad dual” (en Valdez, 2008: 80). La autoetnografía como narrativa personal posibilita, entonces, un análisis crítico que echaría luz sobre situaciones o problemas que muchas veces tienen ramificaciones sociales y políticas. Así, el/la autor/a puede utilizar poesía, cuentos cortos, proyecciones, novelas, ensayos fotográficos, etcétera, como técnicas que le permiten expresar la emoción que vive, así como comprenderla. Estos materiales son sometidos a análisis posteriores que, a su vez, pueden ser relacionados con aquellas explicaciones o teorías que resulten relevantes para destacar el sentido o significado de los hechos documentados. A través de la

narrativa, el/la autor/a o etnógrafo/a crea además una relación entre él o ella y aquellos que estudia, así como también esgrime una estrategia que atraería al lector para que se involucre y reaccione a los eventos descritos con sus propios sentimientos (Leigh y Ellis, en Martha Montero-Sieburth, 2003). Como una estrategia metodológica opuesta al discurso hegemónico, Mark Neumann argumenta que la autoetnografía “democratiza la esfera representacional de la cultura, al situar las experiencias de los individuos en tensión con las expresiones dominantes del poder discursivo” (en Valdez, 2008: 81).

No obstante, la autoetnografía ha sido objeto de fuertes críticas, entre las que se destaca la consideración de que, como estrategia metodológica, incorpora elementos literarios que representarían cierto narcisismo e indulgencia personal (Coffey y Sparkes, en Martha Montero-Sieburth, 2003). Valdez (2008) plantea que, para los antropólogos, el debate más convincente debiera centrarse en torno a cómo el “auto” de la autoetnografía afectaría a la vieja polémica sobre las ventajas y los retos que aparecen en la práctica de escribir etnografía nativa, y sobre la propia cultura. Recuerda a Lowie, quien, ya en 1937, había escrito que “[Boas] alentó el entrenamiento de antropólogos nativos bajo la premisa de que (...) era el aborigen entrenado quien podía interpretar mejor la vida nativa desde dentro” (Lowie, en Valdez, 2008: 85). Asimismo, deben citarse las habituales advertencias sobre los peligros que conllevan el acercamiento y la participación en tanto atenuarían la posibilidad de distanciamiento y reflexión sobre las interpretaciones de los actores sociales. Se argumenta que, en algunos trabajos etnográficos, el posicionamiento del autor alcanzó tanta relevancia que llevó incluso a renunciar a la comprensión de los fenómenos sociales que se pretendía explicar, reduciéndolos a una simple descripción de la experiencia de participación (Citro, 1999).

Para resolver las tensiones que plantean la observación y la participación, Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant (1995) han propuesto una posición de distanciamiento aparente a través del dispositivo teórico-metodológico de la “participación-objetivante”, que sugiere que el observador objetiva tanto lo objetivo como lo subjetivo, tomando en cuenta que deben analizarse también los condicionantes que intervinieron en la formulación de preguntas a través de las que se construyó el objeto de estudio. Siguiendo a los autores, la “reflexividad epistémica” supone mirar y analizar los condicionamientos sociales que afectan al proceso de investigación, tomando como punto especial de la mirada al propio investigador. Así, el intento de objetivar al “sujeto objetivante” tendrá que ver con ubicar al investigador en una posición determinada y analizar las relaciones que mantiene con la realidad que analiza y con los agentes cuyas prácticas investiga, así como con las relaciones que mantiene con sus pares y con las instituciones científicas.

Por otra parte, diversos autores (Becker y Geer, 1982; Tonkin, 1984; Hammersley y Atkinson, 1994; Guber, 2001) plantean como alternativa la consideración de una “participación observante” en tanto identifican como herramientas ineludibles y positivas del trabajo de campo la experiencia y la afectividad que suelen acompañar la situación etnográfica y que nos acercarían indefectiblemente a los sujetos en estudio.

1.2. El trabajo de campo como acción corporizada

La reflexión y la práctica de la observación participante han sido alcanzadas por lo que distintos autores han referido como “un giro hacia los sentidos” (Ardevol, 2009), en tanto la antropología ha intentado poner en valor el cuerpo y la experiencia como conceptos teóricos. Esta renovación

forma parte de la ya mencionada crítica al modelo textual impulsado por Geertz, que en lo que respecta a los sentidos y a la corporeidad terminó por imponer —desde una perspectiva etnocéntrica— nuestro orden perceptivo a las culturas analizadas. Al respecto, Thomas Csordas (1993, 1999) plantea una separación del marco semiótico-textualista y propone el “paradigma de la corporización” (*embodiment*) como alternativa al “paradigma del cuerpo”, cuya característica ha sido la de sostener un criterio estructuralista. A partir de la relectura de Maurice Merleau-Ponty, el autor formula una noción de corporeidad y de “ser en el mundo” muy cercana a la fenomenología. En la misma dirección, Nick Crossley refiere la necesidad de un viraje desde una “sociología del cuerpo” hacia una “sociología carnal” que explore “lo que el cuerpo hace” y no solo “lo que se le hace al cuerpo” (1995: 43). De esa manera, estos autores, entre otros, han sugerido un cambio metodológico en el que el cuerpo pasa a ser comprendido como “esfera existencial de la cultura” (Csordas, 1993: 135). Esta tendencia reconoce, entre otras, la incidencia de la sociología de McLuhan, Carpenter y Ong, quienes plantearon concebir a las culturas como “*ra-tios of sense*” y puede rastrearse en etnógrafos como Anthony Seeger, Emiko Ohnuki-Tierney, Steven Feld, Paul Stoller y Michael Jackson. Asimismo, pueden nombrarse algunos textos que resultan clave para comprender estos nuevos enfoques, como *Antropología de la experiencia* (1986), de Victor Turner y Edward Bruner; *Embodiment and Experience* (1994), de Thomas Csordas; *Sensual Relations, Engaging the Senses in Culture and Social Theory* (2003), de David Howes; *The Taste of Ethnographic Things* (1989), de Paul Stoller, por mencionar solo algunos clásicos.

Si bien la presencia del cuerpo del etnógrafo en el trabajo de campo había sido ya reconocida seminalmente por Marcel Mauss al utilizar su propia experiencia corporal en

los ejemplos que analiza y al plantear “una relación entre el cuerpo, los signos morales y los intelectuales” (1979): 43) en tanto el cuerpo sería “el medio técnico más natural” de los hombres (*op. cit.*: 342), no fue sino hasta la primera compilación de trabajos antropológicos que tematizan el cuerpo, que John Blacking (1977) destacó que “el cuerpo del antropólogo podía servir como una ‘herramienta de diagnóstico’ y ‘un modo de conocimiento’ del cuerpo de los otros” (cit. en Citro, 2009: 98). Posteriormente, Jackson señaló la necesidad de hacer lo que “los otros” hacen para poder así comprender qué piensan y por qué hacen lo que hacen (1983: 340). Stoller ha propuesto un “trabajo de campo sensible”, un “retorno hacia los sentidos” en el que el antropólogo “no solo debería investigar sobre parentesco, intercambio y simbolismo, sino también describir con vivacidad literaria los olores, los gustos y las texturas del país, de la gente, de la comida” (1989: 29). Howes (1991), por su parte, ha propuesto una “antropología de los sentidos” que reconsidere la participación del tacto, el olfato o el gusto en el análisis de la cosmovisión y el lenguaje de las culturas. Desde estas perspectivas, tanto Howes como Stoller han sugerido también la necesidad de una revisión metodológica de la construcción etnográfica. En la misma dirección, Katz y Csordas han destacado que la propia experiencia del etnógrafo/a constituye la base del conocimiento etnográfico, y que precisamente la importancia de “estar ahí” se basa en la inmersión del etnógrafo en “cuerpo y alma” recuperando la consideración del cuerpo como primer instrumento de investigación (en Ardevoal, 2009). Wacquant, a partir de los desarrollos de Bourdieu y una atrapante etnografía sobre el boxeo, destacó la necesidad de concebir “una sociología no solo del cuerpo en sentido de objeto (*of the body*) sino a partir del cuerpo como herramienta de investigación y vector del conocimiento (*from the body*)” (2006: 16).

En el ámbito nacional, entre los autores que comenzaron a reflexionar sobre el rol del cuerpo en el trabajo de campo se encuentran los análisis pioneros de Silvia (1997, 1999b, 2003), quien plantea como propuesta metodológica una etnografía “de y desde” los cuerpos, y también los trabajos de Bárbara Guerschman (2007), mis propios trabajos (Aschieri, 2007, 2013, 2015), los de Lucrecia Greco (2009) y los de Ana Sabrina Mora (2010), que discuten la “participación observante”, cuestionando la fórmula clásica “observación (distancia/reflexión) + participación”, para integrar el carácter experiencial-corporal de la producción de conocimiento etnográfico y destacando la cercanía con nuestros interlocutores.

En cuanto al análisis de las danzas, desde la primera propuesta programática para una antropología de la danza de Gertrude Kurath (1960), distintas investigaciones han sugerido que los etnógrafos utilicen su cuerpo como medio de “testeo” para distinguir los movimientos correctos de los incorrectos en las danzas que etnografiaban. A partir de la década de 1990, algunos trabajos han contribuido al análisis del “cuerpo en movimiento” y adoptaron enfoques teóricos que incluyeron el marco del *embodiment*, los llamados “estudios de la *performance*” y las perspectivas poscoloniales. En este grupo deben incluirse, entre otros, los trabajos de Cynthia Novack (1990) para el *contact improvisación*; los de Cohen Bull (cit. en Reed, 1998), quien explora la experiencia sensual y sensible de la danza comparando el énfasis en distintos sentidos dados por la danza clásica, el *contact improvisación* y las danzas de África occidental; los de Lowell Lewis (1995) para la *capoeira*; y los de y Barbara Browning (1995) para el *samba*, el *candomblé* y la *capoeira* en las ciudades de Bahía y Nueva York (Reed, 1998). Esta última, desde un enfoque que ella misma inscribe dentro de la antropología feminista, logra una narrativa que toma su experiencia

personal como bailarina y transmite la sensualidad de los movimientos que describe a una escritura que combina con significativas reflexiones teóricas. Lamentablemente, estos estudios casi nunca han tomado desde una perspectiva analítica las características que adquiere la presencia del cuerpo de los investigadores como parte de las interacciones corporales en el trabajo de campo.

Un trabajo particularmente sensible a estos aspectos es el de Maarit Ylönen (2003), quien, a partir de un estudio de la danza *Palo de Mayo* en Nicaragua, reflexiona acerca del cuerpo como fuente de conocimiento corporal. Como antropóloga, y no casualmente también como bailarina (que presupone que la investigadora “conoce a su cuerpo como instrumento”), utiliza el método de la danza, así como la simultánea observación de la experiencia de los movimientos que surgen entre investigadora e investigados a través de ella, para examinar las formas en que los movimientos dan cuenta de situaciones pasadas y presentes, no solo individuales sino también colectivas. Si bien en primer término identificó la danza *Palo de Mayo* como una práctica de juego erótico, al poner en el centro de las observaciones su propio sentido del movimiento y sus experiencias kinésicas, la reconsidera como una danza de resistencia y poder oposicional a la opresión colonial.

A continuación, analizaré aquello que Roberto DaMatta (1999) ha caracterizado como el *antropological blues*. Es decir, me propongo explicitar aquellos aspectos interpretativos que se pusieron en juego en mi oficio de etnógrafa y que aparecieron en las confusiones, las incomodidades, los sentimientos y las emociones, y que como “huéspedes no convidados de la situación etnográfica” (DaMatta, 1999: 176), fueron experimentados como una intrusión de la subjetividad y de la carga afectiva que viene con ella. Daré cuenta, a partir de algunos ejemplos, de las formas en que mi

involucramiento corporal estuvo presente como parte de las interacciones, interpelando de maneras diversas mi práctica etnográfica (y por qué no reconocerlo, también artística). Mi intención no es hacer una autoetnografía, a la manera de textos literarios o ficcionados, sino dar cuenta de su presencia en las interacciones que mantuve en el campo, para poner de manifiesto los alcances de mi “localización crítica”, y examinar en qué medida incidieron y espolearon, tanto positiva como negativamente, la producción de conocimiento.

2. Inevitablemente “nativa”, inevitablemente “encarnada”. Entre la fascinación y el desencanto: los difíciles caminos de mi etnografía

DaMatta plantea que solo habría “Antropología Social cuando existe de algún modo lo exótico”, y agrega que “lo exótico depende invariablemente de la distancia social, y la distancia social tiene como componente la marginalidad (relativa o absoluta), y la marginalidad se alimenta de un sentimiento de segregación y la segregación implica estar solo y todo desemboca en la liminalidad y en el extrañamiento” (1999: 174). En mi caso, el proceso de “extrañamiento” involucró múltiples y complicadas dinámicas sobre las que considero vale la pena detenerse.

Aunque sin tener vinculación inicial con los objetivos de estudio antropológicos, el primer movimiento que forma parte del conjunto de transformaciones que como etnógrafa he debido considerar para comprender mejor mi posición como sujeto cognoscente involucró lo que podríamos definir como la conversión de *lo exótico en familiar*, es decir, el proceso de transformación de esa danza extranjera, extraña, de “otros”, la danza *butoh*, en un elemento constitutivo

de mi identidad como persona y como artista. Un intenso acercamiento que involucró experimentar corporalmente un universo de movimientos y de significación al punto de volverlos propios. A medida que me adentraba en este nuevo universo, comencé a concebir al *butoh* como un “arte de poesía corporal universal”, que consecuentemente, podía ser comprendida y bailada por todos.

Mi socialización se inició en 1995, con quien se considera a sí mismo como el “primer argentino” que trajo con fines artísticos la danza *butoh* a nuestro país en 1994. Me convertí en una de sus más antiguas alumnas y participé en distintos espectáculos, siempre bajo su dirección. En 2005 empecé a dar clases y también hice mis primeras coreografías dirigiendo algunas danzas. Más recientemente, en 2009, conformé el grupo Ouroboros de producción escénica.

A partir de 1996, se constituyó también otra de las líneas precursoras de esta estética en la Argentina, que a diferencia de aquella de la que yo provengo, tuvo la virtud de expandirse con bastante rapidez a partir de la proliferación de discípulos y obras. Cabe destacar que estas dos ramas del *butoh* en la Argentina se han desarrollado en forma independiente manteniendo tácita o explícitamente una actitud de cierta descalificación acerca del “real espíritu *butoh*” de la otra. Como consecuencia de esta situación, mi mundo del *butoh* se mantuvo por mucho tiempo bastante aislado de otros *butoh* locales.

Entonces, la decisión de transformar este terreno impregnado de mi subjetividad y sensibilidad como artista en un campo de estudio antropológico hizo necesario un nuevo deslizamiento: el que consiste en convertir *lo familiar en exótico*. Proceso que, sin embargo, no supuso desandar el camino que me había convertido en “nativa” de la danza *butoh* local. Se trataba de una transformación ligada a exotizar lo que en ese momento ya se había vuelto

cotidiano, es decir, “extrañar” la intimidad de mi relación con esta práctica artística.

La noción de “localizaciones cambiantes”, de Akhil Gupta y James Ferguson, sugiere que aun cuando el etnógrafo está ubicado como alguien de adentro, “nativo” de su comunidad, la investigación, el análisis y la escritura exigirán alguna toma de distancia y de traducción de diferencias. “Nadie puede ser parte de todos los sectores de una comunidad” (cit. en Clifford, 1997: 112). Así, el desplazamiento de la mirada “nativa” hacia la mirada de la investigadora exigió un constante control de mis supuestos, que posibilitó la formulación de preguntas ya no desde una postura estructurada, como mencionara anteriormente, en torno a la figura de un crítico de arte, cuya misión sería la de distinguir lo que pertenece o no a una estética (lo que veo es o no es *butoh*, me gusta o no me gusta, etcétera), sino la formulación de un problema de investigación que implicara la comprensión y explicación de los elementos que estarían involucrados y que subyacen a esas configuraciones.

Hechas estas primeras aproximaciones, describo a continuación aquellos *pasajes de inflexión etnográfica* que considero fueron cruciales en el curso de las operaciones cognitivas que se suscitaron en el proceso de investigación.

2.1. Una inmersión epistemológica en las emociones y las relaciones de poder experimentadas en el campo: el primer pasaje de inflexión etnográfica

El primer movimiento se produce a partir de considerar analíticamente las valoraciones negativas *que no podía dejar de hacer* acerca del trabajo de otros bailarines, intérpretes y coreógrafos del campo *butoh* local, aquello que como un *blues* se repetía sin cesar y que yo, no obstante, siempre

había querido acallar.³ Como señalara Homi Bhabha, “en la extrañeza de lo familiar, la diferencia se constituye como algo más problemático, tanto política como conceptualmente, y en esa zona liminal el problema de la diferencia nos confronta con nosotros mismos, en tanto ‘otros’ y con los ‘otros’ que forman parte del ‘nosotros’” (2002: 72).

Situar mi propia biografía en el centro de la reflexión implicó analizar mis apreciaciones y valoraciones para realizar una revisión crítica de los elementos que subyacían a ellas. Ello puso de manifiesto cuestiones de orden generacional en las que aparecían valores de un “nosotros”, los que fuimos socializados en los años ochenta, por ejemplo, respecto de un “otros”, constituido por los formados a partir de la mitad de la década de 1990. Así, estas categorizaciones plantearon diferencias y/o afinidades, y comencé a distinguir y apreciar los diferentes momentos históricos, políticos y económicos que habían intervenido en los procesos de formación y entrenamiento de los diversos actores sociales del campo, incluyéndome. Desde una perspectiva analítica, focalizar en mis circunstancias individuales resultó decisivo para identificar dimensiones más generales, como la incidencia de la edad, que hasta ese momento no había formado parte de los tópicos a los que prestaba atención en conversaciones informales y/o entrevistas.

Por otro lado, si bien reconocía en las danzas del *butoh* argentino cierta producción de movimientos que consideraba propios de la estética, al mismo tiempo notaba, como he señalado, una fuerte tendencia a producir movimientos vinculados a otras técnicas más ligadas a la danza clásica o contemporánea. En este sentido, sin duda, mi experiencia corporal ligada a la formación en teatro (y no en danza)

3 Dice DaMatta: “como un *blues* cuya melodía gana fuerza por la repetición de sus fases que se torna cada vez más perceptible” (1999: 175).

contribuía para percibir hasta qué punto los cuerpos se encontraban conquistados por las técnicas dancísticas. No obstante, esta advertencia acerca del cuerpo de los “otros”, en mi caso “los bailarines”, también me llevó a preguntarme por el rol que juegan los “habitus” corporales teatrales que, hasta ese momento para mí, habían pasado desapercibidos. Así, comencé a vislumbrar, como analizo detalladamente en el sexto capítulo, las tensiones que se encuentran presentes en los cuerpos de los *performers* y que dinamizan de distintas formas sus danzas, dependiendo de sus respectivas “trayectorias corporales”. El desarrollo de este concepto, que refiero en el capítulo cuatro, resultó de la necesidad de poder abordar las reelaboraciones en sus aspectos más dinámicos y procesuales.

Me interesa destacar que la insistente presencia de mis valoraciones y emociones fue, precisamente, lo que permitió explicitar dimensiones socio-antropológicas (en este caso, edad y diversidad de trayectorias corporales) que pudieran dar cuenta de las diferencias que encontraba. En este sentido, subrayo que este análisis no sugiere una confrontación en términos subjetivo-objetivo, sino que, precisamente, a partir de las diferencias en la estética que fueron constataadas en un primer momento por mi posición de *performer* (con toda la carga afectiva que implicó) pude pasar a una posición analítico-reflexiva como antropóloga. Considero que este primer movimiento fue muy importante en la medida en que, por un lado, comenzó a resquebrajar mi fuerte creencia “nativa” en la posibilidad de un *butoh* universal y, por otro, tuvo el efecto positivo de apaciguar a la crítica e inquieta *performer*, lo que permitió que el rol de etnógrafa ganara mayor protagonismo.

Desafortunadamente, con el correr del tiempo mis participaciones etnográficas comenzaron a parecerse cada vez más a lo que Stoller (1989) identifica en el trabajo de campo

como “el modo interrogativo”, suspendiendo así otras posibles formas de interacción. Tratar de lograr las entrevistas con bailarines de líneas de formación diferentes a la mía, participar en actividades y eventos para poder captar cuáles eran las ideas, pensamientos y valores que sostenían, concurrir a *workshops* de formación registrando sistemáticamente mis movimientos y al mismo tiempo los movimientos de mis compañeros, intentar retener los imponderables, palabras y sucesos que pudieran resultar significativos y además, recordar los detalles que hacían a la descripción de cómo los maestros japoneses daban sus clases (y, por supuesto, no perder la posibilidad de lograr una entrevista con ellos) terminó por suprimir en un alto grado mi actitud de escucha y de contemplación.

Estas experiencias, probablemente, no son distintas de las que vivencian otros investigadores en sus respectivas etnografías; no obstante, sostengo que en mi caso su intensidad tiene un plus relacionado con el reconocimiento del “campo” (Bourdieu, 1990) del *butoh*, como un espacio de disputa de saberes, de juegos de poder y de exposición, del que soy activa partícipe. Al respecto, debo señalar que no fueron pocas las veces que distintas situaciones cuestionaron mi posición y lugar como *performer* / docente/ investigadora del campo *butoh*, que me llevaron en algunas oportunidades a experimentar situaciones “poco antropológicas” relacionadas con enojos, incomodidades y cuestionamientos.⁴ Cuando analizo en retrospectiva mi decisión de convertir la práctica de danza *butoh* en un objeto de investigación, descubro

4 En ocasiones, los *performers* intentaban ejercer un control respecto de la autoría de los posibles textos que escribiera o por el contrario, ignoraban mis actividades de investigación intentando que mi presencia pasara desapercibida. También he sido objeto de comentarios violentos dirigidos a quien era mi profesor de *butoh* aunque no había ninguna posibilidad de que él estuviera presente.

que representó una suerte de estrategia (no del todo consciente en un comienzo) que, eventualmente supuse, me posicionaría en un lugar de mayor relevancia. Esta circunstancia fue identificada y repercutió no solo en las formas en que participé, sino también en las maneras en que fui percibida por los otros *performers*. Estas tensiones, sin duda, han incidido en las interacciones, y como etnógrafa (más que como *performer*) he debido ser sumamente cuidadosa para controlar, en la medida de lo posible, actuaciones que pudieran colocarme en situaciones incómodas o de enfrentamiento. Entiendo que considerar estos hechos desde una perspectiva metodológica permite analizar las lógicas que dinamizan el “campo” (que problematizaré en el sexto capítulo), así como también ponen el acento en los modos en que el conocimiento se fundamenta en la participación personal y práctica del/a etnógrafo/a.

2.2. Bailando lejos de casa: segunda inflexión etnográfica

Debido a este contexto que experimentaba como de constante exposición y que me requería estar en estado de alerta, resulta fácil comprender que sentí cierta “liberación” cuando pude hacer “campo” donde nadie me conocía. Ubico entonces la siguiente *inflexión etnográfica*, precisamente, en el momento en que se dieron tales circunstancias, al realizar una experiencia que articulaba la danza *butoh* con el consumo de *ayahuasca* en una estancia de diez días en el Lago Titicaca (Bolivia).

La expectativa de hacer un *workshop* con un “maestro japonés” en una geografía extraordinaria, a la vera de un asombroso lago, resultaba una experiencia tentadora y atractiva para una amante del *butoh* y de la naturaleza como yo. Significaba, por un lado, la posibilidad de

aislarme de otros compromisos (madre, actividad laboral, amigos, etcétera), es decir, todo lo que supone el tradicional trabajo de campo ¡y que yo nunca había podido experimentar!; por otro lado, tenía el aditamento de integrar mi formación como actriz-bailarina (que siempre estaba presente). En cierta medida, ahora recapitulo, abrigaba la sensación de estar tendiéndole una especie de “treta” a la antropóloga, ya que mi expectativa mayor era bailar, formarme, más que etnografiar. Así, el rol de “actriz bailarina de *butoh*” en estas particulares circunstancias recobró su espacio y desaparecieron muchas de las inquietudes e incomodidades que en los *workshops* locales suponía la atención de “registrarlo todo”. Recuperé la espontaneidad que había perdido en las interacciones verbales y corporales, lo cual constituyó un hecho fundamental para profundizar mis reflexiones acerca de la implicancia del conocimiento de la técnica corporal en la producción del saber etnográfico (cuestiones que examino en el siguiente apartado). Asimismo, el hecho de que esta experiencia conjugara dos prácticas (danza *butoh* y *ayahuasca*), que en mi opinión distaban mucho de semejarse, convocó de una manera más lúdica mi curiosidad por capturar lo que las personas percibían como aglutinantes o equivalentes.

La circunstancia de que la experiencia transcurriera en otro país y que los participantes fueran extranjeros (de Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Estados Unidos, Austria, Alemania, Venezuela) en apariencia me alejaba de mi objetivo de investigación, en la medida en que yo buscaba indagar las particularidades del *butoh* argentino. No obstante, considero que me permitió *ver, escuchar y moverme* sin compromisos, más o menos científicos, favoreciendo una ampliación de los futuros enfoques que pude aplicar al estudio de esta práctica.



Imagen 4. Intérprete: Patricia Aschieri. Foto: Kathi von Koerber.

Hasta ese momento, mi socialización como artista me había hecho refractaria a aceptar vínculos entre arte y ciertos “otros” discursos sociales. No obstante, algunas alusiones de mis interlocutores extranjeros que remitían a lo que identificaba como discursos “demasiado *new age*” “resonaban”, aunque de manera diferente, en lo que escuchaba y veía en el *butoh* argentino en general, y en lo que yo misma sostenía en mi práctica como *performer*, en particular. Si bien en algunos momentos del proceso de investigación había sospechado ya estas vinculaciones, las había rebatido en tanto no podía concebirme como sujeto afectado por tan, para mí, “desacreditada” influencia.⁵ “El *butoh* es arte y como tal, es otra cosa”, me decía. En este sentido, el “trabajo de campo” puede pensarse como un “trabajo del hogar” en la medida en que significó, como sugiere Visweswaran, una constante “confrontación crítica con los procesos a menudo invisibles de aprendizaje [en mi caso, como artista] que

5 El movimiento *new age* se inició en la década de 1960 en Estados Unidos, llegó a la Argentina en la década de 1980 y se debilitó rápidamente a mediados de la década de 1990 (Carozzi, 2000). Retomaremos este tema en el séptimo capítulo.

tenemos como sujetos” (en Clifford, 1997). De esta manera, en el transcurso de mi supuesto *engaño* a la etnógrafa que me comprometía más fuertemente con la *performer*, había suscitado una crucial operación (un des-aprendizaje y un nuevo aprendizaje) que favorecía una amplitud o aceptación que hasta ese momento no había tenido. Por otra parte, cabe recordar que Marcus propone el desafío de la “etnografía multi-situada”, vale decir, una etnografía “en la que deslocalizarse trastorna las convenciones del ‘estar ahí’”, no en el sentido de una etnografía meramente móvil, que sigue procesos a través de sitios, sino “que evoca a la etnografía en sí misma, compuesta de procesos de conocimiento conectados, rizomáticos y víricos” (2008: 33). Así, la etnografía se plantea como “mediacional, situada entre múltiples lugares, y desarrollaría posiciones coherentes de crítica cultural desde estos contextos” (2008: 34).

Como consecuencia de esta circunstancia, pude descenderme de las afiliaciones subjetivas de la *performer* y se profundizó definitivamente el movimiento de “distanciamiento” que me permitió dirigir la atención a las relaciones entre prácticas y discursos. En esta línea, comencé a analizar la danza *butoh* desde una perspectiva genealógica, examinando los discursos que fueron concomitantes con los procesos de reterritorialización de la técnica en nuestro país, incluyendo aquellos que, como el discurso *new age*, hasta el momento no habían sido considerados por los estudios académicos en sus vínculos con las artes escénicas.

2.3. La presencia del conocimiento corporal como constitutiva de la práctica etnográfica: la tercera inflexión

Quisiera profundizar algunos rasgos del *trasfondo corporal* subyacente a las interacciones que mantuve en el campo. Me refiero a describir con mayor detalle en qué medida

estos intercambios estuvieron “impregnados” de un tipo de conocimiento vinculado a vivencias compartidas, o no, tomando parte explícita o implícita en ellos. Presento, a continuación, un fragmento de mis notas de campo que da cuenta de una situación suscitada en un ensayo de un grupo de danza *butoh* en la Argentina, que proviene de una línea de maestros diferente a la que pertenezco:

Luego de una muestra del trabajo de una de las *performers* en un ensayo, y después de que todo el grupo le hubiera hecho “una devolución”, ella pregunta mi opinión. Le digo [...] que en relación con lo que plantea acerca de la “dificultad que siente en la mirada”, y de ese “levantarse” luego de estar “flotando en el mar” (la *performer* se había referido a que no encontraba una forma que no sea mirar una imagen que dejaba reflejada en el mar, y que eso la obligaba a mirar hacia abajo, aunque sabía que escénicamente no funcionaba), tal vez ella podría trabajar con la imagen de “eso que ve”, pero que en vez de verlo, lo ponga en el cuerpo. Es decir, la propuesta sería que encarne, que “le dé el cuerpo” a su imagen que se va alejando en el agua. Mi idea era una invitación a jugar escénicamente esa imagen cada vez más fragmentada y en movimiento, de aquello que dejaba “en el mar”, es decir, “ser” los fragmentos. Esto cambiaba fundamentalmente, en mi opinión, lo que es “contar” una historia y “ser” la historia. Desde mi punto de vista, no se trataba de escenificar una persona que se ve, sino de “ser aquello que ve”. Ella se perturba. ¡Me dice que no!: “No me gusta ser eso, esa es mi muerte, no quiero eso, ino me gusta lo que veo! ¡Es justamente lo que no quiero trabajar! Eso implicaría otro trabajo, otra profundidad. No, no, no sé... puedo cambiar la imagen” (Notas de campo, agosto, 2008).

Sin entrar en detalles que exceden, por el momento, el marco descriptivo que aún no he desarrollado de la técnica *butoh*, lo que quiero destacar es que esta “situación de campo” puso en acto un elemento constitutivo y característico de esta danza, es decir, la presencia de la “muerte”. El tratamiento escénico tan distinto en lo manifestado por mí y por mi interlocutora evidencia menos una discusión acerca de diferentes preferencias estéticas relacionadas con la dirección o la puesta escena, y más una confrontación entre diferentes maneras de concebir aquello que se considera como “técnica”.

Si bien la “muerte” suele aparecer en el discurso de los bailarines, el hecho de ponerla a jugar en el cuerpo forma parte de la encarnación de la palabra en la estética misma, y ya no solo desde la adhesión discursiva a sus fundamentos. Es decir, mientras mi propuesta escénica sugería la inclusión de “la imagen de la muerte hecha cuerpo”, la bailarina que solicitaba mi intervención y que en otras ocasiones había reconocido la importancia de la dualidad vida-muerte como metáfora clave del *butoh*, rechazó esa sugerencia, debido a que su aceptación implicaría, según sus palabras, “otra profundidad” que no estaba “dispuesta a trabajar”.

Esta “revelación” en el campo no habría sido posible sin mi conocimiento corporal como *performer*. El intercambio puso de manifiesto una interpelación a mi experiencia del movimiento, que evidencia no solo una apropiación diferencial de la técnica del *butoh* entre los *performers* argentinos, sino también que estas experiencias involucrarían algunos importantes supuestos relativos a la idea de “no representación”, muy en boga en la danza contemporánea y que discutiré en el sexto capítulo.

Asimismo, la experiencia corporal se manifestó en actitudes de “empatía” con las vivencias de mis interlocutores, situación que, sobre todo en las entrevistas, generalmente

favorecía la intimidad de los diálogos, pero que también en ocasiones pudo llegar a operar como un obstáculo. Ello es así debido a que esta posición suponía experimentar indirectamente el lugar de otro desde mi propia experiencia subjetiva, llevándome a enfatizar en los elementos de coincidencia sin, tal vez, profundizar tanto en aquellos de discrepancia.

No obstante, considero que, como puede apreciarse en el caso que referí anteriormente, la puesta en acto de mi conocimiento corporal como *performer*, en cuanto experiencia vivida, funcionó como un importante facilitador. Estar “afectada” en el trabajo de campo permitió movilizar los contenidos de mis elaboraciones previas, “mi propio *stock* de imágenes” (Favret-Saada, 2005: 157), produciendo un tipo de comunicación particular que resulta ser espontánea y despojada de intencionalidad. Así, sin proponérmelo, puse en evidencia elementos que hacen a una apropiación diferencial de la técnica del *butoh*, pero que en el ámbito de lo discursivo de las entrevistas solían plantearse en el orden de la coincidencia.

En síntesis, en mi caso, “estar ahí” involucró también un esfuerzo de reflexión constante sobre los presupuestos “corporales” que conlleva mi rol como *performer*, al mismo tiempo que como etnógrafa debí ponerlos en juego como parte del flujo de intercambios en el campo. Un “estar” complejo que devino del movimiento entre fuerzas opuestas: alejarme y regresar para volver a distanciarme, reflexionar e involucrarme para luego retomar la escritura, “bailar” preguntas que reciben respuestas en gestos y danzas regidos por una lógica poético-corporal, para luego intentar un análisis desde la lógica científica. El trabajo etnográfico osciló entonces, como un péndulo, entre la “liminalidad” del movimiento y la escritura reflexiva, en un esfuerzo multisensorial que intenta alcanzar las capas profundas de la encarnación de la experiencia.

2.4. El momento de la escritura como la cuarta inflexión etnográfica

Por último, quiero referirme a los pormenores y avatares que suscitó la práctica de mis dos roles en el proceso de investigación. En este sentido, el momento final de producción textual se constituyó como una nueva instancia centrada en el examen de las relaciones que estos establecieron en sus respectivos movimientos de acercamiento y distanciamiento, de participación y de observación, de constitución de un adentro y un afuera, evidenciando límites, contradicciones y confusiones. Cito de mis notas de campo:

Ahora me doy cuenta de que cuando pienso como “*performer*”, “la antropóloga” le dice que no sea tan ingenua y que no repita como loro lo que le enseñaron. Muchas veces me sorprende dando una clase de *butoh* y diciendo, “bueno, como artista pienso tal cosa y como antropóloga pienso otra”. Y ahora me pregunto qué significa esta suerte de esquizofrenia, de qué estoy hablando cuando enuncio estas ridículas contradicciones de mí misma. Entonces me doy cuenta de que el juego de desdoblamiento que implicó un nada gradual y siempre constante alejamiento de la *performer* causó una especie de desacreditación de esta condición. La antropóloga cree que la artista/bailarina maneja ciertas ingenuidades que esta no. Y me parece que su desvalorización se pone en juego a la hora de considerar los aspectos sensibles de la práctica. “No te creas tan artista que en realidad estas siendo funcional al sistema, a las lógicas de circulación de bienes culturales capitalistas”, ¿me dice, me digo? ¡No sé si reírme o llorar! Claro que son pensamientos fugaces, pero que confunden a la *performer*, la ponen a la defensiva y la

empantanar. ¿Debo seguir bailando o abandonar? ¿Me dedico a otra cosa? Por otra parte, la *performer* se siente traicionada y defiende su posición. Continúa creyendo que su accionar, a partir de la difusión de su práctica o con sus *performances*, puede contribuir en algo a cambiar el estado de cosas del mundo o al menos denunciarlo. Pero entonces entre estas dos, ¿quién soy yo? (Notas de campo, diciembre de 2010).

El movimiento que implicó el proceso de reflexión en los momentos de la escritura propuso la producción de una cuarta *inflexión etnográfica* que considera los diferentes roles hasta ahora reseñados focalizando en las relaciones que, como evidencia la cita, se pusieron en juego entre ellos. Únicamente a partir de esta nueva perspectiva que descenra no solo a la *performer* o a la antropóloga sino en *el diálogo* entre ambas, fue posible la constitución de un *yo-etnográfico* basado en la experiencia subjetiva de una doble dinámica de objetivación. Por un lado, los avatares de la *etnografía-performer* en el trabajo de campo, cuya pesquisa monitoreó los valores, los sentidos, las posiciones identitarias, las afiliaciones subjetivas, etcétera, puestos a circular por mi propio quehacer, y por las personas que *se supone hacen lo mismo que yo*. Por otro, interpela los devenires de la relación entre estos dos roles en mi constitución subjetiva y que tienen repercusión y abarcan la totalidad de mi propia práctica.

Así, retomando la cita de Kamala Visweswaran (en Clifford, 1991: 112), en mi caso el “hogar” se constituyó como un *locus* de lucha crítica que, al mismo tiempo que me fortaleció como investigadora, también me limitó. “Ir” al campo significó “volver” a un “lugar” al que más allá de las desilusiones a las que su develamiento me sometía, pertenezco. Al respecto, Pablo Wright (1998) ya ha señalado en qué medida el trabajo de campo le exige al etnógrafo un desplazamiento

ontológico, es decir, un ser-en-el-mundo que sufre modificaciones en el contacto con la gente, y yo agrego, como sugiere Clifford Geertz en el epígrafe inicial, en un nuevo contacto con uno mismo. Considero que este cuarto movimiento fue el que finalmente me permitió completar “un viaje vertical” que posibilitó descubrir “lo exótico que está petrificado en nosotros por la reificación y por los mecanismos de legitimación” (DaMatta, 1999: 174-175). He renovado en el momento de la escritura, entonces, como sugiere Vincent Crazapanzano (cit. en Citro, 1999), “el sentido de sí” de mi yo etnográfico. No obstante, destaco que este se retroalimenta en y con las producciones que realizo como *performer*. Al respecto quisiera introducir aquí lo que considero *una quinta inflexión etnográfica* y que tuvo lugar luego de atravesar la situación de defensa de la tesis doctoral que involucró el proceso de investigación que aquí relato.

2.5. Quinta inflexión: una danza del yo etnográfico

Con posterioridad a constituirme como Doctora en Antropología, retomé intensamente mis actividades como *butoh-ka* (que la dinámica de la escritura y el necesario distanciamiento habían suspendido) y percibí que el proceso aún no había concluido, que las palabras dichas y escritas no expresaban todo lo que necesitaba transmitir. Como profundizo en capítulos posteriores, las *performances* (V. Turner, 1982; 1987) promueven procesos reflexivos que amplían la comprensión de las experiencias.

Y, precisamente, este movimiento de ir y venir de la práctica a la escritura, y viceversa, de la teoría a la vivencia, acompañó todo el proceso de esta investigación. En esta dirección es que en 2015 me embarqué en un ambicioso proyecto escénico cuyo *leitmotiv* constituyó una suerte de escritura corporal, una puesta en movimiento de mi

experiencia epistemológica como investigadora.⁶ Como resultado de este proceso, nació el espectáculo *Carnetinta. Hipótesis en movimiento*.⁷

Las experiencias que suscitaron su desarrollo y presentaciones⁸ resultaron sumamente enriquecedoras y originaron nuevas percepciones respecto del proceso de distanciamiento que he emprendido como investigadora. En especial danzar, o mejor dicho “ser danzada” por sus intensidades y subversiones promovió una mayor comprensión, entre otras cuestiones relevantes, de las posibles dificultadas que encuentro habitualmente al momento de transmitir los resultados en un campo al que pertenezco. Me refiero a la distancia entre ese cuerpo ideal y universalizado del *butoh* globalizado, y el *cuerpo situado* de nuestros cuerpos deseantes, aunque oprimidos y colonizados por estructuras sociohistóricas y económicas, que imponen algunas de las tendencias de movimientos y sentidos que detallo en este libro.

Carnetinta constituye un distanciamiento de las prácticas académicas (que proponen una lógica específica en los modos en que utilizamos nuestros cuerpos). Se trata de un formato que no tiene la pretensión de dar cuenta de los

6 Pueden citarse al respecto la experiencia de Victor Turner y el dramaturgo Richard Schechner, quienes transformaron fragmentos de sus etnografías en guiones teatrales para ser actuados.

7 Experiencia escénica que forma parte de las producciones del grupo Ouroboros, que dirijo. Expreso mi agradecimiento a Pablo Quinteros, Inés Melo, Rocío Desimone y Estela Arona por su apoyo y acompañamiento. Su amorosa presencia y contribuciones han enriquecido de múltiples e inesperadas maneras el proceso.

8 Tuve la oportunidad de presentar el espectáculo, primero, en las “II Jornadas de Performance-Investigación Cuerpos sentidos. Poéticas etnográficas”, realizadas en el Centro Cultural Haroldo Conti en septiembre de 2015 y, posteriormente, en la “VIII Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE)”, realizada en la Universidade Federal de Uberlândia (UFU) el 1 de octubre de 2015, organizada por el Instituto de Artes PPG Artes / PPG Artes Cênicas / PROFARTES (Socialização e divulgação das pesquisas em forma preformativa. Simpósio Temático 3 Tema: em Questão - políticas do conhecimento em Artes Cênicas). Agradezco especialmente a Paulina Caon y Narciso Trelles por la invitación.

resultados de un modo logocéntrico, sino que constituye en sí mismo una búsqueda estética concreta que da cuenta de aquello que no he podido decir con palabras. Es decir, si bien forma parte de un proceso único —el corporal reflexivo—, según los objetivos, la oportunidad y la apertura de la audiencia, como producción artística puede alcanzar independencia. Insisto en que durante todo el proceso de investigación que he relatado en este apartado protagonicé un incesante vaivén entre el movimiento y las palabras, entre la danza y la reflexión; un ir y venir entre experiencias sensoriales e *insides* teóricos que nunca dejaron de retroalimentarse. Entiendo que la ocurrencia de producciones experienciales da cuenta de la imperiosa necesidad de construir una *hermenéutica encarnada* que trascienda el paradigma representacional, y que, en mi caso, como el de muchos de mis compañeras/os del campo académico, ha operado como forma de conocimiento promoviendo una síntesis dialéctica entre la experiencia y la reflexión sobre ella. En este sentido, la tesis doctoral y este espectáculo son presentaciones que considero complementarias.⁹

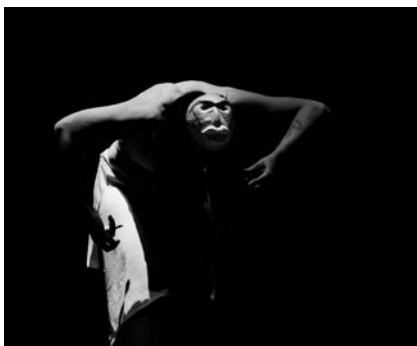


Imagen 5. Intérprete: Patricia Aschieri (*Carnetinta. Hipótesis en movimiento*) Foto: Carina Borgogno.

9 Ver nota al pie N° 1.

Actualmente, me encuentro trabajando en nuevas investigaciones que insisten en empujar los límites de nuestra tradición académica, intentando reunir en un único dispositivo esceno-teórico algunos resultados. Integrar cuerpo y palabra, es decir, escribir, investigar y comunicar con/ desde el cuerpo y la palabra es un desafío a partir del que seguramente encontraré aciertos y desaciertos pero que se me impone como inevitable transitar. Espero compartir los resultados de estos retos en un futuro muy próximo.

Ahora sí, hechas estas consideraciones, puedo continuar con el análisis de las reelaboraciones de la danza *butoh*. Para ello, en el capítulo siguiente examinaré las particulares concepciones corporales en las que esta danza ha tenido origen.

Iluminando las sombras

En esta primera parte he descripto algunos de los pormenores políticos y estéticos que dan cuenta de la mutua atracción que acompaña la confluencia de elementos de distintos marcos culturales en las artes escénicas japonesas y *occidentales*. Por un lado, exploré estas múltiples influencias en el caso particular de la danza *butoh* en su contexto cultural de origen. Por otro, he dado cuenta de la fascinación de *occidente* por lo *oriental* abordando los problemas vinculados a las actitudes “orientalistas”. Si bien decidí continuar utilizando la categoría *oriente* como una matriz significativa operativa para identificar la estructuración de ciertos valores y sentidos, no por ello estoy sugiriendo un examen que supone solo las divisiones binarias del espacio social (lo que en nuestro caso se despliega como la oposición *Japón/oriente-occidente*). Coincido con Bhabha (2002) en que estos análisis descuidarían “la profunda

disyunción temporal” (el tiempo y el espacio traduccional) a través de la cual las comunidades negocian sus identificaciones colectivas. En este sentido, adhiero a una lectura que focaliza en la *performatividad* de la traducción cultural, es decir, “en el tiempo de la enunciación” (en el momento de la *performance* corporal, agrego yo), en tanto permite “describir justamente la puesta en escena de la diferencia cultural” (Bhabha, 2002: 273). En esta dirección, en la tercera parte de este libro me propongo indagar, precisamente, *la performance de las traducciones de la diferencia cultural* en el *butoh mix* argentino.

Asimismo, he intentado iluminar ciertas *zonas oscuras* de nuestra práctica que es inevitablemente interpretativa pero también inevitablemente encarnada. Zonas que muchas veces quedan *sin reflejo* por permanecer en la invisibilidad, ya sea porque no se les presta atención o por ser consideradas la parte desechable, no productiva (incluso, vergonzosa) del trabajo de campo.

En mi caso, la conjunción encarnada entre arte y etnografía que protagonizó mi quehacer como antropóloga ha cristalizado, como desarrollo detalladamente en la segunda parte, en una propuesta metodológica que permita realizar un seguimiento de la dimensión corporal del registro etnográfico que, aunque señalada y destacada en el plano teórico discursivo, considero que aún no ha sido suficientemente explorada y sistematizada en sus aspectos prácticos. Una *reflexividad encarnada* que, espero, permitirá “iluminar” modificando, ampliando y/o revisando nuestro siempre “oscurecido” y cuestionado “estar allí”.

Parte II

TOH: volar con los brazos (teorías y métodos)

Tensiones epistemológicas

*Aún tus propios brazos, profundamente
dentro de tu cuerpo se sienten extraños,
sienten que no te pertenecen.
He aquí un importante secreto.
Aquí se encuentra la esencia radical del Butoh*

Tatsumi Hijikata (en Collini Sartor, 1995: 49).

En contra de los prejuicios y actitudes “orientalistas” presentes en los estudios científicos que conjeturan diferencias irreconciliables entre las culturas *occidentales* y *orientales*, y más allá de los contrastes que en muchos casos pudieran enunciarse, distintos autores indagaron posibles puntos de contacto-encuentro entre estas tradiciones. Por ejemplo, desde el campo de la filosofía, Fernando Tola y Carmen Dragonetti (2003), a partir de un estudio comparativo acerca de “las características culturales” de India, Grecia y otros lugares de Europa que abarca temporalmente hasta el siglo XVI, han ofrecido argumentos para rebatir el generalizado supuesto que atribuye a *oriente* un pensamiento irracional y a *occidente* una lógica racional. Estos autores afirman que en todas estas formaciones culturales pueden encontrarse rasgos “prácticamente iguales” y que la racionalidad e irracionalidad no serían “factores culturales predominantes y excluyentes”. Argumentan que tanto en Grecia como en el resto de Europa o en la India se habría encontrado “la misma mezcla de una irracionalidad dominante y de una racionalidad circunscrita y limitada que se hace presente

tímidamente”. Asimismo, agregan que podría decirse lo mismo respecto de “la libertad de pensamiento y la búsqueda de la verdad por la verdad misma” (Tola y Dragonetti, 2003: 175).

En esta misma dirección, desde la historia de la ciencia, se ha señalado que hasta el Renacimiento tanto *oriente* como *occidente* no solo tenían las mismas preocupaciones teóricas, sino que encontraban problemas semejantes y soluciones parecidas. Los clásicos estudios de Joseph Needham (1988) reflexionaron enfáticamente sobre la presencia de un pensamiento riguroso y sistemático, en el marco de las filosofías hindú y budista, así como discutieron los notables desarrollos técnicos chinos que precedieron ampliamente los avances de la ciencia europea. Como dato anecdótico, baste recordar los escasos treinta años, aunque sin mantener contacto alguno entre sí, que separaron a Grecia y China en la creación de la Academia de Platón y la primera Academia Científica China, respectivamente. Podría plantearse la pregunta acerca de por qué, si hasta la Revolución Científica los chinos se encontraban más “adelantados” en cuanto a descubrimientos y desarrollo tecnológico (por ejemplo, el magnetismo, la brújula, el sismógrafo y los estudios respecto de la acústica), estos no llegaron a proponer explicaciones de tipo mecánico y no contaron con un Galileo Galilei o con un Isaac Newton, como en el caso *occidental* (García, 1999). Explicaciones de diferente índole han puesto el acento en aspectos económicos, institucionales, lingüísticos o de pensamiento.¹ No obstante, desde la llamada “epistemo-

1 Por citar solo algunos ejemplos recientes, mencionamos al respecto la realización de investigaciones cuyos resultados han sido criticados porque refuerzan algunos estereotipos y prejuicios presentes en el sentido común, tales como que los asiáticos y los *occidentales* poseerían distintas “geografías de pensamiento” que promoverían que los segundos se fijasen en el detalle, y los primeros, en el contexto (Nisbett, en Dewit, 2005), o desde la lingüística, que ha planteado que el uso de caracteres *kanji* impediría a los asiáticos desarrollar un razonamiento abstracto fértil,

logía genética”, Rolando García (1999) afirmó, a partir del análisis de los casos de las civilizaciones griega y china, que no habría que buscar las razones en motivos económicos o políticos, sino en el desarrollo de “marcos epistémicos” diferentes. Es decir, este investigador se refiere a la presencia de aparatos conceptuales y conjuntos de teorías que, constituyendo la ciencia aceptada en un momento histórico dado, determinarían de manera predominante las direcciones de la investigación y las características de la ciencia (Piaget y García, 1982: 82). Si, en el caso de los griegos, estos sostenían un modelo estático de elementos fijos que remitía a un dios creador con voluntad suprema, en el caso del *Tao* de la China, la naturaleza no se explicaba por voluntad divina, sino que constituía un modelo cósmico orgánico, donde los elementos se concebían como fuerzas, es decir, como procesos que se concretan y que se definen solo por el tipo de relaciones que existen entre ellos.² Vale decir, la concepción china era radicalmente distinta de la griega.

Quizá uno de los pioneros en intentar incorporar en forma sistemática los conocimientos propuestos por las filosofías *orientales* ha sido Carl Gustav Jung. Según su perspectiva, cuando el hombre intenta penetrar “la flor de la inteligencia china” a partir de la imitación superficial de prácticas como el *yoga*, por ejemplo, *occidente* comete el error de abandonar “su único suelo seguro, el espíritu *occidental*, y se pierde entre un vapor de palabras y conceptos que jamás se hubieran originado en cerebros europeos y sobre los que jamás pueden injertarse con provecho” (Jung y Wilhelm, 2009: 20). El problema de comprensión de *occidente* respecto de *oriente* tendría su fundamento en que el

obstaculizando el pensamiento creativo (Hannas, en Dewit, 2005). Para un análisis detallado, ver Dewit (2005).

2 El primer filósofo *occidental* que tuvo una concepción organicista de tipo chino fue Gottfried Leibniz (1646-1716) quien, cabe aclarar, mantuvo una relación directa con esta cultura *oriental*.

primero otorga el predominio y la primacía unilateral al intelectualismo, así como también en la confusión de tomar al intelecto por el espíritu. No obstante, Jung plantea que el pensamiento intelectual no sería la única función psíquica del alma. Por el contrario, considera que la filosofía china, justamente, “nunca dejó de reconocer la paradoja y la polaridad de lo viviente” y, en este sentido, un “progreso cultural” para *occidente* sería la ampliación de la conciencia en contra del intelecto y “a favor de Eros y la intuición”. Y esa ampliación debería desarrollarse a partir de elevar “la función anímica” ya no por imitación del *Este* sino a partir de que *occidente* conserve “su propia modalidad y esencia” (Jung y Wilhelm, 2009: 22). Sin embargo, sería oportuno discutir si estas críticas, de corte “orientalista” (en tanto Jung reconoce la existencia de una *psique oriental* y otra *occidental*), podrían ser generalizables. Es decir, más allá de su potencial pertinencia debido al contexto en que fueron enunciadas, podríamos cuestionar su alcance problematizando nuestra suposición latinoamericana común de sostener y aceptar una identidad como *occidentales*,³ debatiendo incluso si sería pertinente considerar lo latinoamericano como un elemento identitario analítico productivo.

Por su parte, la antropología también ha mantenido algunos contactos con las concepciones *orientales* y ha inspirado algunos de sus marcos conceptuales en ellas. Victor Turner, por ejemplo, toma dos conceptos de la tradición budista-zen: *vijñana* (intuición) y *prajña* (razón). En su modelo, el primero identificaría lo que definió como “communitas” (los lazos antiestructurales, igualitarios, indiferenciados y no racionales, el “nosotros esencial”), y el segundo, aquello que tiene que ver con la estructura.

3 Agradezco al respecto los comentarios realizados por el Dr. José Bizerril al texto previo.

Otro caso que puede citarse y que vincula las prácticas de tradición *oriental* con la antropología es el de Michael Jackson, quien explica cómo a partir de su práctica en *hatha yoga* pudo comenzar a vivir su cuerpo “en completa conciencia”, “experimentando el carácter corporizado” de su voluntad, y vislumbrando más cabalmente “el campo de lo que Mauss y Bourdieu denominan el habitus” (Jackson, 2010: 60). Tal vez responda menos a una casualidad y más a una coherencia interna de este estudio que los desarrollos de ambos autores sobre la experiencia corporal formen parte del marco teórico elegido para cumplir los objetivos que me he propuesto.

Precisamente, lejos de pretender exotizar y/o ahondar las diferencias que separan a *oriente* de *occidente*, busco en esta segunda parte explorar las fisuras, los puentes en los que pueden advertirse convergencias y similitudes a través de establecer un diálogo crítico entre modelos, como el dualismo cartesiano y la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty (2000) y las filosofías japonesas de carácter más holista elaboradas por Yuasa Yuaso Yasuo (1993) e Hiroshi Ichikawa (en Nagatomo, 1992).

A partir de estos desarrollos y de modelos específicos de la antropología de la danza, buscaré establecer las bases teórico-metodológicas sobre las que fundamentaré posteriormente las descripciones y análisis. En esta dirección, y teniendo en cuenta mis experiencias relatadas en el segundo capítulo, formularé además una metodología específica que permita dar visibilidad a la invisibilidad de los “saberes” y experiencias corporales en la producción de conocimiento.

TOH alude aquí a los *movimientos* que como antropóloga curiosa he debido realizar para crear un distanciamiento que, al extender los *brazos*, me permitiera explorar los pensamientos y gestos “otros”, concebidos en cuerpos

“otros”, produciendo formas “otras” de concebir-*nos*, para intentar transcripciones, adaptaciones, versiones más cercanas de lo ¿distante?⁴

un pequeño ojo en cada dedo de mi “extrañada” mano
de investigadora
para “ver sin ver” (como dirían los maestros butoh),
en los vestigios
de la abstracción y del tiempo

Un distanciamiento que me ha permitido explorar en los gestos y vida corporal de mi propio proceso de investigación.

Y los brazos ya no me pertenecen
al mismo tiempo que en los palpitantes movimientos
de mi cuerpo
se fueron volviendo lejanos y próximos...

Van a continuación algunos aportes para empujar los límites hacia etnografías más explícitamente encarnadas.

4 Juego de palabras que Renato Ortiz retoma de Bastide, y con el que titula el libro *Lo próximo y lo distante*. La frase refleja sus estudios sobre el Japón como un espacio de práctica geográficamente desterritorializado.

Capítulo 3

Entre Buda y Rodin

Diálogos entre pensamientos / filosofías japonesas y occidentales, tensiones epistemológicas sobre la persona, la corporalidad y el movimiento

Al contemplar las figuras de *Buda* y de *El pensador*, de Auguste Rodin, ciertamente podemos imaginar —sospechar— el tránsito por experiencias corporales contrapuestas. La figura sería, ensimismada y contraída de *El pensador*, absorto en su meditación, sumido en la reflexión profunda para limpiar pasiones y sufrimientos, esforzándose desde su desnudez por elevarse de la condición animal y esclareciendo su mente, proyecta una imagen paradigmática que da cuenta del universo del pensamiento cartesiano. La corporalidad del *Buda* por su parte, serena, apacible recogida en sí misma y al mismo tiempo en contacto con el espacio que la rodea, supondría que la conciencia del pensamiento es *una* entre muchas posibles formas de conciencia y que estas, de acuerdo con su función y naturaleza, podrían localizarse en otros lugares del cuerpo.¹

Dado que el *butoh* es una danza con un fuerte basamento en la práctica improvisacional, pensar en estas experiencias corporales divergentes me llevó a preguntas referidas a las

1 Al tomar estas imágenes, he seguido la poética de Philip Kapleau (1988) en *Los tres pilares del zen*.

características que adquiere el proceso de producción de movimientos entre los *performers* argentinos. En el primer capítulo he señalado las tensiones que provienen, precisamente, de estas diferentes maneras de *ser-en-el-mundo* y que se pondrían de manifiesto en los discursos de los bailarines cuando plantean contrastes en las concepciones del movimiento entre lo que en “la danza clásica y moderna” se considera un “individuo que danza”, y lo que en la danza *butoh* se concibe como “ser danzado” por otras “fuerzas” o “energías”. De este modo, la experiencia corporal de los bailarines interpela el rol del ego y de la voluntad del bailarín, así como las características de sus posibilidades de creación. Para poder abordar estas cuestiones y comprender sus traducciones locales, fue necesario realizar, en paralelo con mi etnografía, una aproximación a las nociones de corporalidad, movimiento y persona según fueron problematizadas en diferentes pensamientos filosóficos y tradiciones culturales japonesas y occidentales europeas. En este capítulo sintetizo, entonces, algunos de estos complejos (y, a la vez, fascinantes) diálogos interculturales, centrándome en tres ejes de análisis.

En primer lugar, discutiré aspectos referidos a la noción de persona y en especial a los modelos “ego- y socio-céntricos” que con frecuencia son atribuidos, respectivamente, a una y otra tradición cultural. Todo ello, en el marco de los clásicos debates antropológicos derivados de la contraposición entre “tradición y modernidad”.

Estas cuestiones me condujeron a un segundo núcleo de problemas más específicos, vinculados a las relaciones entre cuerpo, mente, mundo, cognición y emoción, desde una perspectiva que considera la diferencia cultural pero también algunas de sus continuidades. En esta dirección, he decidido poner en diálogo dos filosofías

contemporáneas provenientes del marco cultural japonés, y poco conocidas en el campo académico local de los estudios sobre el cuerpo, con algunos desarrollos de la filosofía y la ciencia moderna *occidental*. Me refiero, por un lado, al pensamiento del filósofo Yuasa Yasuo y su modelo de *ki-energy*, y el de Ichikawa Hiroshi y su propuesta de una unidad ontológica entre cuerpo y espíritu; por el otro, a los planteos de Merleau-Ponty y algunas elaboraciones recientes que, desde las ciencias cognitivas y la neurobiología, plantean francas líneas de continuación fenomenológica, como los desarrollos de Francisco Varela y Antonio Damasio.

Por último, el tercer eje propuesto en este el capítulo aborda el problema de la agencia y la reflexividad, así como la pertinencia de utilizar la noción de “habitus” desarrollada por Pierre Bourdieu (1991) para el análisis de las reelaboraciones de los bailarines de *butoh* locales.

En este sentido, me propongo discutir si es posible contemplar la libertad y creatividad en los movimientos (que, como veremos, es la tendencia de los filósofos japoneses), o es ineludible considerar algún tipo de determinación mental o corporal (que es una de las fuertes tendencias de la ciencia moderna *occidental*).

En suma, mi intención al desplegar estos diálogos es profundizar en algunas concepciones y reflexiones teóricas que provienen del marco cultural que dio origen a la danza *butoh* y que me resultaron imprescindibles para lograr una comprensión más amplia y mejor contextualizada de ella. Asimismo, a través de este recorrido, busco presentar una parte del marco teórico-conceptual que me permitió explorar cómo estas nociones han sido reconfiguradas en las traducciones corporizadas de los bailarines del *butoh mix* argentino, tal como desarrollaré en la tercera parte de este estudio.

1. Modelos ego-céntricos y socio-céntricos en el contexto de las discusiones entre tradición y modernidad

1.1. Una aproximación a la historia de conformación del “ser japonés”

En uno de los seminarios de danza *butoh* dictado en Buenos Aires, una “maestra japonesa” comenzaba la clase a partir de hacernos limpiar el lugar en el que íbamos a entrenar y bailar. En el primer encuentro, nos enseñó a doblar de una manera especial el paño, a introducirlo en el agua, a sacarlo y retorcerlo. Luego, con nuestras manos sobre el paño apoyado en el piso, y con las piernas extendidas (esto implicaba una elevación de la cadera “hasta el cielo”), teníamos que caminar/bailar arrastrándolo hacia el otro extremo de la habitación (de ida y de vuelta) para, al terminar, pasárselo a un compañero sin mediar palabra. Esta acción se repitió, cada vez, siempre acompañados por el sonido de un mismo tema musical con el que se daba comienzo a los encuentros. Posteriormente, en otro momento del *workshop* y vinculándolo con este pequeño ritual, “la maestra” nos explicó que en Japón “cada uno es responsable de la limpieza de su lugar”, incluidos los alrededores de la casa en los barrios en los que viven. No habría algo así como “personas que se encargan de los desperdicios de los demás”. Con orgullo afirmó que son *ellos* mismos los que realizan estas tareas porque “como sociedad” consideran que “el ambiente es responsabilidad de todos”.²

La tarea de limpieza forma parte de otras prácticas de origen japonés. En el *aikido*, por ejemplo, existen normas de etiqueta rigurosas, una de ellas vinculada, precisamente,

2 Tal vez estas experiencias hayan incidido en el sueño que relaté en la introducción del libro, en el que los tres maestros japoneses me incitaban a limpiar “lo que estaba en el lugar equivocado”.

a la limpieza del *dojo*. Entre otras conductas, cuando durante un tiempo la practiqué, debíamos limpiar el *tatami* después de cada entrenamiento. Sin embargo, en el caso de la danza *butoh* local, más allá de algún que otro ritual de comienzo o de fin de clase propuesto en forma individual por cada profesor/a, no existen este tipo de protocolos formalizados.³

Teniendo en cuenta el marco de las traducciones culturales, podríamos suponer que la comprensión de este gesto de “lo japonés” asumiría para nuestro caso connotaciones específicas. Nuestra idiosincrasia acepta perfectamente la existencia de personas que se ocupan de los residuos en los barrios (los “basureros” o recolectores de basura), e incluso se considera de cierto estatus que *alguien* haya limpiado el lugar donde vamos a trabajar. Ello puede rastrearse en las valorizaciones heredadas de nuestro pasado colonial, que han jerarquizado lo intelectual y lo artístico por sobre lo pragmático. En este sentido, los trabajos manuales y de limpieza han sido altamente desvalorizados y siempre destinados a los esclavos y los pobladores locales, primero, y a las personas de menores recursos, después.⁴

En suma, destaco que existe un imaginario desde el que aceptamos estos contrastes, muchas veces como describiré en capítulos subsiguientes, a partir de construir un “ellos” que los sobrevalora y que subraya un cierto halo enigmático y místico, a partir de ideas como solidaridad, disciplina, respeto y predominio de la comunidad por sobre el interés individual. Acerca de este tipo de valoraciones pueden citarse algunos ejemplos recientes, que se pusieron trágicamente de manifiesto en los innumerables comentarios y

3 Es interesante advertir que la misma “maestra japonesa” observó a varios participantes del *workshop* por la forma “impropia” en que nos sentábamos o parábamos (recostados o apoyados en una pared), mientras ella explicaba algún aspecto de su propuesta de trabajo.

4 Agradezco al Dr. José Bizerril sus comentarios.

adjetivaciones periodísticas para con las actitudes del “pueblo japonés” en la catástrofe que involucró el terremoto y posterior *tsunami* de 2011.⁵ Cito algunos de ellos:

Lo que no sucede en Japón, como en todas partes, es el saqueo, la violación, la aparición de la bestia dormida. Allí, donde las cosas conforman una catástrofe a la que será mejor quitarle adjetivos, se produjo una diferencia (Mactas, Mario. “Japón”, en *Clarín*, 14-03-11).

Lo que ocurrió ayer en Tokio parecía un test de resistencia de los japoneses a la adversidad. ¿Cuánto peligro pueden soportar antes de cambiar sus rígidos códigos de conducta? (...) En el día más peligroso para su salud en muchísimos años, los tokiotas decidieron que no podían faltar a su puesto de trabajo. Tamaña indisciplina hubiera sido vista por sus superiores como una ofensa intolerable. “Tenemos que trabajar, es nuestra obligación”, explica un joven enfundado en un traje negro impecable. Debe causar buena impresión, tiene una entrevista de trabajo a la que no puede fallar (Brunat, David. “Padres con sus hijos y ancianos con valijas comienzan a escapar de Tokio”, en *Clarín*, 16-03-11).⁶

-
- 5 Ese mismo día, la “maestra japonesa” antes referida se encontraba en Buenos Aires para estrenar un espectáculo. Los organizadores “esperaban” una reacción por la “tragedia”, tal vez que quisiera “suspender la función por tanto dolor” o que quisiera “decir algunas palabras, dedicar la función a su pueblo”. No obstante, nada ocurrió. El espectáculo se desarrolló con total normalidad.
 - 6 La perspectiva de los lectores de diarios también sigue esta tendencia. Al respecto, cito el comentario de un lector del diario *La Nación*: “Pude conocer Japón en dos oportunidades, y quedar maravillado, y lo visto ahora me confirma más la admiración por ese pueblo sufrido. Me da mucha tristeza que acá que no sufrimos esas catástrofes y cada vez más caemos en una decadencia total, nos comemos crudos unos a otros. ¿Tendrán en Japón traducción, los términos saqueo, piqueteros, sensación de inseguridad y de inflación, cortes cotidianos de calles y rutas, bloqueos, etcétera etcétera? ¡Lamento mucho por la educación de nuestros hijos y jóvenes, ojalá puedan tomar ejemplo de esta gente! Ellos tienen la cultura del trabajo y nosotros lamentablemente la del

En su libro *Lo próximo y lo distante. Japón y la modernidad-mundo*, Renato Ortiz aborda lo que considera “el enigma japonés” a partir de una “mirada desterritorializada” que busca una dislocación “en el interior de un *continuum* espacial diferenciado” (2003: 15). Precisamente, en su obra el autor señala que, entre los textos académicos, también es posible encontrar esta caracterización del Japón como sociedad “enigmática”, “misteriosa”, basada en “el pragmatismo más que en la especulación” y por lo tanto “ecléctica”, “que no pierde tiempo en digresiones intelectuales”, o cuyo éxito en las tecnologías industriales modernas deriva de “secretos perdidos” o de “la práctica *zen* y las artes marciales” (2003: 25-28). La propia cultura japonesa contribuiría a demostrar que “ellos” se distinguen no solo de “los *occidentales*”, sino también de los chinos y de los coreanos. Yoshino, por ejemplo, refiere que “los japoneses poseerían un modo de raciocinio no verbal, empático, lógico, radicalmente opuesto al modo de pensar *occidental*”, destacando “que habría una ruptura entre dos culturas incomunicables” (en Ortiz, 2003: 29).⁷ Acerca de este tipo de argumentos, Shunsuke Tsurumi plantea que de esta manera se propagaría la idea de que “únicamente los japoneses logran entender a Japón” (en Ortiz, 2003: 30). En este sentido, la literatura *nihonjinron*⁸ tiene una especial preocupación por la cuestión social y por la identidad japonesa. No obstante la

despilfarro y la impunidad” (en nota “Terremoto Tsunami en Japón Antes y después”, comentario Nº 17 de “Ricardo”, 10-06-11, en el sitio lanacion.com).

7 Ortiz destaca que este argumento recuerda la tesis de Lévy-Bruhl y su concepto de mentalidad prelógica (2003: 30).

8 *Nihon* es el nombre dado por los japoneses a las islas donde viven. El término es antiguo y se encuentra vinculado a la epopeya de los mitos *shintoístas* que narran el origen del pueblo japonés. *Nihonjinron* alude a debatir e investigar sobre las diferencias y especificidades del pueblo japonés. Las raíces del pensamiento *nihonjinron* se sitúan en los siglos XXVII y XXVIII con el surgimiento de la escuela *kokugaku*.

diversidad de su producción, es posible extraer de ella algunas premisas comunes. El Japón sería una sociedad social y racialmente homogénea, cuya esencia habría permanecido “inalterada a lo largo de los siglos” y, en consecuencia, constituiría una cultura “radicalmente distinta de todas las otras” (Tsurumi, en Ortiz, 2003: 33-34).

Para comprender estos imaginarios, es preciso hacer un brevísimo recorrido por las ideas que acompañaron el intenso proceso de industrialización que impulsó la restauración *Meiji* en 1868. En este sentido, como producto de los cambios que iban provocándose en todos los ámbitos (trabajo, transportes, familia, derechos civiles, reformas educativas, Estado, etcétera), el Japón se encontró ante el dilema que le planteaba la modernización. Este proceso, ¿implicaba una inminente *occidentalización*? y ello, ¿suponía la inevitable pérdida de la “esencia del ser japonés”?⁹ Así, los intereses antagónicos que planteaban modernidad y tradición pusieron en jaque a los intelectuales japoneses que intentaron armonizar estas tensiones y que de acuerdo con las distintas condiciones económicas y políticas fueron proponiendo diversas respuestas.¹⁰

Retomando a Ortiz (2003), esquemáticamente podríamos caracterizar dos etapas. Un primer momento, que responde a un Japón con un pensamiento expansionista (bajo su dominio fueron quedando Birmania, sur de

9 No obstante, esta idea del “ser japonés” tiene una larga historia vinculada a la historia de un Japón insular con la siempre presente China, que amenazaba con conquistarlo no solo a partir de guerras sino también a partir de la difusión de sus pensamientos, religiones, cultura, técnicas, etcétera.

10 Cabe recordar en esta dirección las contradicciones que mencionara el bailarín y coreógrafo Katura Kan, citadas en el primer capítulo, respecto de las palabras *buyo* y *butoh* para hacer referencia a la nueva danza que se gestaba. La primera, rechazada por su referencia a *occidente*; la segunda, retomada de las tradiciones japonesas para afirmar el carácter japonés de nuevo en un contexto que reeditaba estas viejas tensiones.

China, desde la actual Indonesia hasta las Aleutianas), y que en las primeras décadas del siglo XX encontró en las ideas del romanticismo alemán una clave para restaurar la confianza perdida en la cultura nacional que se veía degradada ante la modernización. El autor señala que la solución que se encontró fue una especie de compromiso fundado en la dicotomía entre el alma y el cuerpo, polaridad hasta el momento inexistente en la cultura tradicional religiosa. El esqueleto de la sociedad, es decir, el cuerpo, se referiría a la organización y a las innovaciones tecnológicas que eran necesarias para el progreso material. El alma, por su parte, tendría un refugio asegurado en la naturaleza japonesa y permanecería ilesa frente a la degradación material. Como veremos en el sexto capítulo, esta idea de degradación del cuerpo para encontrar la verdad del alma se encuentra presente en los orígenes de la técnica de la danza *butoh*.

En el contexto japonés, *kultur* y “civilización”, que en el pensamiento alemán entrarían en contradicción, adquieren un sentido particular. En la concepción japonesa, industrialización y técnica “no serán solo valores burgueses, sino una dimensión intrínseca al mundo *occidental*”. De este modo, “la *kultur* japonesa puede señalar su especificidad en relación con la especificidad técnica, resguardando también su integridad ‘*oriental*’”. Específicamente, la alternativa a la mecanización del espíritu pasará por la revalorización de “la tradición” (Ortiz, 2003: 39-40).

Al concluir la Segunda Guerra Mundial, luego de perder la guerra, comienza un segundo momento durante el que el Estado japonés se propuso comprender al país en su “esencia” (Ortiz, 2003: 41). El culturalismo norteamericano ganó entonces posiciones en la construcción de una identidad nacional. El clásico libro *El crisantemo y la espada*, de Ruth Benedict (2004), resulta una obra clave que no solo inaugura la comprensión académico-antropológica *occidental*

sobre el Japón, sino que por razones de método (y no de contenidos), también incide en las producciones teóricas japonesas.¹¹ Sirvió como inspiración a los jóvenes japoneses para encontrar un modelo cultural a partir de elaboraciones propias, en vez de dejarlo en manos de los extranjeros (Akamatsu, en Ortiz, 2003: 42). La obra de Benedict pertenece, precisamente, al momento en que la antropología culturalista trasladaba sus técnicas a las sociedades complejas. La antropóloga (que nunca viajó al Japón)¹² enfatizó la presencia de “círculos de obligación” para explicar la extraordinaria “lealtad” y “obediencia” del “enemigo”, y concluyó que los japoneses necesitarían únicamente de la sanción social externa para tener autorrespeto, interpretando que no poseerían un centro moral en el polo del individuo. Clifford Geertz (1989) ha señalado que, si bien el objetivo de Benedict consistía en volver comprensible y accesible la sociedad japonesa para los ojos *occidentales*, su texto, por el contrario, enfatizó su rareza y extrañeza profundizando las distancias.

Así, en el contexto japonés, se retoma la noción de “carácter” como rasgo estructural de los habitantes de una cultura, y sobre este fundamento teórico se indagó en “el carácter nacional japonés”. Se propone una interpretación que establece un vínculo ontológico con la naturaleza, una idea de sociedad sin clases en la cual los distintos grupos sociales serían complementarios. Estado, familia y trabajo constituirán los pilares de la organización social y prevalecerán la piedad filial, el consenso y el orden. Un todo

11 Su texto fue traducido al japonés en 1948.

12 En plena Segunda Guerra Mundial, Benedict no podía trasladarse al Japón y basó su estudio en textos de personas que habían publicado trabajos antes del conflicto, así como en testimonios de japoneses desertores, prisioneros de guerra, inmigrantes y americanos descendientes de japoneses residentes en Estados Unidos, que fueron llevados a los campamentos militarizados en el oeste del país.

armónico y saludable que contrasta con el pasado de luchas feudales y con el Japón moderno lleno de contradicciones. Estas ideas no solo invaden el imaginario en la literatura, sino que también permean las ciencias sociales. De modo sistemático y científico, comienzan a estudiarse las bases de una ontología japonesa.

Cabe señalar que el debate por la identidad japonesa tiene consecuencias políticas que favorecen el *statu quo* y la autoridad de los grupos dominantes. El pensamiento *nhonjiron* desempeñará, en este sentido, un papel importante en la táctica utilizada por el Estado para mantener las relaciones con el extranjero. Sugimoto señala:

Si la doctrina del relativismo cultural se utiliza para defender el modo propio de hacer las cosas, entonces una barrera tremenda se levanta en el camino del entendimiento que tendría el extranjero respecto de lo que los japoneses abarcan, y el modo en que se comportan. Se crea una mística en la que el Japón se ve envuelto. En esa neblina espesa, resulta fácil para los japoneses contraponerse a los negociadores extranjeros (en Ortiz, 2003: 48).

Aún hoy, estas tensiones entre modernidad y tradición continúan actualizándose, creando esa “neblina espesa” en los intercambios interculturales cotidianos que atraviesan el “entendimiento”. Cito al respecto un imprevisto *paso de baile argentino-japonés* en el transcurso de mi etnografía. A continuación, presento la reconstrucción de una entrevista en la que participé junto con mi profesor de *butoh* y con el presidente de la Fundación del Jardín Japonés:

Fuimos con Gustavo a hablar con un importante representante de la Fundación del Jardín Japonés (que

generalmente es, además, el presidente de alguna empresa japonesa como Toyota, por ejemplo), para ofrecerle la organización de un evento/*performance butoh* que recordara el 6 de agosto, día en el que se lanzó en la ciudad de Hiroshima, en 1945, la primera bomba atómica contra una población civil.¹³ Si bien la entrevista se mantenía en términos cordiales y agradables, era evidente que el representante de la Fundación no mostraba mucho interés en su realización. En un intento por entusiasmarlo, Gustavo sugiere que podíamos incluir en el espectáculo hacer sonar la campana¹⁴ que se encuentra en el Jardín. El lo miró sonriendo y le contestó, displicentemente, que si fuera por él “le regalaba la campana”, ya que perder la guerra era “lo mejor que le podía haber pasado a Japón”. De no ser así, explicó, “hubiéramos continuado siendo un país atrasado”, “hubiéramos seguido siendo unos simples agricultores”. Me quedé estupefacta, no podía creer lo que había escuchado y casi sin darme cuenta balbuceé “pero tantas muertes, tanto dolor...”. El representante de la Fundación continuó con un discurso en un tono pedagógico acerca de “la necesidad” del “sacrificio de algunas vidas por el bien de la Nación”. Inmediatamente después, se dirigió a mí (hasta ese momento casi no me había mirado, ni hablado, sino que había mantenido contacto solo con Gustavo), y me preguntó si conocía “la fuerza de los mil puntos”. Le contesté que no. Entonces, con una expresión solemne me

13 Tres días después, el 9 de agosto, sucedió lo mismo en la ciudad de Nagasaki.

14 Se trata de la Campana de la Paz, una de las dieciséis existentes en el mundo, que suenan al mismo tiempo una sola vez en el año en conmemoración del Día Internacional de la Paz (el tercer martes de septiembre).

contó que los *kamikazes*¹⁵ utilizaban el *hachimaki*¹⁶ que tenía las puntadas de hilo hechas por mil personas, de esa forma el *kamikaze* “podía juntar la fuerza de todas esas personas para realizar su misión”.

Además del impacto que me produjeron estas expresiones formuladas por una persona que pertenece a la comunidad que sufrió una de las mayores atrocidades realizadas por los seres humanos en nombre de la “paz”, también fui *alcanzada* por la “mística” que envuelve al Japón, que como señaláramos con Sugimoto, los propios japoneses continúan protegiendo. Como puede apreciarse en la cita, la tecnología y el consumo representan una concreción de la modernidad, una superación del “atraso” del Japón con relación a “occidente”. Y *Made in Japan* se vuelve una cuestión de orgullo nacional (Ortiz, 2003: 258). En este sentido, no es casual que el comentario fuera realizado por un representante de una importante firma japonesa en la Argentina.

El proyecto de realizar una *performance*-evento *butoh* que dio lugar a la cita referida culminó en la presentación de la obra *La rosa de Hiroshima*, que, gracias a la gestión del Centro Cultural de la Embajada del Japón, pudo realizarse en el Centro Cultural Konex durante los meses de agosto y septiembre de ese año.

15 Táctica que el Japón utilizó en tiempos de guerra contra las fuerzas norteamericanas. Se trata de una misión suicida en la que un experto piloto de aviación se ofrece voluntariamente como “bomba humana” estrellando su avión en puntos estratégicos del enemigo.

16 Es la clásica vincha japonesa, una cinta de tela roja o blanca que se anuda en la cabeza como símbolo de esfuerzo o constancia. Durante la Segunda Guerra Mundial, los pilotos japoneses se colocaban el *hachimaki* con el símbolo del sol naciente en la frente para, según sus creencias, verse protegidos de los espíritus malignos y, al mismo tiempo, les infundía el valor necesario para poder acometer sus misiones con éxito.

1.2. Los debates respecto de la noción de persona

El pequeño ritual de “limpieza” para comenzar la clase de danza *butoh*, así como la leyenda de la “vincha” que incorpora la “fuerza” de “mil personas” para ayudar a realizar un acto heroico en defensa del “pueblo japonés”, no solo introducen las tensiones entre modernidad y tradición antes reseñadas, sino que también suponen una particular relación entre individuo y sociedad que caracterizaría a las sociedades japonesas.

Precisamente, en antropología social, las concepciones del individuo o de la persona han sido abordadas durante mucho tiempo, de acuerdo con el modelo hegemónico que divide modernidad y tradición. Brevemente, podemos decir que el socio-centrismo presenta a la persona en las sociedades “tradicionales” y “primitivas” como entidad anulada, suprimida o reprimida por el peso de la normativa comunitaria. Esta perspectiva ha estado signada por la temprana separación cristalizada por Marcel Mauss (1979), quien estableció una división entre el *self* y la noción cultural de persona. En las propias palabras de Mauss:

Dejaré de lado todo lo relativo al “yo”, a la personalidad consciente como tal. Diré únicamente que es evidente, sobre todo entre nosotros, que no ha nacido ser humano que haya carecido de tal sentido no solo de su cuerpo, sino también y al mismo tiempo de su individualidad espiritual y corporal [...]. Mi tema es otro e independiente, es un tema histórico social. Cómo a lo largo de los tiempos y de numerosas sociedades se ha elaborado, no el sentido del “yo”, sino la noción, el concepto que los hombres de las diversas épocas se han inventado (Mauss, 1979: 310-311).

Así, quedó instituida una división que colocó los fenómenos psicológicos y la experiencia, por un lado, y la categoría histórico-cultural por otro.¹⁷ No obstante, la antropología culturalista se interesó en las relaciones entre cultura y personalidad, aunque reificando el vínculo entre lo subjetivo y lo social, y adjudicándole un sentido unidireccional y determinista.

La imagen antropológica del Japón, como señaláramos, se construyó a partir de la obra de Benedict cuyas premisas metodológicas inauguraron en el propio Japón los denominados “estudios culturalistas” que se focalizaron en describir la identidad del “carácter único y específico del japonés”. Al respecto, distintos estudios describieron a las personas japonesas con un “ego débil”, “irracionales”, “dependientes”, “de visión corta” (Iga [1986], en Roserberger, 1989) o personas que no desarrollan mucho carácter o iniciativa (Woronoff, 1982). También se ha relacionado el sentido japonés del *self* con el cumplimiento de roles y/o fines sociales (DeVos, 1985) o con la pertenencia a distintos grupos (Smith, R 1983; Nakane, 1970). Destacan además el peso de lo social otros autores (Befu, 1986; Lebra, 1976; Plath, 1980). Por su parte, Nakamura subraya que las relaciones interpersonales siempre prevalecen por sobre las individualidades (en Ortiz, 2003: 190).

Takeo Doi (1986), si bien describe la conciencia del *self* a partir de destacar el aspecto vertical y obligatorio de las relaciones, también reconoce la importancia de ambos lados de la vida en Japón: el mundo de las obligaciones (*giri*) y el mundo de los sentimientos humanos (*ninjo*), la conformidad con el consenso (*tatema*) y la motivación interior

17 Cabe recordar, además, que una noción ineludible para ilustrar las problemáticas de la persona cristiana y moderna es la de “cuerpo”. La clásica obra *Do Kamo*, de Leenhardt, ofrece un estudio inaugural de la transformación subjetiva que produjo la introducción en la sociedad canaca de la categoría de “cuerpo” propia del cristianismo.

(*honne*) (en Rosenberger, 1989). En este sentido, también puede citarse literatura que se centra en el polo del individuo cuyo ideal reconoce el aislamiento y la soledad como estados para purgar y trascender las trivialidades del ego, destacando la existencia de procesos importantes de individuación (Masao Murayama, en Ortiz, 2003:191). Takie Sugiyama Lebra (1976) lo caracteriza como “el polo opuesto” en el que el japonés puede alcanzar, a través de la introspección y la interioridad, a través de la fusión del ego con los objetos, a través de un esfuerzo físico extremo y/o de la pasión emocional pura la unicidad del cuerpo con el espíritu. Mitsuyuki Masatsugu (1982) refiere que el ego japonés puede emerger cuando se está solo y se puede responder a los propios deseos, como escribir, leer, tomar té, etcétera. La persona puede alcanzar unidad (*wabi* o *sabi*) a través de su propio devenir. Robert Smith (1983) y Thomas Rohlen (1983), por su parte, señalan que la identidad personal se alcanzaría a través del éxito, pero debe tenerse en cuenta que más que la actuación para su logro, lo que cuenta es el desarrollo del nivel espiritual que este implicó. Brian Morean (1986) identifica la individualidad de la actuación en el Japón como la expresión del *kokoro* (corazón), y Harumi Befu (1977) destaca la importancia de la autoconfianza. Primero argumenta que la fuerza espiritual o *seishin*, usualmente identificada con la conformidad a un grupo, no tiene nada que ver con lo grupal y puede ser utilizada para ayudar a un individuo a sostener principios personales. Luego, sugiere que la persona japonesa tiene un elemento calculador que utiliza las relaciones personales y el grupo como una forma de *self* centrado, hedonístico y utilitario.

No obstante, la literatura antropológica ha cuestionado fuertemente la homogeneización de las sociedades “exóticas” y su reducción a formaciones socio-subjetivas específicas. Investigadores como Edward LiPuma (1998) para el

caso melanesio, por ejemplo, han referido que los estudios etnográficos han caracterizado erróneamente la noción de *self*, en tanto se encuentran influenciados por la concepción de individuo *occidental*. Nancy Rosenberger (1989) desarrolla esta misma crítica para el caso japonés, y presenta un “modelo del *self* de balance dialéctico” para superar las discusiones y limitaciones que conllevan los modelos ego-céntrico y socio-céntrico. Desde su perspectiva, el *self* se construiría de acuerdo con ciertas categorías que se usan para pensar sobre este y que se ponen en juego en su actuación en cada cultura en particular. A través de la observación de los comportamientos concretos vinculados a estas categorías, podría indagarse la forma en que opera el *self* con relación a ellas. Cabe aclarar que, de acuerdo con esta postura, el *self* podría permanecer activo en ambos lados de la oposición y estaría en correlación con un transcurrir a través de diversos contextos. En este sentido, el modelo propone una visión del *self* que se mueve entre opuestos que son culturalmente definidos, pero que guardarían similitud con la oposición socio-centrismo/ego-centrismo. El balance en el movimiento continuo entre oposiciones lograría una síntesis del *self* construido en ambos polos.¹⁸ En síntesis, en su opinión, la madurez japonesa se caracterizaría como

18 La autora (Rosenberger, 1989) sostiene que el *self* se expresaría a través de movimientos que conciernen tanto los polos “egocéntrico contractual”, como al “orgánico socio-céntrico”. La aparente contradicción entre ambos polos se traspondría a partir de un cambio en los contextos y en los modos de interacción. Los cambios de lugar, tiempo y agrupación social pueden marcar un pasaje de un modo a otro, aunque pueden existir también otras señales más sutiles para el cambio. El desarrollo del *self* en estos varios modos de pensamiento y comportamiento, desde el jardín de infantes hasta la universidad, confrontan a las personas con la posibilidad de participar y cambiar entre múltiples expresiones del *self* y de la *ki energy* en los contextos apropiados. La autora refiere que la emoción y la sexualidad que serían los canales de expresión de la individualidad en Estados Unidos, son manifestadas en Japón de acuerdo con la variación de contextos. Si bien la moralidad existe, no se manifestaría como principios encarnados por los individuos sino como una suerte de contextualización apropiada de la expresión del *self* en varios contextos.

el control del *self*, y se vincula con la dirección consciente de la energía del *self* que puede ser estrechamente canalizada o ampliamente irradiada, reflejando las profundidades de la interioridad o las energías entrelazadas con otros. La llave para alcanzar la madurez en el Japón sería la habilidad para ordenar la energía entre categorías opuestas, así como una manipulación constante de la “energía *ki*”¹⁹ que requiere una fuerte autoconciencia.

Para poder acercarnos a este tipo de explicaciones, un tanto alejadas de nuestras tradiciones analíticas, y con la intención de acercarnos a una comprensión de la corporalidad japonesa que intente trascender el “misterio” y la inaccesibilidad que esta suele infundir, pasaré a discutir las concepciones de cuerpo-mente-espíritu-mundo en dos propuestas de su filosofía contemporánea. En el mismo sentido que José Bizerril (2007), sostengo la necesidad de dar reconocimiento a los especialistas de otras tradiciones como interlocutores válidos, y no como meros informantes nativos que nos darían acceso a representaciones exóticas.

2. Cuerpo-mente-espíritu-mundo y cognición-emoción en las filosofías japonesas contemporáneas y más allá de ellas

Antes de abordar concretamente la obra de los filósofos japoneses, creo indispensable realizar algunas consideraciones respecto de su elección y las fuentes utilizadas.

Hiroshi Ichikawa desarrolla sus ideas acerca de la corporalidad originalmente en japonés en 1975 en su libro *The*

19 *Ki-energy*, como describiré en detalle en los apartados siguientes a partir de los desarrollos de Yuasa Yasuo (1993), se refiere a la relación de los seres humanos con el medio ambiente y el entorno.

body as the spirit (Seishin toshite no shintai). Asimismo, Yuasa Yasuo introduce las conceptualizaciones acerca de la relación cuerpo-mente en varios libros que publica desde 1977, algunos de los cuales son traducidos al inglés recién a partir de 1987. Me interesa señalar que he elegido acercarme a estos filósofos en particular debido a que, por un lado, son los únicos que resultan accesibles pues sus obras (o parte de ellas) han sido traducidas al inglés. Por otro, porque he encontrado brevísimas referencias a sus desarrollos por parte de algún crítico de danza *butoh*, en especial a Yuasa Yasuo, así como por la congruencia que sugirió encontrarlos referidos en ciertas notas al pie de las obras de Francisco Varela (Varela, Thompson y Rosch) (2005) y Antonio Damasio (2006; 2008), algunos de cuyos avances en el campo de las ciencias cognitivas y las neurociencias son también parte del marco teórico elegido para los análisis de las reelaboraciones de danza *butoh* en la Argentina.

Las fuentes utilizadas son, en primer lugar, el libro del filósofo japonés Shigenori Nagatomo, *Attunement through the body* (1992), que presenta sus propias concepciones de la corporalidad a partir de introducir las principales ideas de Ichikawa y Yuasa Yasuo. En segundo lugar, el libro *The body, self cultivation and ki-Energy* del propio Yuasa Yasuo, publicado y traducido por Nagatomo en 1993. Por último, el artículo de la antropóloga Chikako Ozawa-de Silva “*Beyonds the Body/Mind? Japanese Contemporary Thinkers on Alternative Sociologies of the body*” (2002), que toma este libro como base e incorpora otras producciones de los citados filósofos.

Nagatomo y Ozawa-de Silva, quienes introducen o traducen las obras de Ichikawa y Yuasa Yasuo, son investigadores que tienen fuertes vínculos tanto con el ámbito académico japonés como con el anglo-norteamericano. El primero, si bien formado en la Universidad de Kagoshima-shi del Japón, ha sido profesor por más de veinte años en

la Universidad de Temple (Filadelfia, Pensilvania, Estados Unidos). La segunda recibió su doctorado en Antropología Social y Cultural en la Universidad de Oxford y fue profesora visitante en las Universidades de Harvard y Chicago, de Estados Unidos, así como de la Universidad de Keio en el Japón. Estos vínculos entre ambas tradiciones de pensamiento, sin duda, han sido facilitadores a la hora de comprender e interpretar las ideas presentes en las obras. No obstante, es justo reconocer las dificultades que supone el acceso al pensamiento de los filósofos japoneses para aquellos académicos no japoneses: a) pertenece a una tradición cultural budista, con los contrastes culturales que ello implica; b) supone los antecedentes histórico-políticos que hemos referido y que incidirían en los intercambios; y c) es necesario contar con la mediación de al menos “una traducción” (en este caso al inglés, y no al castellano) salvo, claro está, que se conozca el japonés para leerlos en el idioma original, lo cual no es común ni frecuente en nuestro ámbito académico local.

Por otra parte, me interesa señalar, como bien lo indica en su introducción Ozawa-de Silva, que, aunque Ichikawa y Yuasa Yasuo serían considerados filósofos, las fronteras disciplinarias en el Japón son poco rígidas. Sus producciones pueden moverse más “libremente” con respecto a las ideas y prácticas religiosas.²⁰ En ese sentido y como iremos viendo a lo largo del capítulo, para la filosofía japonesa, arte, religión y ciencia no constituirían ámbitos radicalmente separados.

Es preciso agregar también que ambos autores expresan conocer parte de la obra del filósofo Merleau-Ponty, y

20 Si bien debemos reconocer que muchos de los pensadores *occidentales* también están atravesados por cuestiones religiosas, las fronteras entre ciencia y religión han sido más rigurosas a partir de la instauración de la ciencia moderna.

refieren que en algunos casos retoman, continúan y/o profundizan su pensamiento. En el caso de Yuasa Yasuo, puntualmente, recurre además a los desarrollos provenientes de las neurociencias. En esta misma dirección, introduciré algunos aportes que entiendo pertinentes a las discusiones que abordo. Por un lado, daré cuenta de algunas referencias a los vínculos entre experiencia motriz y cognición realizados por el biólogo chileno Francisco Varela. Por otro, en la medida en que las filosofías japonesas elegidas no tratan la participación de las emociones en particular, daré cuenta de algunas interesantes contribuciones realizadas por el neurobiólogo Antonio Damasio que esclarecen la comprensión del papel que estas jugarían en los procesos de cognición. Cabe señalar que dichas referencias resultan relevantes para la posterior discusión de una metodología que considere el compromiso corporal y afectivo del/a etnógrafo/a en los procesos de investigación, tal como planteo en el cuarto capítulo.

2.1. Sobre la unidad ontológica del “cuerpo y el espíritu”: Ichikawa y sus vínculos con Merleau-Ponty y Varela

Ichikawa inicia su exposición presentando una tesis muy diferente a la planteada por el dualismo cartesiano.²¹ Argumenta que el “cuerpo es espíritu” y afirma su unidad como entidades que no estarían ontológicamente separadas. “Debemos olvidar —explica— los conceptos de espíritu y cuerpo tal como los comprende nuestro intelecto,

21 Recordemos sintéticamente que la propuesta de la filosofía cartesiana resultó en un *cogito* incorpóreo y universal, que potenció la conciencia y el pensamiento en un claro detrimento del cuerpo. Promovió un alma-pensamiento-conciencia activo y dinámico en oposición a un cuerpo-extensión supeditado a ella. Más aún, el alma-conciencia constituyó la posibilidad de conocer, mientras que el cuerpo quedó desterrado como elemento que interfiere en los procesos de conocimiento.

e intentar captar el cuerpo concreto tal como lo vivimos, esto es, en sus aspectos de funcionamiento” (en Nagatomo, 1992: 3). Debe considerarse que esta postulación de unidad se constituye por referencia a tecnologías de subjetivación de inspiración budista, en las que la integración conciencia y potencia perceptivo-motriz constituye un ideal de la humanidad. Su argumentación invita a concebir el cuerpo en su condición de “ser”. “La vida concreta” pasaría dentro de una estructura que “no puede ser reducida ni al espíritu ni al cuerpo”. Estos términos serían, para el autor, abstracciones, “una clase de extremos usados como pistas para entender nuestra vida” (*op. cit.*: 5).

Ichikawa realiza un esfuerzo descriptivo con la intención de hacer inteligible la experiencia compartida del “cuerpo vivido”. Si bien formula una particular concepción de la corporalidad dentro del contexto cultural japonés, sus ideas filosóficas acerca del cuerpo dialogan con fenomenólogos como Merleau-Ponty y, en ocasiones, también con Marcel y Sartre. Al respecto puede decirse que, en una dirección semejante a Ichikawa, Merleau-Ponty evitó sistemáticamente la posibilidad de reconocer entre los humanos y las cosas un vínculo de distancia y de dominación. Por el contrario, el filósofo francés reconoció una “relación no tan clara de proximidad vertiginosa que nos impide apoderarnos como un puro espíritu desligado de las cosas, o definir las como puros objetos y sin ningún atributo humano” (2000: 34). El cuerpo vivido es “bosquejo provisional de mi ser total” que, en la experiencia, “se opone al movimiento reflexivo que separa al objeto del sujeto y al sujeto del objeto” (2000: 215). Así, en tanto que ni sujeto ni objeto pueden ser tomados como puntos de partida para conocer, Merleau-Ponty ha reformulado la concepción del sujeto cognoscente, centrando su atención en la experiencia de “ser-en-el-mundo”.

Aunque no expondré la totalidad del pensamiento de Ichikawa,²² presento a continuación algunos de los desarrollos que considero permiten describir con mayor precisión, en los capítulos que siguen, ciertos aspectos de la técnica y práctica de la danza *butoh*. Abordaré en primer lugar la distinción entre lo que identifica como el “cuerpo *qua* fenómeno”, y “cuerpo *qua* estructura”.²³

2.1.1. El “cuerpo *qua* fenómeno”

Desde una perspectiva estrictamente fenomenológica, Ichikawa explora la vivencia “del cuerpo tal como se aparece en la conciencia en la vida cotidiana”, y examina “la experiencia vivida del cuerpo humano”. Comienza por identificar el “cuerpo-sujeto”, que sería el cuerpo que captamos con la inmediatez, es decir, aquel que vivimos “desde adentro”. No obstante, aclara que la palabra *sujeto*, lejos de ser entendida en un sentido de sujeto desencarnado, cuyo foco primario estaría en el intelecto o la racionalidad, debe ser comprendida como la referencia a un “sujeto encarnado o corporizado”, que es al mismo tiempo “centro epistemológico de la conciencia”.²⁴ En este sentido, el fenómeno de

22 Para fundamentar su tesis, Ichikawa presenta un análisis sistemático que, en primer lugar, distingue entre el “cuerpo *qua* fenómeno” y el “cuerpo *qua* estructura”. El primero es dividido en seis categorías: “el cuerpo sujeto”, “el cuerpo objeto”, “el cuerpo espacio”, “el cuerpo que percibo como mi cuerpo percibido por otros”, “el cuerpo de otros” y “el cuerpo *implexe*”. El segundo es dividido en siete categorías: “estructura como funcionamiento”, “estructura orientativa”, “estructura intencional”, “la *mine-ness* del cuerpo”, “el sí mismo y el otro”, “la formación de la estructura” y “el cuerpo como espíritu” (en Ozawa-de Silva, 2002).

23 *Qua* es una conjunción que viene del latín y su traducción al español sería *como*. Del mismo modo que en la traducción al inglés, preferí respetar el modo en que lo utiliza el autor en su idioma original.

24 La traducción hace referencia al original en japonés, *shutai toshite no shitai*, en la que *shutai* ha sido traducido al inglés como *subject* y nosotros, al castellano, como “sujeto”. Según Nagatomo —su traductor al inglés—, y siguiendo a Ichikawa, cuando el término “cuerpo” es combinado con la comprensión de un “sujeto encarnado” (*incarnated subject*), el cuerpo que se tematiza sería el del cuerpo humano concreto.

“cuerpo-sujeto” no se reduce a lo puramente físico ni tampoco identificaría lo puramente mental. El “cuerpo-sujeto” sería una articulación indeterminada o al menos ambigua, en la medida en que se trata de un fenómeno tanto físico como mental.²⁵ Sería el cuerpo con que nos encontramos primariamente, y con el que vivimos inmediata y directamente desde dentro. “Este cuerpo constituye la base para nuestra acción (...) está siempre presente delante de, o con nosotros”. A pesar de ello, o justamente por esta razón, quedaría sin ser traído a la conciencia y, en este sentido, afirma que no tendríamos un cuerpo, sino que “somos un cuerpo” (*op. cit.*: 6).

Ozawa-de Silva (2002) puntualiza que, para Ichikawa, su pérdida constituiría la pérdida concreta de la función del *cogito* ya que el “cuerpo-sujeto” sería una condición necesaria. Ichikawa señala que la relación del *cogito* con el mundo externo estaría “perspectivamente” determinada, ya que su fundamento se encuentra enraizado en el “cuerpo-sujeto”. En este sentido, otra vez pueden encontrarse resonancias con los planteos merleau-pontianos. El filósofo francés estableció el carácter perspectivo de la percepción corporal, rechazando toda posibilidad de concebir “un cuerpo objetivo” atemporal y aespacial. “Nuestro cuerpo fenomenal”, dice, “habita” el espacio y el tiempo, y “la iniciación cinética inaugura la vinculación de un aquí y un allá, de un ahora y un futuro”. “En cada instante las posturas y los movimientos precedentes proporcionan el patrón de medida siempre a disposición” (Merleau-Ponty, 2000: 157). Aquello que se mueve “aquí” y “ahora” es la unidad del cuerpo fenomenal como intermediario obligado en nuestro acercamiento

25 Aquí pueden trazarse algunas analogías con el paradigma del *embodiment* en tanto propone entender al cuerpo como sustrato existencial de la cultura y como campo metodológico indeterminado definido por experiencias perceptuales y por el modo de presencia y compromiso con el mundo (Csordas, 1993).

consciente a las cosas.²⁶ En síntesis, concibe el ser encarnado en cuanto intersubjetividad histórica, circunstancial y situacional. El cuerpo, en cada momento, sería capaz de crear significaciones nuevas, así como nuevos hábitos motrices, planteando, como bien señala Csordas (1993), el principio de indeterminación.

No obstante, Ichikawa parece afirmar más radicalmente que, en realidad, el funcionamiento del cuerpo es una clase de *cogito* que estaría dotado de subjetividad, aunque esta no alcanzaría claramente la superficie de la conciencia. Solo penetraría el luminoso horizonte de conciencia a través de un “un oscuro y brumoso horizonte de conciencia” que lo sustenta por debajo (en Nagatomo, 1992: 8).

Dentro del “cuerpo *qua* fenómeno” Ichikawa identifica también el “cuerpo espacio”. Este sería el cuerpo vivido inmediatamente desde dentro y sin dependencia de la percepción externa. Por ejemplo, la experiencia vivida del dolor se realiza de forma tal que no necesitamos previamente de la visión o del tacto para localizar su posición. Vale decir, no localizamos el dolor en términos de una distancia externa mensurable que es calculada por nuestra percepción externa. Existe un “espacio interno” que no se ajustaría a la posibilidad de medir la distancia discernible desde el espacio exterior y que presupondría el concepto de separación entre dos puntos cuya distancia podría ser divisible en unidades homogéneas. A diferencia de la distancia mensurable cuantitativamente, Ichikawa señala que habría una “distancia cualitativa” que es operativa en el “cuerpo-sujeto” vivido.

26 Esta referencia a la unidad de nuestro cuerpo se manifestaría a partir de la postulación de la *sinergia* de las operaciones cognoscitivas, vale decir, un sistema en el que el cuerpo no sería la suma de órganos yuxtapuestos, sino que sus funciones serían asumidas y entrelazadas en el movimiento general del ser en el mundo en tanto que es la figura estable de la conciencia. Ello es así, se trate de la unificación del fenómeno correspondiente a un solo sentido o a los datos de un fenómeno intersensorial.

Así, en contraposición a la homogeneidad del espacio externo, el “cuerpo-espacio” que concierne al “cuerpo-sujeto” no sería homogéneo. El sentido del espacio vivido, establecería el hecho fenomenológico de que hay un “cuerpo-espacio” único con una espacialidad no homogénea, operativa en la experiencia vivida del “cuerpo-sujeto”. Vale decir, no localizamos el dolor en términos de una distancia externa mensurable que es calculada por nuestra percepción externa (*op. cit.*: 9-10).

Según Ichikawa, lo que determinaría la “distancia cualitativa” es un movimiento “real” del cuerpo en funcionamiento que va más allá del orden de la distancia, y que se establece en términos de movilidad. Por ejemplo, si muevo los hombros, estos son experimentados de forma más íntima que la cabeza en reposo, lo que significa que el espacio vivido es constantemente generado sin una delimitación definitiva. Asimismo, debe tenerse en cuenta que existen varias partes del cuerpo cuyos movimientos son involuntarios, y precisamente por ello, no saldrían a la superficie de la conciencia. Así, en tanto es indefiniblemente generado por las distintas intersecciones de las partes del cuerpo que cambian de dirección y distancias, el “cuerpo-espacio” sería irreductible a una estructura anatómica (*op. cit.*: 11).

Reconoce, entonces, que existirían ciertos “cuerpo-espacios” más o menos sedimentados o habituados y distingue tres tipos que constituirían, según refiere, una ampliación del concepto de cuerpo y “hábito” desarrollado por Merleau-Ponty:

- a) “Cuerpo-espacio innato”, cuyo límite corresponde a la superficie de la piel (por lo que sería el más estable de los tres).
- b) “Cuerpo-espacio semi-definido”, que es el generado a través de la mediación de un instrumento, llevando al

individuo más allá de su “cuerpo-espacio innato” (por ejemplo, manejar un auto).

- c) “Cuerpo-espacio indefinidamente variante”, que es con el que vivimos la mayor parte de la vida diaria y es el generado primariamente a través de nuestras percepciones visuales y táctiles.

Un aspecto que merece destacarse es que esta perspectiva considera que un acto de percepción se extiende sobre el objeto percibido, pero además constituye un “diálogo corporal” con este. Si se compara en este sentido la perspectiva de Ichikawa con el planteo merleau-pontiano de la intencionalidad corporal (arco intencional), si bien en ambos casos el cuerpo vivido es el que crea el espacio, en el caso de Merleau-Ponty este espacio es creado a través de la función del “hábito” del cuerpo, mientras que en el caso de Ichikawa este espacio se crea a través de lo que identificó como la función del “cuerpo-sujeto”. Shigenori Nagatomo (1992) sugiere, en este sentido, que Merleau-Ponty sostiene que la intencionalidad del cuerpo alcanzaría potencialmente su objeto previamente a realizar el acto y que lo que incorpora Ichikawa a esta idea sería que es el “cuerpo-sujeto” el que extendería su intencionalidad hacia el objeto. Es decir, sugiere que lo que distinguiría a ambos planteos es que Ichikawa reconoce en el concepto de “diálogo corporal” la contribución de los términos desde el objeto y que estos estarían presentes en la constitución del significado del objeto de percepción para que la percepción sea percepción vivida. Nagatomo agrega que, en términos aristotélicos, pareciera que Merleau-Ponty ha dado la “forma” para estructurar la percepción y el movimiento, y que Ichikawa proveería su “materia”. De esta manera, este filósofo superaría la cuestión de que el

significado es generado solo por el sujeto epistemológico (*op. cit.*: 15-16).

No obstante, cabe recordar que Merleau-Ponty ha señalado que “la tarea arranca los movimientos necesarios por una especie de atracción a distancia” (2000: 151). Que uno es su cuerpo y el cuerpo “es la potencia de un cierto mundo”. La verdadera intencionalidad estaría “abierta a su objeto” desde el interior del ser (2000: 153). Es decir, se trata de una intencionalidad irreductible al pensamiento, en la que está depositada el saber que el cuerpo va acumulando.²⁷

Asimismo, cabe recordar el concepto de “carne” merleau-pontiano con el que ya había planteado precisamente, que todo ser vivo es a la vez sintiente y sensible, y se confunde con el mundo. Precisamente, en oposición a lo que plantea Nagatomo, Merleau-Ponty sugiere que un equivalente para designar a la carne, sería el término “elemento”.

(...) en el sentido que se emplea para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego, es decir, en el sentido de una cosa general, a mitad de camino entre el individuo espacio-temporal y la idea [...]. No hecho o suma de hechos, aunque sí adherente al lugar y al ahora. Mucho más, inauguración del dónde y del cuándo, posibilidad y exigencia del hecho, en una palabra, facticidad, lo que hace que un hecho sea hecho (Merleau-Ponty, en Citro, 2006: 65)

27 En palabras del filósofo francés: “La vida de la consciencia —vida cognoscente, vida del deseo o vida perceptiva— viene subtendida por un ‘arco intencional’ que proyecta, alrededor nuestro, nuestro pasado, nuestro futuro, nuestro medio contextual humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral o, mejor, lo que hace que estemos situados bajo todas esas relaciones. Es ese arco intencional lo que forma la unidad de sentidos, la de los sentidos y la inteligencia, la de la sensibilidad y la motricidad” (Merleau-Ponty, 2000: 153).

Al respecto, un interesante planteo que quisiera retomar por su afinidad con estas afirmaciones en tanto postula una suerte de diálogo corporal es el “enfoque enactivo” desarrollado por Francisco Varela. Este autor intenta superar lo que denomina *la circularidad fenomenológica*²⁸ a partir de concebir la percepción como una “enactuación” sensorio-motriz (vale decir, percepción y acción-movimiento), y la cognición, una “acción corporizada” en la que “el mundo y quien lo percibe se definen recíprocamente”. En ese sentido, la percepción, como “acción guiada perceptivamente”, alude a “modelos sensorio-motrices recurrentes” de los que surgen las estructuras cognitivas.²⁹ Cabe señalar que “enacción” (*enaction*) es un neologismo que el autor propone para

28 Los desarrollos de Varela constituyen un intento por superar la escisión entre experiencia y reflexión que, en su opinión, sería uno de los principales problemas que han tenido las perspectivas husserliana y merleau-pontiana. La crítica central es que la fenomenología ha sido un esfuerzo estrictamente teórico que “no ha podido realizar el movimiento de regreso a la referencia empírica” (2005:43). Señala que el procedimiento husserliano de la *epoqué* como método basado en la conciencia individual y solitaria, en la práctica termina ignorando el aspecto consensual e intersubjetivo de la experiencia humana y se realiza sin referencia al mundo: constituye un juego reflexivo de introspección sobre las estructuras esenciales de la conciencia, que asume “que la marca de nuestra propia estructura se encuentra presente en la estructura del mundo” (*op. cit.*: 40). Consecuentemente, propondría una circularidad que seguiría la escisión cartesiana entre el cuerpo y la mente, así como el ideal de la mente como espejo de la naturaleza. No obstante, reconoce que Merleau-Ponty, advirtiendo los problemas que acarrea el proyecto husserliano, no ignoró que tanto la ciencia como la fenomenología solo pueden explicar la existencia concreta y corpórea *post factum* (*op. cit.*: 44). Así, su esfuerzo se concentró en aprender la inmediatez de nuestra experiencia no reflexiva dándole voz en la reflexión consciente. Sin embargo, para Varela, al ser un estudio de aquello que sucedió, “no pudo captar la riqueza de la experiencia” por no contar “con un método apropiado” y, en consecuencia, tampoco logró superar la reprochada circularidad (*op. cit.*: 44). Así, pese al énfasis de la fenomenología en el contexto pragmático y corpóreo de la experiencia humana, esta no habría dejado de ser “una especulación teórica y conceptual”, “un discurso sobre la experiencia” (*op. cit.*: 44).

29 Cabe decir que, si bien pueden encontrarse semejanzas con el planteo piagetiano caracterizado como “reacciones circulares”, Varela refiere que Piaget “nunca pareció dudar de un mundo predado y un conocedor independiente” (...) Hay pues una interesante tensión en su obra: un teórico objetivista que presenta su objeto de estudio, el niño, como un agente enactivo, pero un agente enactivo que se transforma, inexorablemente, en un teórico objetivista” (Varela, 2005: 207).

superar la idea de representación, de desempeño de un papel o de poner en acto. *Enactuar se* refiere a la idea de “hacer emerger”, supone una coemergencia y codefinición entre el conocedor y lo conocido, entre la mente y el mundo³⁰ (2005: 202-203).

Volviendo a la filosofía japonesa, Ichikawa identifica en tercer lugar lo que denomina “cuerpo objeto”. Este sería el cuerpo que objetivamos a través de nuestros sentidos de percepción externa. Constituiría el “nosotros tenemos un cuerpo”. Esta situación se daría tan pronto como inhibimos el “cuerpo sujeto”, es decir que la separación entre mí mismo y mi cuerpo esta solo potencialmente presente, en la medida en que mi cuerpo no esté debidamente objetivado. El “cuerpo objeto” operaría dividiéndome a mí mismo y a mi cuerpo y dándole a este último el sentido de exterioridad. De esta manera, “yo sería ambos, el sujeto que está tocando y el objeto que está siendo tocado”. Esto conlleva la idea de que puedo ser una cosa entre las cosas del mundo (*op. cit.*: 16-17).

Cabe aclarar que, desde la perspectiva de Ichikawa, la objetivación de los objetos presupone la existencia del

30 Según el autor, esta concepción retomaría la de la “hermenéutica” inicialmente planteada por Martin Heidegger y retomada por Hans-Georg Gadamer, pero también por Michel Foucault o Maurice Merleau-Ponty, en la que el sentido emergería a partir de un trasfondo de comprensión. Entonces, el término *enacción* pretende ser, por un lado, una propuesta superadora de las posiciones sostenidas por el cognitivismo y el conexionismo, en las que el criterio del conocimiento supone una representación adecuada de un mundo externo que está dado de antemano, y por otro, constituye una suerte de crítica a la posición de la filosofía analítica anglosajona, que concibe la objetividad planteando una trascendencia de la corporización humana. En este sentido, Varela refiere que, salvo excepciones, se insiste en una concepción del significado como una relación fija entre las palabras y el mundo. No obstante, desde su punto de vista, nuestra capacidad de comprensión estaría arraigada precisamente “en la estructura de nuestra corporización biológica” (2005: 177). El “enfoque enactivo” plantea así una posición “no objetivista” en la que el conocimiento sería ontológico. Un conocimiento que siempre depende “de nuestro estar en un mundo inseparable de nuestro cuerpo, nuestro lenguaje y nuestra historia social, en síntesis, de nuestra corporización” (*op. cit.*: 176).

“cuerpo-objeto”. Pero no debe olvidarse que experimentamos el mundo de las formas de los objetos a través de la función del “cuerpo sujeto” desde adentro. Ichikawa lo plantea del siguiente modo: “La forma, y la dureza o suavidad de un objeto que he aprendido a través de agarrarlo por propia experiencia, me anuncia y me relaciona al mismo tiempo, con la forma y la dureza o suavidad de mi ‘cuerpo *qua* objeto” (*op. cit.*: 18).³¹

Así, Ichikawa señala “la mutua dependencia”, “el acuerdo recíproco” entre quien agarra y lo agarrado, que evidencia el “diálogo corporal” que compromete al “cuerpo sujeto” con el sujeto de percepción. Una comprensión interior profunda con respecto a la objetivación de los objetos que al mismo tiempo resulta una intensa comprensión de uno mismo. Asimismo, coincidiendo con Sartre, señala que el propio “cuerpo objeto” se presenta de una forma totalmente diferente a la de cualquier otro. En este sentido, puntualiza que existiría una “doble sensación” (al tocar mi pie con la mano, siento la mano tocando el pie y el pie siendo tocado por la mano), cuya experiencia lleva a una “fisura” “dentro de mi cuerpo”. Dicha “fisura” escinde mi cuerpo debido a que la “doble sensación” es la resultante de una “reflexión externalizada”. Ichikawa lo explica de la siguiente manera: “La duplicación de sensaciones motiva al cuerpo a retornar hacia sí mismo. Una reflexión externa es gradualmente internalizada y abre la posibilidad de alcanzar el Cogito cartesiano, una reflexión de puro pensamiento, a través de experimentar una regresión infinita” (*op. cit.*: 21). Así, la dicotomía sujeto-objeto tiene lugar en la superficie de los límites físicos de mi cuerpo delineados claramente.

Asimismo, Ichikawa focaliza en el hecho de que el sujeto que está tocando puede convertirse en el objeto que está

31 Mi propia traducción.

siendo tocado, y subraya la “intercambiabilidad” que subyacería a la “doble sensación”. En este sentido, señala el hecho fenomenológico de la existencia de lo que llama “una intuición de identidad”. “Cuando me toco a mí mismo siento que toco y al mismo tiempo que soy tocado” (*op. cit.*: 23). Esta distinción de dos sentimientos diferentes responde a un mismo sentimiento: “mío” (*mine*). Precisamente, a partir de la noción de identidad, Ichikawa intenta mitigar la idea de un *body scheme* activo-pasivo fijo, una relación invariable que se obtiene de tocar (activo) y ser tocado (pasivo) como una forma primaria de comprender el funcionamiento del cuerpo vivido. Él considera aquí una simple tendencia. La “organización ambigua” (para utilizar los términos de Merleau-Ponty) de “la doble sensación” no significa, por ejemplo, que estando juntas mano izquierda y mano derecha asuman, al mismo tiempo, la función activa y pasiva respectivamente. Una distinción contrastante entre tocar y ser tocado es imposible aun cuando se haga el esfuerzo. Existiría “una sensación primitiva de mutua permeabilidad que se extiende ambiguamente”. Ichikawa lo ejemplifica a partir del acto de rezar de algunas religiones. “En muchas religiones la razón de que uno cierre los ojos y junte las manos cuando reza tiene por objetivo alcanzar a partir de la forma de la actividad, un estado de cierta pureza sin fisura entre la actividad y la pasividad, entre la interioridad y la exterioridad, y entre el sujeto y el objeto”, afirma. La “intuición de identidad” respecto de la “doble sensación” se basaría entonces, en el hecho experimental de la “intercambiabilidad” entre tocar y ser tocado, y su caracterización descriptiva es “una sensación primitiva de mutua permeabilidad en la que la ambigüedad se extiende” (*op. cit.*: 23).

Asimismo, el filósofo japonés realiza el mismo ejercicio fenomenológico con el sentido de la vista. En el ejemplo citado del acto de orar, por ejemplo, cuando uno cierra los ojos se

“aísla del mundo que tiene en frente y entra al mundo que tiene por detrás” (*op. cit.*: 23). Esto es así pues el acto de percepción visual involucra una clara distinción entre el sujeto que ve y el objeto visto. Al cerrar los ojos, evade la implicación con el mundo y evita la dicotomía. A diferencia de la percepción táctil, la percepción visual no permite que tenga lugar la doble sensación. No obstante, Ichikawa señala que el esquema corporal habilitaría, de alguna manera, a identificar las manos que miro como mías: “La mano que es mirada es capturada por una sensación somática primitiva que se esconde en la base del esquema sensorio motor activo-pasivo, y que continua con la sensación somática primitiva en la base de la conciencia clara y nítida de mirar algo” (*op. cit.*: 24).

En este sentido, reclama que el “oscuro y brumoso horizonte de conciencia” sería el responsable de reconocer la mano mirada como mía (*op. cit.*: 25). Destaca que existiría una relación peculiar entre el “cuerpo objeto” y el “cuerpo sujeto”. Si bien ambos pertenecen a mi cuerpo y están comprometidos con “el caso” de mirar a hacia mi mano, lo que es vivido o experimentado no puede ser explicado en términos de ninguno de los dos. Ambos estarían “sintetizados” en el funcionamiento concreto del cuerpo vivido. O, dicho de otro modo, desde la perspectiva del “cuerpo-sujeto”, “el cuerpo-objeto” llega a ser subjetivado e incorporado. Así, “la síntesis” y “la subjetivación” capturan muy bien una caracterización del cuerpo vivido: “Mi ‘cuerpo objeto’ y mi ‘cuerpo sujeto’ están unidos inseparablemente en un estrato profundo, y no pueden ser separados claramente, excepto, a través de una abstracción intelectual” (*op. cit.*: 26).

Como puede apreciarse, entonces, la tesis de Ichikawa rechaza por completo la ontología del dualismo cartesiano, avanzando en una dirección que indica la síntesis de los cinco sentidos, aunque su obra solo examina con detenimiento el tacto y la vista.

2.1.2. El “cuerpo qua estructura”

No obstante todo lo expuesto, estudiar al cuerpo como fenómeno nos permite explorarlo como aparece en el nivel de la conciencia, pero “no al cuerpo subconsciente que lo soporta”. Es ese arco intencional lo que forma “la unidad de sentidos, la de los sentidos y la inteligencia, la de la sensibilidad y la motricidad”. Para poder aproximarse a este nivel, Ichikawa desarrolla el concepto de “cuerpo *qua* estructura”. Principalmente, diferencia lo que denomina “estructura orientativa” y “estructura intencional”. Estas distinciones explicarían dos formas en que el cuerpo se dirige a sí mismo con respecto a su medio ambiente. La “estructura orientativa” sería el aspecto del cuerpo no consciente dirigido hacia el ambiente, como son, por ejemplo, los latidos del corazón, los hábitos y las habilidades aprendidas. La “estructura intencional” por su parte, sería el aspecto del cuerpo que con conciencia compromete al ambiente, ya sea eligiendo un objeto o usando una habilidad.

Ichikawa profundiza su análisis a partir de describir que la “estructura orientativa” logra unidad en el nivel inconsciente como un reflejo de funciones preconscientes pero que influencia el nivel consciente”. En este sentido sería la que dirige el modo (*the way*) de la “estructura intencional”, aunque no la determinaría realmente. Por otro lado, la “estructura intencional” alcanzaría la unidad en el nivel consciente, y si bien ejercería cierto “control” sobre la “estructura orientativa”, no la decidiría en detalle. A modo de ejemplo, Ichikawa concibe los sentimientos y los humores como pertenecientes al nivel de la “estructura orientativa”, son biológicamente condicionados y no pueden distanciar fácilmente al objeto del *sí mismo*. Por otro lado, las emociones dirigidas hacia algo alcanzarían el nivel de la “estructura intencional”. Esta dualidad del cuerpo sería, precisamente, la que crea la idea de la mente y el cuerpo, en el sentido de

que sería “posible la libertad de la consciencia sin la posibilidad de poder ser completamente controlada” (*op. cit.*: 26). Ichikawa plantea que la separación cuerpo-mente está dada como una brecha entre la función de la estructura orientativa y la estructura intencional. Estos planteos encuentran resonancia en el concepto de “arco intencional” merleau-pontiano, en tanto, como sostiene el filósofo francés, es allí “donde se concreta la unidad de sentidos, la de los sentidos y la inteligencia, la de la sensibilidad y la motricidad” (Merleau-Ponty, 2000: 152).

La última categoría del “cuerpo como estructura” que he seleccionado es lo que Ichikawa define como “el cuerpo como espíritu”. En este caso, vuelve a argumentar que la ambigüedad y el desacuerdo de opiniones en el sentido común acerca del cuerpo y de la mente son propias del tipo de los extremos (conceptos abstractos) usados como pistas para entender nuestras vidas dependiendo de nuestro interés inmediato acerca de la estructura de nuestra existencia vivida como una completud. Lo dice de este modo:

Cuando el grado de unidad es alto y estamos emancipados del control mediambiental y podemos hacer del mundo posible nuestro propio mundo, somos conscientes del espíritu. De manera tal que la estructura intencional unifica la estructura orientativa en sí misma. Por otro lado, cuando el grado de unidad es bajo y somos controlados por el ambiente y tenemos menos libertad, nosotros sentimos el cuerpo. La situación última es un cadáver (*op. cit.*: 27).

Así, la unidad tendría varios niveles: cuando estamos dormidos o enfermos (especialmente en los desórdenes mentales), experimentamos la existencia corporal desde un nivel de unidad bajo, mientras que cuando el nivel de

unidad es alto, experimentamos la existencia espiritual y nos sentimos como el centro de libertad. Los seres humanos pueden estar cerca o lejos del espíritu o el cuerpo como objetos abstractos. Por ejemplo, aquello que llamamos o creemos que son cosas espirituales no podrían existir sin su aspecto físico y viceversa. En este sentido, nuestra existencia, en sí misma, sería la que unifica el nivel espiritual y físico. Concluye, entonces, que el cuerpo es espíritu, que mente y espíritu no son nada, pero son dos nombres dados a la misma realidad. Cuando nosotros llegamos a cierto nivel de unidad, el cuerpo se convierte verdaderamente en cuerpo humano y la distinción entre cuerpo y espíritu desaparecería.

Como puede apreciarse, la noción de unidad resulta clave en el pensamiento de Ichikawa y es uno de los puntos novedosos de su planteo que retomaré en el análisis de los movimientos de los bailarines de *butoh mix* local. Precisamente, según su perspectiva, los filósofos y los artistas serían quienes “buscan a tientas” la manera de expresar nuestra ambigua unidad y habitan en la interioridad del mundo transformándolo “como si fuera” dentro de su propio cuerpo. Aunque Ichikawa piensa que esa posibilidad es solo metafórica, su transformación “real” se fundamenta en la asunción de que se obtiene “unidad”, en algún sentido, entre “cuerpo sujeto” y “cuerpo objeto”, entre el cuerpo vivido y el mundo. Esto es teóricamente imposible, incluso si se concibe la transformación del propio cuerpo dentro del mundo, salvo que haya una base fenomenológica entre ellos para que la transformación ocurra. Ichikawa demuestra la ambigüedad de la “unidad” en tanto es una síntesis entre el “cuerpo sujeto” y el “cuerpo objeto”. No obstante, esta emergería en virtud del hecho fenomenológico de que es una operación pre-consciente y entonces queda solo como una posibilidad

para la conciencia cotidiana. En el análisis de Ichikawa, el estatus de “unidad”, así como el de ser ambiguo y pre-conciente que trae “el cuerpo *qua* fenómeno”, pone al descubierto la controversia de que el *cogito* es dependiente del cuerpo.

Me interesa señalar que resulta altamente sugestivo que, desde las ciencias cognitivas, Varela, al cuestionar el carácter representacional del conocimiento, plantee la práctica meditativa de tradición budista como método para la sistematización de la experiencia. Esta propuesta se fundamenta en que el autor considera que, a diferencia de las filosofías *occidentales*, el budismo permitiría un examen sistemático y disciplinado de la experiencia. Desarrolla, así, un enfoque que caracteriza como “presencia plena / conciencia abierta”, que implicaría el abandono de hábitos de ausencia mental o de fijación de la mente en alguna idea (es decir, la disociación entre mente y cuerpo dado el carácter volátil de la primera) y “en el que cuerpo y mente se coordinan naturalmente y la reflexión alerta y corporizada se manifiesta como actividad natural” (Varela, Thompson y Rosch, 2005: 56). Esta postura radicalmente “no representacionista” de Varela conllevaría, entre otras cosas, a la imposibilidad de realizar, por ejemplo, la praxis científica. Como señala César Ojeda, “sostener que el obstáculo en las ciencias cognitivas es la idea de representación, es sostener que el obstáculo es la ciencia misma” (2001: 294).³² Lo que

32 Una crítica frecuente a los planteos varelianos es el tratamiento ambiguo que da al concepto de representación. Varela (2005) dice que pueden distinguirse dos sentidos de representación. Por un lado, un sentido débil que ejemplifica cuando frente a un mapa podemos decir que este es acerca de algo, que lo interpretamos como que se refiere a un determinado lugar, al igual que una oración en el lenguaje representa un determinado estado de cosas. Por otro, un sentido fuerte que consiste en generalizar el anterior adquiriendo un compromiso epistemológico y ontológico de las representaciones como el que propone Fodor, es decir, cuando decimos que las representaciones son símbolos físicos (conceptos), instanciados (creados) en la arquitectura

me interesa rescatar de su planteo es que el enfoque “en-activo”, retomando los postulados merleauPontianos, considera la corporalidad desde un doble aspecto (biológico y fenomenológico) que abarca el cuerpo como estructura experiencial vivida y el cuerpo como contexto o ámbito de los mecanismos cognitivos. Asimismo, en tanto las técnicas de la “presencia plena” estarían diseñadas para retrotraer la mente desde sus teorías y preocupaciones hacia la situación de la experiencia, planteo que experiencias orientadas en esta dirección podrían ser una interesante fuente de información para nuestras investigaciones (aunque no necesariamente tenga que llegarse al extremo de adoptar el budismo como una práctica personal). Como desarrollaré en el cuarto capítulo, la consideración del trabajo de campo como un “estado intermedio” y atender a cómo se darían las relaciones cuerpo-mente en la realización del trabajo de campo podría constituir una nueva herramienta para el quehacer etnográfico.

Volviendo a las filosofías japonesas, además del pensamiento desarrollado por Ichikawa existen otros planteos representativos que le dan un sentido más completo a la concepción de unidad, así como le concederían un estatus no ambiguo y consciente. Tal es el caso de Yuasa Yasuo que a continuación describiré.

cerebral mediante lo que se denomina un sistema de representaciones. Juan Vélez (2008), por ejemplo, plantea que Varela acepta el primer sentido, pero rechaza el segundo, ya que este tendría un fuerte compromiso con el realismo. No obstante, retomando los desarrollos de Martínez-Freire, el autor argumenta que ambos sentidos estarían estrechamente correlacionados, que serían codependientes. “Varela acepta que realizamos interpretaciones del mundo suponiendo que este es de tal o cual manera, pero el problema es que las interpretaciones de las que habla son representaciones de segundo orden, dentro de una jerarquía de representaciones, donde las interpretaciones son representaciones de representaciones. Las segundas no podrían existir sin las primeras. Así las representaciones mentales primarias son internas (o externas) al sistema. Sin duda que toda representación necesita ser interpretada, lo cual requiere de un intérprete” (Vélez, 2008: 267).

2.2. *Ki-energy* y la “meditación en movimiento”: la propuesta de Yuasa Yasuo

En el libro *The Body, Self Cultivation and Ki-Energy* (1993), el filósofo japonés Yuasa Yasuo desarrolla una perspectiva no dualista a partir de explorar los métodos de *shugyoho* o de autocultivación (*self cultivation*) oriental. Destaca que los métodos vinculados a la “meditación en movimiento” encuentran su fundamento experiencial y teórico en la noción de *mind body*, que posee una larga historia en las culturas orientales y cuyos principios proceden de prácticas filosófico-religiosas como el *yoga*, el budismo y el taoísmo.

Cabe recordar que, como he mencionado en el primer capítulo, la teoría budista de autocultivación tiene gran influencia en la historia cultural del Japón. Yuasa Yasuo parte de la premisa de que todas las formas de autocultivación utilizan de una u otra manera el cuerpo, o más precisamente “el propio cuerpo” (*one’s own body*) como un medio para “cultivarse a sí mismo” (Yuasa Yasuo, 1993: 8). El objetivo práctico de los ejercicios consistiría en “realzar la mente” (o el espíritu) a partir del “entrenamiento del cuerpo”. O, dicho de otro modo, podrían corregirse “las distorsiones de la mente” a partir de corregir “las modalidades del cuerpo” (deseo, emoción, instintos)³³ (*op. cit.*: 22).

En este sentido, existiría una correlatividad entre las funciones de la mente y del cuerpo cuya verificación empírica puede rastrearse en la extensa historia de experiencias de meditación realizadas por los budistas.³⁴ No obstante,

33 Cabe señalar las congruencias de este planteo con los postulados que desde la neurobiología realiza Antonio Damasio, quien afirma que “vamos desde un cuerpo activo hacia la mente” (Damasio, 2006: 81).

34 Por ejemplo, Myoe (1173-1232) caracteriza la meditación profunda como “una cristalización de la mente y el cuerpo” y Dogen (1200-1253) como “un soltar amarras de la mente y el cuerpo” (en

la admisión de esta “correlación” presupone la aceptación de un “dualismo provisional” que sería el tipo de modalidad que caracteriza nuestra “actitud natural” cotidiana. Precisamente, a través de los métodos de autocultivación, esta condición se superaría hacia un estado “no dualista” de inseparabilidad, o de unicidad entre mente y cuerpo que culmina en el budismo, con el *satori*, y en el taoísmo, con el *Tao*.³⁵

Es evidente en este punto la radical diferencia que plantea su enfoque con la propuesta filosófica del dualismo cartesiano, cuyo nudo epistemológico descansa en la separación entre alma y cuerpo. Sin embargo, en este caso la distinción tampoco sería espontánea, sino que resulta de un proceso que, cabe recordar, toma la dirección opuesta. Siguiendo la argumentación de Descartes, en la medida en que somos “engañados” y experimentamos “constantemente la unión alma-cuerpo con los sentidos”, su separación se lograría a través de “una atenta meditación” (1959: 56). Así, la “distinción real” entre la mente y el cuerpo es presentada como consecuencia de la rigurosa aplicación de nuestra capacidad reflexiva, que contrarrestaría las emociones y pasiones del cuerpo valiéndose del método de “la duda sistemática”³⁶ (*op. cit.*: 101).

Yuasa Yasuo, 1993: 22). Ambos ejemplos describirían, en opinión de Yuasa Yasuo, una experiencia en la que la distinción entre mente y cuerpo habría desaparecido.

- 35 Alcanzar el *Tao* equivale a permitir a la mente el libre albedrío. Significa no interferir en el flujo del pensamiento a partir de la “no acción” (*Wu-wei*) y entregarse a la propia naturaleza espiritual donde se da “lo permanente” (Yuasa Yasuo, 1993).
- 36 Descartes sostiene que los sentidos pueden engañarnos y que los seres humanos, en ciertas circunstancias, podemos incluso no distinguir si la experiencia que describimos se trata de sueños o de estados de vigilia. Siguiendo a Platón, cree que lo que se capta con la razón es más real que lo que se capta con los sentidos. El yo pensante sería más real que el mundo físico. Así, la duda metódica abarcará a la propia vida corporal, concluyendo que el verdadero conocimiento es aquel que se efectúa mediante el pensamiento, ya que no puede dudarse de todo cuanto se conoce *a priori*, aunque debe dudarse de lo que conocemos *a posteriori*.

En opinión de Yuasa Yasuo, el énfasis de la filosofía cartesiana en uno de los elementos de la persona (la razón) plantearía un “dualismo disyuntivo” que dejaría por fuera del análisis aspectos de carácter psicológico (*op. cit.*: 37). Recordemos al respecto que al determinar la “naturaleza” de los elementos y los criterios de “distinción” entre alma y cuerpo, Descartes planteó la pérdida de lo que el aristotelismo había comprendido como un “cuerpo psíquico” al que se le otorgaban funciones cognoscitivas (Rábade Romeo, 1985).³⁷ La filosofía de la autocultivación sostenida por la tradición intelectual japonesa, por el contrario, reconocería que los hombres y mujeres pueden relacionarse entre sí a partir de la “acomodación” y “armonización” de “energía *ki*” (Yuasa Yasuo, 1993: 70) dando lugar en esta conceptualización, como veremos, a la unión entre lo psíquico y lo somático. A continuación, desplegaremos brevemente estos desarrollos.

2.2.1. *La estructura del cuerpo vivido*: el body scheme

A la luz del funcionamiento del sistema nervioso y de los nervios que controlan y regulan las funciones fisiológicas de varios órganos, Yuasa Yasuo concibe el cuerpo como “cuerpo vivido”, y como un “sistema de información” cuyas funciones deben ser comprendidas “holísticamente” (1993: 43). Propone entender el funcionamiento del

37 Aristóteles había planteado que cuerpo y alma estaban hechos de la misma sustancia. Según la filosofía aristotélica, la entidad o sustancia puede darse de tres maneras: en primer lugar, como materia; en segundo, como estructura y forma; y, por último, como un compuesto de las dos anteriores. En este sentido, la materia es potencia y la forma es acto o entelequia; así, el ser vivo es hilemórfico, en tanto está compuesto de ambas. Define que la *psique*, o “alma”, “es necesariamente entidad en cuanto forma específica de un cuerpo natural que en potencia tiene vida. Ahora bien, la entidad es entelequia, luego el alma es entelequia de tal cuerpo” (Aristóteles, 2000: 78). Para Aristóteles, entonces, el alma es la entidad por la que se define al cuerpo, es el acto constitutivo del cuerpo, al igual que cada conocimiento será el acto de la potencia cognoscitiva, desde los sentidos hasta el entendimiento (Rábade Romero, 1985: 161).

“cuerpo vivido” a través de lo que designa con el concepto de *body scheme*, formado por cuatro sistemas: el “circuito sensorio-motor externo”; el “circuito de coenesthesia”;³⁸ el circuito de información, que sería el que denomina “Emoción-Instinto”; y, por último, el cuarto circuito, que denomina *unconscious quasi body*. En su descripción de estos circuitos, destaca los procesos que desde un punto de vista epistemológico plantearían una organización del *body scheme* como un modelo en el que la conciencia decrecería a medida que uno se mueve desde el primero hacia el último circuito. Es decir, debido a las complejas relaciones entre los sistemas y tipos de nervios aferentes y eferentes, así como los lugares específicos del cerebro en los que se ubicarían sus terminales, las acciones y situaciones corporales serían más o menos reconocidas por la conciencia / el pensamiento. Paradójicamente, señala que cuanto más inconscientes son estos procesos, se incrementaría la oportunidad de ser controlado por ellos.

El autor introduce, en uno de los capítulos del libro mencionado, la noción de *ki-energy*. *Ki* (*ki*, en japonés; *chi*, en chino), es de difícil traducción. Es un término fundamental sobre todo en China y en el Japón, y es reiteradamente utilizado para tratar una diversidad de temáticas que abarcan cosmología, medicina, psicología y artes, entre

38 Este sistema está compuesto, a su vez, por dos subcircuitos. El denominado *kinesthesia*, que sería el que sostiene al primer circuito (el “sensorio-motor externo”), y constituye el aparato de información concerniente al movimiento, en el que los nervios motores serían el medio a través del cual la corteza cerebral manda órdenes a los cuatro miembros (manos y piernas) u órganos motores distantes. Los deportistas y los artistas de artes performáticas, por ejemplo, tendrían este circuito muy bien desarrollado. El otro subcircuito denominado *somesthesia*, designa los nervios que informan al cerebro de las condiciones de los órganos viscerales (Yuasa Yasuo; 1993: 45). La conciencia de ello sería bastante débil, pues viene de una pequeña área de la recepción neocortical. En este sentido, se trataría de una sensación vaga, que se encontraría en la periferia de la sensación motora. Yuasa Yasuo admite que no existe aún mucha información sobre este mecanismo.

otras. Se trata de una noción polisémica y contextual que sirve para describir una serie de experiencias corpóreas muy diversas. En la antigüedad china, se vinculaba con su contribución en la formación de la vida de los seres vivos y con fenómenos naturales como la lluvia, las nubes y el viento. Luego se ha ligado a la respiración humana, que resulta primordial para la vida.³⁹

En japonés, la palabra *ki* se utiliza en el lenguaje cotidiano con varios sentidos. Los más frecuentes se refieren al movimiento de los fenómenos naturales del clima, al origen de la energía, al movimiento o la condición del corazón o de la mente, a la relación entre las personas y los seres vivientes, a algo invisible que fluye dentro del espacio y a los elementos que manifiestan el carácter de una persona. La noción de *ki* indicaría una suerte de flujo de energía que existe antes de todo lo material. Se trata de una energía desconocida o ánimo que fluye por todas partes, tanto en el mundo externo como en el mundo interno, incluyendo al cuerpo humano. *Ki* solo existe en los seres vivientes y es considerado por algunos autores como vida o energía de lo corpóreo espiritual⁴⁰ (Kuwano, 2010).

Ki-energy no podría ser comprendido desde el paradigma cartesiano y da lugar a lo que denomina como el cuarto circuito dentro de su modelo, el *unconscious quasi body*, que es caracterizado como “un modo de energía emocional que circula en el inconsciente y que activa funciones psicológicas” (Yuasa Yasuo, 1993: 119). Cabe precisar que este circuito coincidiría con el sistema de meridianos de la práctica médica de la acupuntura.

39 Para el pensamiento chino, la actividad de la respiración humana está relacionada con la tierra y el cielo y con la corriente del viento. Un pensador taoísta, Chuang-Tzu, refirió que el viento es “el soplo de la tierra y del cielo” (Kuwano, 2010).

40 Una traducción generalizada de *kies* ‘energía’. En las clases de danza *butoh* dictadas por maestros japoneses, las palabras *ki* y *energía*, por ejemplo, son utilizadas indistintamente.

La sustancia de la desconocida energía *ki* es aún desconocida. Es un flujo de una cierta circulación de energía en el cuerpo viviente, único en los organismos vivientes. El flujo de *ki* cuando es visto psicológicamente, es percibido como en el circuito de coenesthesia, como una sensación no usual, como una sensación autoaprehendida del propio cuerpo bajo circunstancias especiales. Cuando es vista desde lo fisiológico, esta es detectada en la piel, entonces, la *ki energy* es ambas psicológica y fisiológica. Su sustancia descansa en una región del inconsciente psicológico y de lo fisiológicamente invisible⁴¹ (*op. cit.*: 116-117).

Su enfoque se basa en una concepción de cuerpo abierto, que mantiene una relación “macrocosmos-microcosmos correlativo con el cuerpo humano y el universo” (*op. cit.*: 76). Esta idea también puede encontrarse en algunos pensadores de la tradición filosófica *occidental*, como los tempranos griegos y Gottfried Leibniz. Yuasa Yasuo sostiene que “la fuente de *ki-energy*” descansaría en el desarrollo de un área situada dos pulgadas por debajo del ombligo llamada *seika tanden* y sería una función intuitivamente aprehendida, como una sensación de poder (“poder espiritual”) que proviene desde la base de lo que identifica como el “circuito de coenesthesia”, cuya función es de difícil acceso para la conciencia cotidiana (*op. cit.*: 80). Este circuito corresponde a una suerte de aparato que permite llevar a la conciencia las condiciones internas del cuerpo y que, experiencialmente, se sentiría como una toma de conciencia del propio cuerpo. No obstante, a través de la práctica de algún método de autocultivación, uno podría volverse gradualmente más capacitado para detectar su fluir. El meditador debe aprender

41 Mi propia traducción.

a concentrarse cada vez más profundamente en un pensamiento-imagen (*thought-image*) y sincronizarlo con el ritmo de la respiración, para así establecer una correlación entre el movimiento de la mente y el ritmo de la respiración. Resulta interesante notar aquí que la experiencia de imágenes internas acompañaría lo que describe como “la transformación de *ki*”, recurso que, como veremos, está presente en la propuesta de entrenamiento y práctica de danza *butoh*. Esta se fundamenta en la interpretación taoísta, la cual señala que en el transcurso de la experiencia de la meditación se transmutaría la *ki-energy* basada materialmente (o libido sexual) en una “energía sutil espiritual” que expresaría “el despertar y la activación de la naturaleza humana original”, la “fuente de creatividad” o *Tao*⁴² (*op. cit.*: 83). Entonces, un aspecto importante de su propuesta es la distinción conceptual entre una “energía basada materialmente” y una “energía sutil” (*op. cit.*: 90-91). Teniendo en cuenta sus investigaciones sobre la medicina china basada en la acupuntura, Yuasa Yasuo afirma que puede constatarse la activación de la *ki-energy* en la función fisiológica, a partir de la comprobación de su efecto terapéutico.

En suma, por un lado, sostiene que, desde el procedimiento de la meditación, podría verificarse la activación de la *ki-energy* en la función psicológica a partir de las experiencias con imágenes, mientras que, por otro lado, también podría comprobarse esta experiencia a partir de percibir la activación de los meridianos. En esta última dirección, continúa y profundiza sus apreciaciones acerca de la relación entre el *unconscious quasi body* y el medio ambiente, incorporando las observaciones provenientes de investigaciones relativas

42 Cabe recordar que el método de meditación taoísta interpreta este proceso como una reversión de la predominancia del *yin ki-energy* sobre el *yang ki-energy*, que sería el que caracteriza nuestro modo de existencia cotidiano.

a la práctica denominada *qigong* (China) o *kiko* (Japón), así como del fenómeno de “sincronicidad transpersonal”.⁴³

Yuasa Yasuo encuentra que las actividades de generación de energía *ki* son más potentemente detectadas en los meridianos y postula que estas emisiones se correlacionarían, precisamente, con las funciones de la conciencia humana que, a partir de los entrenamientos en prácticas como el *qigong* (y podría agregarse en danza *butoh*, una de cuyas premisas es el manejo de la energía *ki*) se vuelven más capaces de detectar el flujo de *ki* en el *unconscious quasi body*. En este sentido, Yuasa Yasuo pasa a comprender la energía *ki* como flujo en el *unconscious quasi body* que logra ser emitido fuera del cuerpo como actividad energética físicamente detectable, con un definido efecto en el medio ambiente. Su argumentación descansa en que las investigaciones *orientales* se han focalizado en la emisión externa desde el cuerpo humano, entrelazando las condiciones fisiológicas y psicológicas con efectos físicos a partir de la emisión de energía detectada, mientras que las *occidentales* han confinado sus indagaciones al interior del cuerpo.

El filósofo japonés busca entonces la manera de detectar científicamente la actividad energética que es emitida desde el cuerpo humano hacia el exterior y encontrar vínculos entre condiciones fisiológicas y psicológicas, al mismo tiempo que identificar sus efectos físicos.⁴⁴ Precisamente, a

43 Este concepto es acuñado por Jung “para expresar una oportuna coincidencia o concordancia a) de un acontecimiento psíquico y de otro físico (por ejemplo, presentimientos que se vuelven verdaderos), b) sueños, pensamientos, etcétera, iguales o semejantes que tienen lugar simultáneamente en diversos lugares [...] y que parecen depender de procesos arquetípicos en el inconsciente” (Jung, 2002: 481).

44 Según plantea, en la ciencia *occidental* moderna, las detecciones de energía solo se realizan para la emisión energética confinada al interior del cuerpo, como por ejemplo, el electroencefalograma (EEG) o el *feedback* biológico (que permite monitorear a partir de un indicador electrónico uno o más estados biológicos o actividades), por ejemplo.

partir de estudiar la emisión de energía *ki* en las experiencias de “sincronización transpersonal” sostiene que *ki-energy* sería “la única energía del cuerpo humano viviente que se convierte en manifiesta y es transformada en los niveles fisiológicos, psicológicos y físicos” (*op. cit.*: 133).⁴⁵

Como puede apreciarse, las vertientes de pensamiento referenciadas se presentan como perspectivas de carácter más holista e integradoras y en este sentido, ambas se encuentran en consonancia con los postulados de Merleau-Ponty. No obstante, este último rechazó la elevada división de las categorías analíticas en pos de una conceptualización más unificadora del ser, tal es el caso de su concepción de “ser-en-el-mundo” y luego de “carne”. En este sentido, es interesante notar que tanto Yuasa Yasuo como Ichikawa presentan modelos analíticos muy complejos del cuerpo para dar cuenta de su unidad. Tal vez esta característica sea parte del entramado cultural en que estas elaboraciones se inscriben. Al respecto, Federico Lanzaco Salafranca hace referencia a que una importante característica de la cultura japonesa es la de constituirse a partir de “multi estratos” (2003: 18).⁴⁶ En el caso de Yuasa Yasuo, particularmente, también podría relacionarse con la influencia de las teorías

45 Cuando se hicieron mediciones sobre terapeutas chinos y japoneses expertos en técnicas que utilizan y transforman la energía *ki*, los investigadores detectaron una onda similar a la “plana” asociada a la que emite un cerebro muerto cuando los expertos mencionaban que no estaban realizando actividad de energía, y una onda “aguja” tal como la observada en las paroxis de la epilepsia en el momento en que *ki* era emitida. Asimismo, Yuasa Yasuo compara la emisión de energía *ki* con las experiencias de “sincronización transpersonal” estudiadas a través de la medición de las ondas cerebrales alfa y beta ocurridas entre emisor y receptor, entendiendo que este tipo de estudios le dan fundamento empírico al modelo que propone.

46 Esta característica también fue señalada por Amalia Sato respecto de la particular manera en que el Japón “recreó la cultura Disney” en el parque de Tokio. Asimismo, mencionó esta particularidad de poner “una capa sobre otra” al referirse a la personalidad de los japoneses (notas seminario *Japón en lecturas, imágenes y sonidos*. Centro Cultural Ricardo Rojas. Universidad de Buenos Aires, 2008).

comunicacionales que parecen hacerse explícitas a partir de un modelo basado en cuatro “sistemas de información” que se entrelazan.

En el último capítulo de su libro, Yuasa Yasuo introduce una distinción entre “ciencia objetiva” y “ciencia subjetiva” destacando que, en la primera, el factor subjetivo es eliminado lo más posible en la observación de los hechos y entonces el fenómeno de la vida es reducido al mecanismo de la materia. Critica de esta manera a la ciencia *occidental* e identifica en esta “actitud metodológica un monismo de la materia que presupone el dualismo disyuntivo cuerpo-mente” (1993: 179). No obstante, no deja de llamar la atención su intento denodado por encontrar pruebas empíricas para que sus especulaciones filosóficas se transformen en postulados verificables. En este sentido, sugiero que Yuasa Yasuo intenta llevar los desarrollos filosóficos japoneses al estatus de “científicos” con el fin de equipararlos y que la ciencia *occidental* comience a considerarlos más sistemáticamente.

2.3. Damasio y la neurobiología de la emoción y los sentimientos

Un aspecto sobre el que las filosofías japonesas elegidas no profundizan demasiado es el de las relaciones entre emoción y cognición. No obstante, como he analizado en el segundo capítulo, a partir de mi experiencia personal como investigadora, las emociones son una parte no visibilizada de nuestros procesos cognitivos. Quisiera, entonces, aproximar unas reflexiones a partir de considerar algunos desarrollos realizados desde la perspectiva de las neurociencias.

En el mismo sentido que los planteos reseñados acerca de un “cuerpo fenomenal” que considera la co-implicancia entre cuerpo y mundo, la neurobiología de Antonio Damasio (2006) brinda fundamentos para considerar la participación

de las emociones en el proceso cognitivo ubicándolas como un componente esencial para nuestra autopreservación.

Respecto de cómo se darían las relaciones entre cuerpo y mente, Damasio señala que cuerpo y cerebro formarían “un organismo integrado”, “interactuando completa y mutuamente a través de rutas químicas y neurales” (2006: 184). La actividad cerebral estaría dirigida primariamente, a “ayudar a los procesos vitales del organismo” (que incluye operaciones internas del cuerpo e interacciones entre organismo y aspectos físicos y sociales del ambiente) y “a la supervivencia con bienestar”, y secundariamente permitiría la dedicación a cualquier otra cosa, como podría ser, por ejemplo, la escritura de estas palabras. Asimismo, las operaciones reguladoras del cerebro dependerían de “la creación y manipulación de imágenes mentales (ideas y pensamientos), en el “proceso” que el autor denomina ‘mente’” (*op. cit.*: 185). Señala también que la capacidad de percibir objetos y acontecimientos externos e internos, así como la anticipación y la planificación de respuestas futuras, dependería y precisaría de estas imágenes. Por último, establece que “la interfase crítica entre las actividades del cuerpo propiamente dicho y los patrones mentales que denominamos imágenes, consistiría en regiones cerebrales específicas que emplean circuitos de neuronas para construir patrones neurales continuos y dinámicos que corresponden a las diferentes actividades del cuerpo y que efectivamente cartografían dichas actividades a medida que tienen lugar” (*op. cit.*: 186). En este sentido, la cartografía no sería un proceso pasivo, sino que “las estructuras en las que se forman los mapas tienen su propia voz” sobre la cartografía que van construyendo “y están influidas por otras estructuras cerebrales” (*ídem*). En suma, Damasio cree que “las imágenes fundamentales en el torrente de la mente lo son de algún tipo de acontecimiento corporal” y lo que surge en el

cerebro en forma de una idea correspondería “a alguna estructura del cuerpo, en un conjunto de circunstancias particulares” (*op. cit.*: 188). En palabras del autor:

[...] el cerebro aporta conocimiento innato y experiencia automatizada, predeterminando así, muchas ideas del cuerpo. La consecuencia de esta experiencia es que muchas de las señales corporales destinadas a convertirse en ideas, resulta que han sido engendradas por el cerebro. Este ordena al cuerpo que asuma un determinado estado y que se comporte de una determinada manera y las ideas se basan en esos estados y comportamiento corporales (*op. cit.*: 195).

En este marco, propone distinguir emociones de sentimientos. Las primeras se representarían “en el teatro del cuerpo” y “forman parte de los mecanismos básicos de la regulación de la vida”, mientras que las segundas se constituyen “en el teatro de la mente” y contribuyen a su regulación en un nivel superior (*op. cit.*: 32).

Desde una perspectiva evolutiva, sostiene que el primer dispositivo fue la emoción que permitió a los organismos responder “de forma efectiva, aunque no creativamente a una serie de circunstancias favorables o amenazadoras para la vida”. El segundo dispositivo fueron los sentimientos, que introdujeron “una alerta mental para las circunstancias buenas o malas” prolongando “el impacto de las emociones al afectar de manera permanente la atención y la memoria”. Por último, el autor señala que “en una fructífera combinación con los recuerdos pasados, la imaginación y el razonamiento, los sentimientos condujeron a la aparición de la previsión y a la posibilidad de crear respuestas nuevas no estereotipadas”. Es decir, el principio “fue la emoción, pero en el principio de la emoción fue la

acción” y en este sentido, vamos “desde un cuerpo activo hacia la mente” (*op. cit.*: 81).

Así, un sentimiento sería “la percepción de un determinado estado del cuerpo, junto con la percepción de un determinado modo de pensar y de pensamientos con determinados temas”. Los sentimientos surgirían en el momento en que la acumulación de detalles cartografiados alcanza una fase dada, siendo entonces “consecuencia de un proceso homeostático en marcha”. En este sentido, las emociones y los sentimientos no serían “simples actores en el proceso de razonar, sino agentes indispensables” dentro del mecanismo de toma de decisiones (*op. cit.*: 86, 141).

Lo interesante del planteo de Damasio es que, así como categorizamos los objetos, el espacio, la manera en que interactuamos con él o los acontecimientos, también identificamos y categorizamos los sentimientos que acompañan a las situaciones que vivimos. Así, los sentimientos emergerían como una categorización compleja, resultado de la interacción perceptual y motora del individuo con el acontecimiento, más los estados del cuerpo y sus imágenes mentales en la circunstancia vivenciada. A partir de las rutinas se sentarían las bases de la constitución de los sistemas conceptuales que organizan nuestra experiencia del mundo y que, a su vez, constituyen los modelos que nos permiten comprender y actuar en él. Damasio llamará a estos modelos “representaciones disposicionales adquiridas” (2008: 165). Plantea, asimismo, la “hipótesis del marcador somático” para explicar que las emociones ayudarían en el proceso de razonamiento en la medida en que las señales corporales emocionales (los marcadores somáticos) se encuentran asociadas a un tipo de situación. Es decir, habría una historia de asociaciones del tipo situación / estado somático que fue registrada como efectiva y que contribuye como tal a optimizar nuestras decisiones

y nuestro razonamiento. De esta manera, cuerpo, pensamientos, sentimientos y acción conformarían un lazo indisoluble en el funcionamiento del ser humano.

Como puede apreciarse, esta perspectiva permite tomar en cuenta el papel que juegan las emociones en los procesos de producción de conocimiento para considerarlas ya no desde su rechazo, sino para darles visibilidad y otorgarles otro estatus epistemológico; tal es lo que he pretendido hacer en el capítulo anterior al relatar mi proceso de investigación y las emociones e inflexiones epistemológicas que lo acompañaron. Por ello, en el siguiente capítulo retomaré estos desarrollos para plantear una metodología específica en los casos en que los/as antropólogos/as estudian técnicas corporales de las cuales son al mismo tiempo “nativos” o practicantes.

Para finalizar, cabe destacar que, pese a que Damasio señala que no intenta “reducir los fenómenos sociales a fenómenos biológicos, sino más bien exponer la poderosa conexión entre ellos” (2008: 138), algunos autores como Germán Gutiérrez (2006) insisten en advertir acerca de la necesidad de relativizar ciertas tendencias reduccionistas y universalizantes a las que podrían llevar la excesiva ponderación de los enfoques neurobiológicos, en tanto se fundan en la estructura ontológico-vital de todo ser humano, un núcleo que sería compartido más allá de las culturas.⁴⁷ En este sentido, advierten

47 Damasio se apoya en un imaginario visualista e individualista, basado en imágenes mentales que serían la condición para estos procesos. Pero este modelo no puede ser considerado universal. Existe evidencia etnográfica acerca de los aspectos interculturales de la percepción como los que aporta la etnografía de Kathryn Linn Geurts (2002) acerca de los Anlo-Ewe del oeste de África, por ejemplo. Ellos reconocen “sentidos” que difieren de los “cinco” que plantea la cultura *occidental*. En su caso, les atribuyen sus sensaciones generalizadas en el cuerpo, tanto internas (equilibrio) como externas, y también percepciones, emociones y dimensiones intuitivas de la experiencia presentando interconexiones que involucran no solo los órganos de sensibilidad, como oídos y ojos, sino también el cuerpo entero.

acerca de la necesidad de inscribir las investigaciones dentro de marcos de discusión interdisciplinarios como una forma de abordar el desafío que requiere tomar en consideración los principios que involucra la corporalidad como objeto de estudio. Entiendo que, como antropólogos/as, es ineludible asumir el reto de incluir, además de los aspectos sociales, contextuales y normativos, la constitución biológica humana para entender la diversidad cultural de la experiencia. Si, como plantea Damasio, los dispositivos regulativos biológicos se complejizan en la vida social en la que la sobrevivencia requiere de aprendizaje de destrezas cognitivas y práctico-normativas dentro de las cuales el organismo debe desenvolverse y reproducir su vida, sería precisamente en el campo de los mecanismos reguladores suprainstintivos en los que deben fortalecerse las capacidades de los individuos en su proceso constante de toma de decisiones (Gutiérrez, 2006). En esta dirección, y como enseguida veremos, atender a los vínculos entre lo biológico y lo social también permite brindar fundamentos para discutir la relación que puede establecerse entre movimiento corporal, producción de pensamientos y procesos de reflexividad, tanto individual como colectiva, y sus consecuencias en la capacidad de agencia.

3. Agencia y reflexividad

La antropóloga Ozawa-de Silva (2002) ha observado con certeza que la tradición de teorías *occidentales* que atiende a la relación cuerpo-mente se ha interesado, principalmente, por las correlaciones empíricamente observables entre fenómenos mentales y somáticos. Así, por ejemplo, en la indagación de la acción de elevar el propio brazo, resulta apropiado examinar la relación entre intención y movimiento. En contraste, las teorías de la tradición japonesa

focalizan en los modos en que una disciplina corporal le permite a uno lograr unidad. Aprender cómo patear una pelota fútbol puede ser un buen ejemplo para preguntarse por la relación entre la teoría del balanceo de la pierna, la práctica del balanceo y el alcance integrado de esa habilidad. Así, la diferencia entre ambos enfoques consistiría en que la atención se dirige hacia la conexión intrínseca de la relación cuerpo-mente, en el primer caso, o hacia la unidad cuerpo-mente adquirida, en el segundo.

Por causa de estos énfasis diferenciales, consecuentemente, las teorías *occidentales* serían más proclives que las japonesas a centrarse en la voluntad o la agencia, vale decir, a cuestionar si existiría libertad o habría algún tipo de determinación mental o somática en los hechos que estudia. Es claro que han privilegiado el estudio de la racionalización del cuerpo en términos de su disciplinamiento, su control y su regulación a partir de distintas prácticas (dietas, procedimientos médicos, etcétera) reconfigurando la dicotomía cuerpo-mente en otras oposiciones como sujeto-objeto, sagrado-profano, sociología-biología, por mencionar algunas de ellas. En cambio, el pensamiento japonés analiza raramente cuestiones relativas a la voluntad, y suele preguntarse más por la creatividad que se expresa dentro de un estilo o forma estandarizados.

En el marco de estas diferencias, cobran relevancia dos cuestiones que hemos encontrado insistentemente en nuestro trabajo de campo. Por un lado, el cuestionamiento de la intención y la voluntad del bailarín que la afirmación “ser danzado” propone entre los *butoh-kas* argentinos; por otro, la expectativa en la producción de movimientos inéditos, que permitirían los entrenamientos en las llamadas *técnicas corporales de autocultivación en movimiento*, como la danza *butoh*. Esto nos lleva a discutir la posibilidad de poner en juego o no la agencia y la reflexividad.

Las revisiones críticas de la operación epistemológica que reifican el vínculo entre lo subjetivo y lo social muestran que, en ningún caso, la acción podría interpretarse como mecánica actuación de acuerdo con un rol o una mera aplicación de reglas, aun cuando en la sociedad o en el grupo en cuestión circulen nociones holistas o sociocéntricas que nieguen la autonomía personal. Es decir, aunque en variadas formas, siempre se actuaría desde el sujeto involucrado en ciertas condiciones de la práctica.

Entre estas revisiones críticas, se halla la teoría del “habitus” de Bourdieu, propuesta justamente con la intención de “superar” las “disyuntivas” que suponen “determinismo y libertad, condicionamiento y creatividad, consciente e inconsciente, individuo y sociedad” (1991: 96). No obstante, este esfuerzo teórico suele ser acusado de “reproductivista” debido a que propondría una estructura que produce el “habitus” y que regiría las prácticas (De Certeau, 1980; Farnell, 2000; Citro, 2009; Cristiano, 2008; entre otros). Recordemos que para Bourdieu el “habitus” constituye un “sistema de estructuras cognitivas y motivacionales” generadoras de representaciones y prácticas, que “tienden a aparecer como necesarias, naturales incluso, debido a que están en el origen de los principios de percepción y apreciación a través de los que son aprehendidas” (1991: 92-94). Específicamente desde la antropología del cuerpo y de la danza, Brenda Farnell, influenciada por el “realismo científico” y la teoría de “los poderes causales” de Rom Harré,⁴⁸

48 La teoría de los “poderes causales” de Harré sostiene que para explicar científicamente los fenómenos no basta con establecer regularidades empíricas entre los hechos observables. Es necesario poder determinar los procesos causales a través de los cuales se producen esas conexiones regulares que observamos entre fenómenos. En otras palabras, es preciso llegar a conocer las estructuras y los mecanismos reales que están en el origen de los fenómenos empíricos y que son los que realmente producen las regularidades observadas entre ellos. Es decir que, si se constata una conexión regular entre fenómenos, puede suponerse que existe algún tipo de relación causal

sostiene que si bien la noción de “habitus” ha cumplido un importante papel a la hora de advertir a los antropólogos respecto del rol que cumplirían “las prácticas corporales y espaciales en la acción social”, no sería suficiente para resolver el problema que subyace a una conceptualización “desencarnada” de la teoría social (Farnel, 2000: 399). Señala que el “habitus” es una noción que “no posee una concepción adecuada de la naturaleza y la localización de la agencia humana” (*op. cit.*: 397), ya que su intento de superar la explicación de la conducta mediante reglas es desplazado apelando a “disposiciones” igualmente abstractas (*op. cit.*: 403). En este sentido, dirá que el “habitus” es una “entidad problemática” porque “postula un nexo causal cognitivo y trascendente que no tiene fundamento ontológico”⁴⁹ (Ídem).

Para librar al “habitus” bourdieano del límite que supone el proceso de socialización y de las condiciones de existencia que lo originaron, diversos autores (Csordas, 1993; Crossley, 1995; Citro, 2006) han recurrido a la noción de “libertad” del ser-en-el mundo desarrollada en la fenomenología de Merleau-Ponty. Desde la perspectiva del filósofo, las condiciones de existencia incluirían la capacidad de traspasarse a sí mismas, es decir, no habría un “determinismo” debido a que las acciones serían producto, de acuerdo con las palabras de Merleau-Ponty, de “momentos de mi ser total del que me es permitido explicitar el sentido en

entre ellos, aunque no sabemos todavía si esto es así; aun cuando la relación de ellos exista de hecho, no hemos explicado en qué consiste esta causalidad entre un fenómeno y otro (Pablo Fernández, en Enguita y Apple, 1986).

49 Retomado los desarrollos de Damasio, un reciente trabajo del equipo al que pertenezco y de cuyas discusiones he participado activamente propone sustentar la ontología del “habitus” a partir de considerar nuestras bases neurobiológicas. El trabajo da cuenta de cómo operaría “concretamente al nivel de la relación organismo-ambiente, aquel ‘habitus’ fruto de una dialéctica entre las disposiciones a la acción (producto de una historia corporizada) y la creatividad y la apertura que esas mismas disposiciones posibilitarían en cada juego social” (Citro, Lucio y Puglisi, 2011: 15).

diferentes direcciones, sin que jamás pueda decirse que soy yo quien les da su sentido o si yo los recibo de ellos” (2000: 460). De mi parte, quisiera agregar a estas discusiones que un sentido similar puede hallarse en las afirmaciones de los filósofos japoneses antes reseñados, para quienes el cuerpo sería un “potencial actualizado a través de prácticas de autocultivación”, así como “el lugar de las emociones en relación con el medio ambiente” (en Ozawa-de Silva, 2002: 35). Es decir, una expresión que enfatiza las posibilidades del momento presente.

Vinculado a estas nociones, es interesante retomar también los últimos trabajos de Victor Turner (Turner y Bruner, 1986) que destacan el rol de “la reflexividad” como una capacidad creativa que surge en las situaciones de *performance*. En este sentido, la danza *butoh* es un tipo de *performance* cultural particular que, siguiendo las definiciones de Turner, podría considerarse como “género liminoide”. En contraste con el fenómeno liminal característico de los rituales de pasaje, “los géneros liminoides serían ‘plurales, fragmentarios y experimentales’, pues se trata de géneros secularizados que constituirían una especie de meta-lenguaje concebido para hablar de lo cotidiano, y pueden incluso llegar a ser “subversivos” (Turner 1977: 40). Turner señala que el fenómeno “liminoide”, si bien puede ser colectivo, es característicamente producido por individuos conocidos o específicos que pueden tener efectos colectivos. Dentro de estos géneros, incluye ciertas corrientes artísticas, destacando que contienen capacidades simbólicas y lúdicas que receptorían cierto “tono sagrado”. En este sentido, la danza *butoh* como un “género liminoide” tiene propiedades *quasi* litúrgicas, como pueden ser la pintura blanca que enmascara los cuerpos, el despojo, la atmósfera onírica o su característica de ser considerada una suerte de meditación en movimiento.

A partir de algunos planteos de la “etnografía del habla” (Hymes, 2000), Turner dirige el centro de la observación y la atención hermenéutica hacia las imperfecciones, las vacilaciones, los factores personales y los componentes elípticos, contextuales y situacionales de la *performance* (Turner y Bruner 1986: 111). En este sentido, considera “el factor de indeterminación potencial de las relaciones sociales dentro del orden cultural y social” (Sally Moore, en Turner, V., 1986: 112). La *performance* sería entendida, así, ya no solamente desde un enfoque representacional o funcional, sino como actos vitales en los que se pondría de relieve el carácter reflexivo de la agencia humana.

Otro de los antecedentes a partir de los cuales Turner basa sus reflexiones es el concepto de “experiencia vivida” de Dilthey entendido como “un sistema multifacético, coherente y dependiente de la interacción e interpenetración entre cognición, afecto y volición”. Así, esta perspectiva no solo involucra nuestras percepciones y reacciones, sino que también se fundamentaría en lo que se considera una “sabiduría humana acumulada”. Esta sabiduría, según el autor, fue adquirida a partir de la participación directa o indirecta mediante los géneros performativos y no refiere a un conocimiento esencialmente cognitivo, sino que se expresa a partir de la costumbre y la tradición, así como a través de las grandes obras de arte: “Existe un gran cuerpo viviente y creciente de experiencia, una tradición de *communitas* que encarna la respuesta de toda nuestra mente colectiva, en toda nuestra experiencia colectiva” (Turner y Bruner, 1986: 121).

Lo interesante de su planteo, y que quisiera retomar aquí, es que la práctica estética aparece en Dilthey como una de las formas posibles de expresión de la denominada *Weltanschauungen* o “visión del mundo”, además de las

religiones y del pensamiento filosófico.⁵⁰ Así, el punto de vista estético o artístico, considerado como antitético o no teórico, permitiría al artista entender la vida en términos de sí mismo más que en términos de lo sobrenatural, como haría por ejemplo el pensamiento religioso. De esta manera, los artistas intentarían darle una realidad performativa a este significado por medio de códigos sensoriales intensos y complejos.

A partir de estos diferentes planteos, intento destacar el énfasis en la *performance* como espacio reflexivo y contexto de nuevas acciones y pensamientos que propone la danza *butoh* como práctica artística. Como veremos, en las experiencias de apropiación de los *performers* (sean estos declarados artistas o solo practicantes) se pondrían en juego ciertos elementos deconstructivos (y otros que no lo son tanto) capaces de cuestionar (y otros capaces de reproducir) la ideología subyacente al sistema cultural de representación.

Sin embargo, esta consideración inicial y entusiasta de la danza *butoh* como espacio experimental de producción, acumulación y sobre todo de transformación de conocimiento colectivo, debe ser ponderada en relación con el contexto en que se manifiesta la posibilidad de los agentes de poner en acto su “reflexividad”. Como he sostenido en trabajos anteriores (Aschieri, 2001; Aschieri y equipo 2011), los contextos de práctica pueden facilitar u obstaculizar la posibilidad de reconocer o hacer manifiestos los “habitus”,

50 Para Dilthey, la experiencia se “teje” a partir de “los hilos” del pensamiento (cuerpo de conocimientos y creencias de lo que cognitivamente se entiende como mundo real), el sentimiento (juicios de valor que expresan la relación de las personas con el mundo y el significado que encuentran en él) y la voluntad (principios de conducta que son el punto de contacto entre la *Weltanschauungen* y la práctica). La *Weltanschauungen* sería una estructura que representa las coordenadas para encontrar una solución a los “enigmas de la vida” (nacimiento, muerte, hambrunas, etcétera) y estaría sujeta a revisión constante. Serían mucho más mutables que las construcciones cognitivas y se plasmarían en *performances* (en Turner, V., 1986: 122).

a partir de propiciar o debilitar el ejercicio de la “reflexividad”. Siguiendo a Anthony Giddens (1992), entiendo que un proceso se torna “reflexivo” cuando posibilita que surjan conceptos capaces de (en el sentido que introduce los términos para) describir la vida social, entrar en su rutina y transformarla, no como un proceso mecánico ni necesariamente bajo un control racional (de forma controlada), sino porque forma parte de los marcos de acción que adoptan los individuos y los grupos. En esta dirección, la continua incorporación reflexiva del saber proporcionaría un ímpetu básico para los cambios que se producen tanto en contextos personales como en aquellos más colectivos de acción. En el caso del *butoh*, como desarrollaré en el capítulo final, esta perspectiva me ha llevado a prestar atención a los contextos que permiten o no la reflexión acerca de los “habitus” en la producción de movimientos y/o en la exploración sistemática de los contenidos de aquellos movimientos que resultarían inéditos.

En conclusión, desde mi punto de vista, las críticas que se refieren al carácter reproductivista y “determinista” de la categoría de “habitus” pueden ser superadas desde las distintas perspectivas discutidas a lo largo de este capítulo y que abarcaron la fenomenología, las filosofías japonesas, las neurociencias, la antropología de la experiencia y la sociología crítica. Considero que es a partir del diálogo entre estas múltiples perspectivas como podremos explorar tanto los “habitus” como la creatividad, la agencia y la reflexividad de los sujetos, y en nuestro caso específico, la práctica de los *butoh-kas* argentinos.

A continuación, retomaré algunos aspectos de las perspectivas teóricas desarrolladas en este capítulo que entiendo pueden contribuir en la construcción de una metodología que considere el carácter encarnado de nuestro quehacer etnográfico.

Capítulo 4

Hacia una etnografía encarnada

Como he descripto brevemente, la práctica de danza *butoh* pone al cuerpo en el centro de las confrontaciones. Por esta razón entiendo que, para el análisis de sus reelaboraciones en el ámbito local, se debe tomar como punto de partida la corporalidad de los *performers*. No obstante, en las ciencias sociales, y en los estudios antropológicos en particular, el cuerpo ha estado por mucho tiempo ausente como consecuencia de la adhesión a una epistemología fundada en el dualismo cartesiano. En los análisis de las danzas, estas críticas fueron llevadas adelante por Farnell (1999), Lewis (cit. en Reed, 1998), Bryan Turner (2005), Islas (1995) y Citro (2009, 2011), entre otros.

Desde la antropología fenomenológica, Michael Jackson (1983), quien había retomado los desarrollos de Merleau-Ponty, señaló los límites de una perspectiva en la que el cuerpo es percibido como signo o símbolo en la medida en que lo confina a ser considerado como entidad pasiva e inerte, es decir, como objeto sobre el cual los patrones sociales serían proyectados. Estos enfoques descuidarían el carácter activo y transformador del cuerpo en la práctica social. Al

respecto, Bryan Turner (2005) señaló que el estudio de las danzas es la prueba de las limitaciones analíticas de las interpretaciones culturales del cuerpo como texto y destacó la importancia de recapturar para la sociología de la danza la contribución intelectual de la fenomenología del *embodiment* humano, es decir, lo que Csordas postuló como “una aproximación fenomenológica” donde el “cuerpo vivido es un punto de partida metodológico”, y ya no un mero objeto de estudio (1993: 136). En este sentido, propone combinar la perspectiva del *embodiment* con los enfoques de la textualidad, es decir, la experiencia vivida y la posibilidad de dar a conocer esa experiencia a partir del lenguaje.

Debe mencionarse además el impacto de los “estudios de la *performance*” en los análisis antropológicos de las danzas. Ambos campos de la *performance* —artístico y académico—¹ plantearon modos de abordar el cuerpo en movimiento que fueron radicalmente distintos de los que se venían sosteniendo hasta el momento. Estas nuevas perspectivas abrieron “un amplio campo de estudios en los que pudieron investigarse las conexiones entre el cuerpo vivido en relación con la formación del Estado, la cultura nacional y la globalización” (Turner, B., 2005: 3).

1 Los llamados “estudios de la *performance*” se consolidaron, justamente, a partir del encuentro de dos personas con sensibilidad por el arte y la investigación etnográfica: por un lado, Richard Schechner, un activo protagonista de la vanguardia artística en Nueva York de los años sesenta y setenta que estaba interesado en nutrirse de otros saberes para su práctica teatral; por otro, Victor Turner, un importante antropólogo inglés, investigador de los aspectos simbólicos del ritual, que tenía una gran afición por el teatro experimental, lo cual tal vez se debía a que, como reconoce, su madre era actriz de teatro. El encuentro de ambos en 1977 implicó un intercambio enriquecedor que tuvo consecuencias en sus respectivas prácticas. Schechner enriqueció su quehacer como artista y como investigador del campo estético de la *performance* a partir de su profundización en perspectivas antropológicas y Turner dinamizó el estudio etnográfico gracias a la incorporación de aspectos que le brindaba el teatro. Como consecuencia de sus colaboraciones, aparecieron dos de los libros fundamentales para este campo: *From Ritual to Theater* (Turner, V., 1982), y *Between Theater and Anthropology* (Schechner, 1985).

A mediados de la década de 1980, a partir de la incidencia de estos nuevos enfoques, se pone en crisis la categoría “danza”, y como parte del movimiento de críticas al uso de categorías etnocéntricas, se vira hacia una perspectiva que aborde el “movimiento”. Este hecho amplía el campo de análisis de la danza hacia lo que algunos autores denominan una *antropología del movimiento humano* (Kaeppler, 1991; Farnell, 1999) y a partir de ese momento, los estudios se sitúan en relación con temas más amplios de la teoría social y filosófica (Farnell y otros, en Reed, 1998: 520). A mediados de la década de 1990, los trabajos de Bourdieu, Foucault, Merleau-Ponty y Peirce fueron retomados también en un marco de análisis crítico y, en los últimos años, estos aportes permitieron clarificar y ampliar el enfoque del *embodiment* (Lewis y Farnell, en Reed, 1998: 520).

Con respecto a los conceptos de “campo”, “capital” y “habitus” elaborados por Bourdieu, diversos autores (Csordas, 1993; Turner, B., 2005; Citro, 2009; Mora, 2010; entre otros) han señalado su importancia para el abordaje de las danzas como también han señalado sus limitaciones. Por un lado, se refiere que, ciertamente, estos conceptos llevaron a un cambio de foco en los análisis, que pasaron de considerar el cuerpo como fuente de simbolismos o medio de expresión, a proponer un conocimiento del cuerpo como “locus” de la práctica social. Sin embargo, Richard Shusterman (en Turner, B., 2005) sostiene que los análisis del campo cultural presentados por Bourdieu estaban vinculados con lo audible (el gusto musical) y lo visual (los trabajos convencionales de arte), pero no con el movimiento (la danza, el teatro), por tanto, pese a su énfasis en “la teoría de la práctica”, sus desarrollos no incluyeron los en ese momento ya conocidos “estudios de la *performance*”, por ejemplo. Según este autor, la renuencia a tratar la experiencia (o el movimiento) se debería a la menor jerarquía atribuida a la danza

cuando se la compara, en términos de capital simbólico, con la pintura o la literatura. En este sentido, Bourdieu habría fracasado en proveer una adecuada sociología de la experiencia, así como en el tratamiento de la experiencia vivida, debido a que su perspectiva no consideró ninguna de las dimensiones fenomenológicas que podrían atribuirse a la experiencia efímera del gesto dancístico (“poder de significación”, “calidad de inmediatez” y “potencial para la transformación de actitudes y hábitos”) (*op. cit.*: 3). Así, Shusterman sostiene que la danza tendría una inmediatez que no podría ser capturada por el análisis discursivo o los estudios representacionales y reclama la necesidad de incluir el enfoque de la *performance*.

A partir de las líneas teóricas abiertas por estas perspectivas, en este capítulo me propongo presentar la propuesta teórico-metodológica que ha guiado mi abordaje de las reelaboraciones de la danza *butoh*. Para ello, en primer lugar, sintetizaré cómo he retomado en esta investigación dos modelos que considero complementarios en el análisis de la danza y el movimiento: el modelo de “tecnologías corporales”, de Hilda Islas, y el de los “cuerpos significantes”, de Silvia Citro. Asimismo, explicitaré cómo he sumado a este entramado teórico algunos de los conceptos analíticos aportados por las filosofías japonesas contemporáneas y las neurociencias, para poder abordar la especificidad de la experiencia corporal en la danza *butoh*. En segundo lugar, propondré una metodología que contribuya a concebir “la observación participante”, nuestro *estar allí*, como práctica corporizada. Como ya he señalado, si bien la presencia de la corporalidad del/la investigador/a ha sido reconocida como constitutiva del quehacer etnográfico, estos elementos son pocas veces examinados en forma sistemática, y no existe hasta el momento ningún tipo de metodología de pesquisa de su presencia e incidencia en los procesos de producción de conocimiento.

1. Puntos de partida teórico-metodológicos

La antropóloga y bailarina argentina Silvia Citro (2009) aporta una mirada desexotizante acerca de la corporalidad, puntualizando las similitudes que más allá de la diversidad cultural implica la materialidad de los cuerpos. Propone el modelo de “cuerpos significantes”, que enfatiza tanto el carácter material y simbólico como constitutivo y constituyente de los cuerpos. Por un lado, reconoce el vínculo del cuerpo con el mundo como primera característica compartida, señalando que la experiencia fenomenológica de “la carne” abarca los modos de percepción y las técnicas cotidianas, y que pondrían en juego la dimensión “preobjetiva” del ser. Por otro, describe los vínculos entre danza, “voluntad de poder” y pulsión, a partir de un complejo recorrido entre algunos de los principios filosóficos nietzscheanos y el psicoanálisis, principalmente de Freud y Lacan. A partir de estos análisis, señala que el segundo rasgo de la corporalidad compartida es “el poder desde el cuerpo sobre el mundo”, en referencia a la “energía / empuje / poder” que partiría desde el cuerpo y que involucraría las resistencias que el mundo le presenta. La autora sostiene que, aunque contradictorios entre sí, estos métodos (fenomenológicos, estructuralistas y posestructuralistas) abarcarían dimensiones del sujeto que de por sí resultan contrapuestas y que es, justamente, reconociendo esta contradicción constitutiva como su enfoque adhiere a un método dialéctico que pueda abarcar estos movimientos sin caer en posiciones extremas.

Citro distingue tres dimensiones de análisis. Un primer “movimiento” vinculado a la fenomenología cultural, que identifica como de “acercamiento-participación”, en el que se describen los “géneros performáticos” según el estilo, la estructuración y las sensaciones, las emociones y los significantes asociados. Un segundo movimiento de

“distanciamiento-observación”, ligado a las hermenéuticas de la sospecha, que comprende un análisis genealógico de los géneros que explique sus antecedentes. Y, por último, un tercer movimiento que llama “de síntesis”, que involucra un posterior “acercamiento”, para intentar develar cómo la práctica reiterada de un género, ya históricamente situado, interviene en la producción de vida social de los *performers*, incluidas sus posiciones identitarias.

La licenciada en filosofía, bailarina y coreógrafa mexicana Hilda Islas (1995) propone el modelo de “tecnologías corporales” a partir de un recorrido por el que, a su entender, constituyen las principales orientaciones que conciben el cuerpo como dispositivo fundamental del desarrollo histórico (Nietzsche, Bourdieu, Foucault), así como de ciertas teorías de la práctica teatral y dancística (Laban, Barba y Hutchinson, entre otros). Su enfoque foucaultiano recupera los aspectos comunicativos del hacer corporal y enfatiza el hecho de que existen distintos modos de transmisión de los saberes y las prácticas corporales de acuerdo con los distintos momentos históricos y la finalidad social del movimiento. Propone una primera instancia de estudio para el análisis del movimiento a partir de responder la pregunta “¿Cómo se mueven?”. En este sentido, realiza “una consideración analítico-kinética del estilo general de una cultura de movimiento con el objeto de diferenciar los usos diferenciales cotidianos y extracotidianos dancísticos (sus niveles de unidad y diferencia)” (1993: 233). Este nivel incluye la descripción de habilidades motrices, partes del cuerpo utilizadas, empleo del tiempo y uso del espacio.

El segundo nivel que Islas propone responde a la pregunta “¿Por qué se mueven así?”, e involucra una genealogía del movimiento que se subdivide en dos instancias. Por un lado, lo que llama “el afuera”, donde se propone distinguir si el entrenamiento se identifica con el producto, así como

establecer cuáles serían las causas sociales que demandarían esa “forma de tecnificación corporal”, “las tácticas distributivas y organizativas que permiten la implementación del entrenamiento y sus productos” y “el proceso de su consumo” (*op. cit.*: 236). En la siguiente instancia, que denomina “el adentro”, se plantea establecer el tipo de relación que suscita el tipo de entrenamiento entre individuo y movimiento y las formas de implantación social. Es decir, se propone vincular “el adentro” y “el afuera” a partir de indagar las relaciones entre el individuo y su cuerpo según el tipo de codificación social del movimiento, los márgenes de iniciativa y creatividad que el código permite, la relación existente entre entrenamiento corporal, organización social y conciencia individual, entre otras cuestiones.

Tanto el enfoque de Citro como el de Islas enfatizan en la exploración de los aspectos políticos de las danzas, las relaciones entre movimientos cotidianos y extracotidianos, así como los vínculos entre cuerpo y cultura. No obstante estas similitudes, pueden identificarse diferentes acentos en sus modelos,² que me interesa precisar en tanto me han permitido construir mi propio entramado teórico para el abordaje de las reelaboraciones de la danza *butoh*.

1.1. Pasos analíticos para un abordaje de la danza *butoh*

En primer lugar, el enfoque de Citro (2009) me permitió profundizar en aquellos rasgos más procesuales de las

2 Estas diferencias probablemente estén relacionadas con los distintos objetos de análisis para los que fueron diseñados sus respectivos modelos. Citro ha realizado una etnografía con poblaciones tobas que se encuentran asentadas en el norte formoseño de la Argentina o poblaciones urbanas de jóvenes ligados al *rock*, interesada en investigar los procesos de eficacia ritual y el análisis de las posiciones identitarias vinculadas a estos procesos. Islas, por su parte, se ha interesado por danzas o experiencias de movimiento más vinculadas a los circuitos de arte y consumo, como el *ballet* clásico o la danza contemporánea.

propuestas dancístico-teatrales, rastreando sus antecedentes estéticos y ampliando el examen más allá de las formas que toma en la actualidad. En este sentido, retomé su propuesta de efectuar una genealogía de los “géneros performativos”, en tanto implica el análisis de las conexiones entre los diversos géneros, sean estas explícitas o implícitas, a partir de ciertas marcas o índices manifiestos en el estilo y la estructuración, así como en las sensaciones, emociones y significaciones asociadas a un género. La autora sostiene que, a partir de analizar las formas en que los sujetos se apropian de estas marcas, podrían evidenciarse “parte de sus posicionamientos sociales más amplios, y también sus intentos por legitimarlos o modificarlos”; y, siguiendo los desarrollos de Briggs y Bauman, propone indagar “las negociaciones y estrategias de identidad y poder”. Como vimos en el primer capítulo, este análisis fue fundamental para acercarnos a los orígenes de la danza *butoh* y rastrear sus múltiples antecedentes a partir de las conexiones con diversos géneros japoneses y no japoneses. Asimismo, y como abordaremos luego en los capítulos quinto y séptimo, la danza *butoh* se ha expandido en un momento histórico que diferentes autores vinculan a la denominada “posmodernidad”, y en el cual estos procesos de intercambio se acentúan produciendo, justamente, constantes reformulaciones y reconfiguraciones entre los géneros y en sus *performers*.

En segundo lugar, considero que la propuesta de Islas de diferenciar entre las obras y/o productos terminados y los procesos de entrenamiento y/o creación constituye un sustancial aporte para extender los análisis de las artes escénicas a estos procesos menos atendidos de las dinámicas artísticas, como son las relaciones que se dan al interior y al exterior de los grupos y/o las características que adquieren los procesos de creación en ensayos y encuentros de trabajo. Asimismo, permite estudiar las particularidades

que adquieren los entrenamientos en las técnicas requeridas para dichas dinámicas creativas. En este sentido, Pavis había reclamado, desde “una semiología que se ha vuelto demasiado general o demasiado técnica”, la necesidad de incorporar como objeto de observación y análisis “la obra teatral como proceso, y no (solamente) como un producto final” (2000: 318-319). Esta será también, creo yo, una de las contribuciones que realiza mi estudio acerca de la danza *butoh*, en la medida en que brinda un análisis de aspectos que han sido poco o casi nunca abordados en las artes escénicas locales.

Vinculado a este énfasis en los entrenamientos y procesos creativos, uno de los aportes de Islas que me interesa retomar es la diferencia entre los aspectos externos del movimiento y los aspectos internos, es decir, las relaciones entre movimiento y subjetividad. Dentro de estas últimas, Islas incluye el tipo de codificación —abierto o cerrado—, los modos de implantación —acento en el automatismo de la respuesta motriz o plasticidad para el ajuste—, ritmo del movimiento —sujeto a una imposición externa / colectiva— o libertad y creatividad para aceptar el ritmo individual. En mi caso, me propuse abordar estos aspectos internos especialmente en el sexto capítulo. No obstante, para poder ahondar en las particularidades de los procesos de producción de movimientos en la danza *butoh* y sus vínculos con la producción de subjetividades, fue necesario retomar también otros conceptos analíticos provenientes de las filosofías japonesas reseñadas en el capítulo anterior, como los *de ki-energy* y las distinciones de “cuerpo-sujeto”, “cuerpo-objeto”, “cuerpo-espacio”, de Yuasa Yasuo, así como la consideración de los “grados de unidad” planteados por Hiroshi Ichikawa. Asimismo, el concepto de “preobjetividad” de Merleau-Ponty y la noción de “enacción” de Varela, también me permitieron comprender algunos de

los principales rasgos de las experiencias de movimiento vividas por los bailarines de *butoh*.

En suma, en el abordaje de los aspectos internos del movimiento me ha interesado retomar diversas líneas teóricas; por un lado, el abordaje fenomenológico propuesto en el modelo de Citro, al que le he sumado por mi parte el aporte de las elaboraciones japonesas y de las neurociencias sobre la experiencia del movimiento; y por otro, las reflexiones de Islas, más preocupadas por el tipo de relación consigo mismo que propicia un determinado entrenamiento, en términos éticos y políticos.

Justamente, en relación con esta dimensión política, ha sido fundamental poder atender también a lo que la autora denomina *aspectos externos*, es decir, los modos de implantación de los entrenamientos, así como los procesos de su consumo, cuestiones que serán abordadas en el capítulo sexto y profundizadas luego en el séptimo. En este sentido, considero que es la posibilidad de analizar tanto los aspectos internos como los externos que plantea Islas lo que me permitió develar la lógica práctica que involucra el entrenamiento en el género *butoh*, vale decir, su funcionamiento técnico, corporal y social examinando además las consecuencias / efectos de su práctica en la subjetividad de los *performers*.

En relación con este último punto, cabe señalar que Islas, retomando a Foucault, plantea la relación entre técnica corporal cotidiana y técnica dancística en términos de “tecnologías”, mientras que Citro, retomando a Bourdieu, prefiere considerarla a partir de la noción de “habitus”. Es decir, esta última autora distingue entre las tecnologías corporales específicas (dancísticas, religiosas, laborales) que se asumen voluntariamente con el fin de producir cambios personales (como sería en este caso la danza *butoh*), y los “habitus” previos y cotidianos de los sujetos, que podrían

ser o no modificados por el entrenamiento en dichas tecnologías. En mi caso de estudio, esta distinción me llevó a reformular la hipótesis inicial respecto de mi entusiasta afirmación acerca de que el entrenamiento reiterado en danza *butoh* posibilitaba un cambio de los “habitus” de los *performers*, pues comencé a considerar este proceso de un modo un poco más complejo. Así, retomando los desarrollos de Foucault pasé a considerar la danza *butoh* como un tipo de “tecnología del yo” que, si bien induce ciertos cambios experienciales, no siempre produciría, necesariamente, una transformación de los “habitus” de sus practicantes. Cabe recordar que, para Foucault, “las tecnologías del yo” son aquellas que propiciarían un “cierto número de operaciones” “sobre el cuerpo y el alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser” para obtener “una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar un cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (1995: 48). Así, pasé a considerar la danza *butoh* como un tipo de tecnología corporal que, a partir de propiciar nuevas formas de percibir el propio cuerpo, de una gran introspección y de la experimentación de nuevos movimientos, puede llevar a sus practicantes a producir cambios individuales de distinto orden (perceptivos, dietarios, espirituales, etcétera) que llegan a evidenciarse en las formas de danzar (modos más introspectivos y minimalistas que buscan la expresión del presente de cada persona), pero que no necesariamente producen cambios en los “habitus” característicos de sus posiciones identitarias (por ejemplo en lo que se refiere a la clase, raza / etnia, género, entre otras), ya que, como veremos, se continúa con prácticas ligadas a ciertos valores del capitalismo tardío hegemónicos en ciertos sectores de las clases medias urbanas locales.

Fue también debido a esta complejización del problema que tomó relevancia en mi investigación la noción de

“reflexividad” que Victor Turner atribuye a la situación de *performance* y que he desarrollado en el capítulo anterior. En este sentido, comencé a preguntarme cómo una tecnología corporal que se constituye como un tipo de “género liminoide” puede propiciar (o no) la transformación de ciertos “habitus” (y la reproducción de otros), a partir de experiencias de movimiento pero también de reflexividad, no solo individual sino también colectiva, apelando a modos no discursivos (a partir de las *performances*) o también discursivos (espacios de reflexión en los mismos talleres de formación, en congresos o encuentros) en un determinado contexto social de entrenamiento.

Para finalizar, quisiera señalar que los aspectos “internos” y “externos” del modelo de Islas en cierta forma podrían parangonarse con los movimientos de “acercamiento” y “alejamiento” que suponen los procesos de investigación y que plantea el modelo de Citro. Precisamente, fue la consideración de esos aspectos “externos” del primero, y la perspectiva “genealógica” del segundo, los que posibilitaron un “alejamiento” que me permitió replantear la hipótesis inicial que, como vimos, se encontraba mucho más “cercana” a la *performer* y a los aspectos “internos” de mi experiencia subjetiva con la danza aquí estudiada.

Hasta aquí he reseñado cómo fueron surgiendo y articulándose los conceptos fundamentales que utilizo para el análisis de las reelaboraciones de la danza *butoh* en mi proceso de investigación. En el caso de esta etnografía en particular, el marco teórico-metodológico no estaría completo si no considerara de manera más específica el compromiso corporal que encarno como “nativa” de la práctica que estudio. En este sentido, propongo a continuación una metodología que considera la participación corporal de los/las etnógrafos/as como un dato posible de ser sistematizado en las investigaciones que realizamos.

2. Una propuesta metodológica³

En el tercer capítulo he presentado algunos fundamentos que permiten afirmar que las elaboraciones conceptuales se conjugan a partir de diversas estructuras cognitivas que tienen asiento en el movimiento, la acción, los sentimientos y, por lo tanto, en las experiencias corpóreas. A partir de lo expuesto, y teniendo en cuenta los devenires respecto de mi particular “localización crítica” en el campo que he discutido en el segundo capítulo, así como de mi experiencia como docente de danza *butoh* y de seminarios dictados para la carrera de Antropología, formulo una tesis teórico-metodológica vinculada con la “participación observante”. Mi intención es contribuir en la sistematización del conocimiento intercorporal que se produce en el trabajo de campo. Si bien, como he analizado, la corporalidad ha sido considerada por distintos autores de nuestra disciplina como parte de los procesos cognitivos, pocas veces ha sido considerada de manera sistemática en los procesos de investigación. Reconociendo que el quehacer etnográfico siempre involucra el cuerpo del/la etnógrafo/a como una estructura experiencial vivida, propongo que en los casos en que este/a es practicante de la técnica que estudia, o incluso, en los que no siendo “nativo/a” busca experimentar las prácticas corporales que aborda como parte de su etnografía, se produce

3 Agradezco el acompañamiento y las enriquecedoras charlas y discusiones que se dieron en el marco de las investigaciones llevadas adelante por el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, especialmente, el haber compartido con el Lic. Rodolfo Puglisi la escritura del artículo “Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo: una aproximación desde la fenomenología, las ciencias cognitivas y las prácticas corporales *orientales*” (Citro, Silvia [comp.] *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*). También adeudo un reconocimiento a la elaboración de las primeras guías exploratorias de observación que, juntamente con parte del equipo, fuimos discutiendo para el dictado del seminario de grado *Antropología de y desde los cuerpos: teorías y métodos*, en el segundo cuatrimestre de 2010, a cargo de la Dra. Silvia Citro (Departamento de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

una comprensión de carácter *intersomático*. Así, en estos casos, el conocimiento se constituye de una manera más fundamental como un modo de saber. Entiendo que este tipo de conocimiento, aunque parcialmente, debería poder ser sistematizado a partir de llevar a la conciencia y de focalizar la atención en las distintas dinámicas que intervienen en los modos de corporización de la experiencia. Sostengo que, en términos epistemológicos y metodológicos, es recomendable su objetivación y/o sistematización.

A continuación, sugiero algunas estrategias que, en mi opinión, echarían luz sobre las condiciones de realización de nuestra siempre cuestionada y debatida técnica de “participación observante”, así como los procesos interpretativos en los posteriores análisis. Siguiendo el marco teórico del *embodiment* y los lineamientos esbozados por el modelo de “cuerpos significantes” (Citro, 2009), presento un marco metodológico que denomino *etnografía encarnada* y que involucra la “observación y participación de y desde los cuerpos”. El planteo central sostiene que el/la antropólogo/a debe explicitar el carácter situado de su proceso de conocimiento a partir de incluir en el transcurso de la investigación como parte de sus análisis, ciertos elementos relativos a su identidad que involucran aspectos de su corporalidad y que, inevitablemente, forman parte de su “estar allí”. En este sentido, dada la invisibilización de la que la vida corporal es objeto por parte de nuestros “habitus” como investigadores, y sin caer en una propuesta que reifique las posturas dualistas, propongo atender más sistemáticamente a la dimensión corporal para poner de manifiesto aspectos que muchas veces quedan silenciados en nuestros procesos de investigación, pero que puján activamente en las distintas etapas que conlleva la producción de conocimiento.

Desde mi punto de vista, la dimensión corporal abarca el entrecruzamiento de valores y sentidos sociales, culturales

y políticos en los que el/la investigador/a fue socializado/a teniendo en cuenta su particular *trayectoria corporal*, que se actualiza (la mayor parte de las veces a-críticamente) en el proceso de investigación, a partir de sus interacciones en el campo y sus personales perspectivas de análisis e interpretación de los materiales.

Para describir el carácter situado del proceso de conocimiento focalizando en la dimensión corporal del/la investigador/a, propongo considerar dos niveles simultáneos de reflexión sistemática:

- un nivel macro, que involucra la objetivación de la corporalidad del investigador desde una perspectiva genealógica;
- un nivel más micro, que considera el examen de las formas de estar en el campo y que inciden en nuestros registros como investigadores.

2.1. Aspectos genealógicos de la dimensión corporal del/la etnógrafo/a

Este nivel incluye la realización de tres tipos de indagaciones en torno a los elementos que han intervenido en el proceso de socialización del/la investigador/a.

En primer lugar, planteo que el/la etnógrafo/a realice una reflexión crítica acerca de los usos y las representaciones del cuerpo de la cultura en que fue socializado/a y que considera como hegemónicas. Sugiero esta reflexión, pues suele darse por supuesto que todos los investigadores participamos de los mismos usos y representaciones con los que generalmente coincidimos en oponernos, o contrarrestamos, o discutimos, etcétera (¡casi todos nos resistimos militantemente al dualismo!). No obstante, aclarar y aclararse

el contenido de los elementos particulares y subjetivos que, dada nuestra historia personal (como puede ser una enfermedad, un embarazo, una experiencia traumática, entre otras) subyacen a las interpretaciones que realizamos puede resultar una fuente importante de información. En mi caso, por ejemplo, poner atención en mi experiencia biográfica resultó en la consideración de los distintos momentos históricos y representaciones corporales asociados, que acompañaron la socialización de los sujetos de mi campo de estudio. Vale decir, si bien todos decíamos compartir ciertos ideales del cuerpo de una determinada propuesta estético-filosófica —el *butoh*—, la incidencia de la época en que habíamos sido socializados (por ejemplo, el contexto dictatorial, posdictatorial, y/o el recrudescimiento del neoliberalismo) marcó diferencias al actualizarlos en nuestras reelaboraciones y entonces resultó ser una dimensión significativa para examinar las representaciones y los usos corporales de los *performers* en sus movimientos.

En segundo lugar, y vinculado con el punto anterior, propongo profundizar la observación a partir de la realización de un examen de la propia “trayectoria corporal” del/la investigador/a. Entiendo por esta a los espacios experienciales de apropiación del conjunto de prácticas vinculadas al uso y representación del cuerpo y el movimiento vivenciadas a lo largo de la historia vital de la persona. La trayectoria corporal como categoría analítica no se refiere meramente el conocimiento de la sucesión de técnicas corporales por las que atravesó una persona, sino que abarca fundamentalmente el análisis de la relación entre los “hábitus” cotidianos y las experiencias de apropiación de un conjunto de prácticas vinculadas al uso y representación del cuerpo y el movimiento específicos. De este modo, se intentan develar procesualmente las operaciones de sentido que, a partir de estas relaciones, realizan los sujetos. En

mi caso, por ejemplo, la consideración de mi trayectoria de *performer*, sobre todo socializada en técnicas teatrales, a diferencia de aquellos que fueron socializados en danza clásica o contemporánea, resultó ser relevante a la hora de considerar la diversidad de propuestas en las reelaboraciones de la técnica de danza *butoh*.

Por último, propongo identificar en este nivel las propias intersecciones identitarias del/a investigador/a con el contexto social e histórico, que pueden comprender tensiones y ciertas disputas entre ellos, así como también una especificidad y una convergencia en el ámbito de lo corporal (por ejemplo, en mi caso, mujer, madre, antropóloga, docente, *performer*) y considerar sus posibles implicancias para la temática que el investigador aborda.

En suma, el objetivo de realizar este análisis genealógico de los procesos identitarios de la dimensión corporal del/la investigador/a es poner de manifiesto, dar relieve y densidad a la interconexión entre la experiencia corporal propia y la investigación que se realiza. Muchas de estas vinculaciones que incluyen detalles biográficos del/a etnógrafo/a podrían pasar desapercibidas en la medida en que no siempre resultan obvias, y en consecuencia, su desatención sesgaría, involuntariamente, el alcance de los análisis.

2.2. “Modos de estar en el campo” que caracterizan nuestros registros como investigadores e investigadoras

Este nivel de registro propuesto atiende a los aspectos perceptivos y participativos del/a etnógrafo/a, a partir de analizar algunos elementos que se ponen en juego en sus formas de *ser-en-el-campo*. Como ya he señalado en otros trabajos (Aschieri y Puglisi, 2010), la ciencia sigue un paradigma representacional de carácter lógico reflexivo

que la perspectiva etnográfica, especialmente en lo que respecta a la experiencia corporal, pone en crisis e invita a discutir. Con la intención de enriquecer la práctica etnográfica, desde un enfoque que tienda a su “descripción densa” (y que involucre los devenires no solo textuales, sino también corporales), retomo los desarrollos de Drew Leder (1990) y Lowell Lewis (1995). El primero plantea dos tipos de *embodiment* o corporización. Por un lado, “el cuerpo ausente” (*ecstasis*) que acompaña los actos instrumentales de la vida cotidiana, en los que la atención está puesta en el objeto de la acción, y por otro, “el cuerpo presente” (*dys-appearance*) que es el cuerpo tematizado en la conciencia a partir del dolor o una enfermedad. De mi parte agrego que el cuerpo también se hace presente a partir de experiencias de placer, por ejemplo, el placer de moverse, de ser tocados o de tocarse, de experimentar partes del cuerpo no habituales que se encuentran “adormecidas”, etcétera.⁴

El segundo autor refiere que entre ambos modos de corporización debería considerarse un “estado intermedio”. Es decir, situaciones como pueden ser las prácticas artísticas, por ejemplo, o la adquisición de una habilidad, en la que el cuerpo es objeto de la acción y existen pensamientos, posiblemente intermitentes, que monitorean cómo la acción es realizada y sentida. En este sentido, postulo que la práctica etnográfica, en especial aquella que examina experiencias que incluyen prominentemente al cuerpo, debería ser ejercida desde la perspectiva que la considera como un “estado intermedio”. Es decir, un modo de corporización que, en el transcurso del trabajo de campo, debe dirigir intermitentemente su atención hacia diferentes

4 Citro (2009), en el estudio de las experiencias rituales, ya había señalado la consideración del placer como experiencia que hace presente la corporalidad para los participantes.

dimensiones, entre las que debe ser incluida la experiencia corporal, para situarla de modo analítico por un momento, en el primer plano de la conciencia.⁵



Imagen 6. Patricia Aschieri. Entrevista a Atsushi Takenouchi. Foto: Kathi von Kroeber.



Imagen 7. Intérprete: Patricia Aschieri en el *Ciclo Tardes y Noches de Butoh*. Foto: Cynthia Pinski.

-
- 5 Obsérvese que la adopción de este enfoque se encuentra en correlación con algunas de las características de los "métodos de autocultivación" desarrollados por Yuasa Yasuo (1993), o con la identificación de distintos niveles de unidad entre cuerpo y mente planteados por Ichikawa (en Nagatomo, 1992) y que han sido parte del entramado conceptual con el que he analizado las reapropiaciones de la danza *butoh* en la Argentina. En este sentido, puede vislumbrarse una clara relación de correspondencia entre el método y el objeto de estudio.

Propongo entonces, revisar y poner en crisis el “modo somático de atención” (Csordas, 1993) que rige habitualmente el trabajo etnográfico, a partir del ejercicio de una práctica de descentramiento del/a etnógrafo/a de las formas habituales de registro en su quehacer en el campo. No sugiero que este descentramiento deba ser efectuado en forma permanente, sino que pueda ser realizado intencionadamente al menos tres o cuatro veces durante el proceso de la investigación. A continuación, menciono una posible serie de parámetros exploratorios y generales.

A) Experiencia y tratamiento de la imagen corporal del etnógrafo

El cuerpo en tanto forma perceptible produce una impresión en los otros y es objeto de estrategias destinadas a transformarlo para adecuarlo a formas consideradas legítimas en distintos contextos y situaciones (Bourdieu, 1986). Asimismo, Juan David Nasio (2008) señala que no somos nuestro cuerpo de carne y hueso, sino que somos “lo que sentimos y vemos de nuestro cuerpo”; nuestro *yo* es “la representación mental de nuestras experiencias corporales, representación constantemente influenciada por las imágenes que devuelve el espejo” (2008: 56). Vale decir que las formas en que nos presentamos ante los otros y ante nosotros mismos comprendería una dialéctica entre el cuerpo y el *yo*. Al respecto, puede decirse que también Merleau-Ponty ha planteado que “el cuerpo es el vehículo de la existencia en el mundo y que tener un cuerpo es, para una criatura viva, estar integrado en un entorno definido, para identificarse con ciertos proyectos y estar siempre comprometido con ellos” (2000: 82). Erving Goffman, por otra parte, ha proporcionado un modelo dramático para el análisis de las formas en que las personas se presentan y presentan su actividad ante otros en las situaciones de trabajo corriente “[...] aquella comunicación no verbal, más teatral y

contextual, presumiblemente involuntaria, se maneje o no en forma intencional” (1994: 7). Propongo, en este sentido, prestar atención a los aspectos vinculados a la percepción subjetiva del/a investigador/a acerca de su persona en tanto esta involucra una forma de presentarse y de socializarse como investigador/a en el campo que aborda. Es decir, un análisis del tratamiento que el/la etnógrafo/a da a su “imagen corporal”. Incluyo en este parámetro la observación de sus propiedades físicas (tamaño, contextura, color de piel), las formas de vestirse, de peinarse, los tratamientos cosméticos, modificaciones corporales como tatuajes u otros, el uso o no de accesorios, la importancia / presencia / utilización de olores, las formas de hablar, gestualidad, modos de estar y/o comportarse, entre otras. Cabe señalar que la propuesta de atender a la imagen corporal del investigador parte más de las reflexiones a las que me llevó mi tarea como docente de un seminario de grado en la carrera de Antropología, que de mi propia experiencia en el trabajo de campo. Entiendo que ello ha sido así debido a que soy parte del campo que estudio y el tratamiento de mi imagen no constituyó en ningún momento un tema sobre el que haya tenido que detenerme a reflexionar particularmente. No obstante, en otros casos podría constituirse como un tema de relevancia.

B) Jerarquía de sentidos en la realización del trabajo de campo

Como ya ha sido señalado por otros investigadores (Hall, 2005; Csordas, 1993; Citro, 2009; Bizerril, 2007 entre otros), el “habitus” etnográfico ha privilegiado los sentidos de la vista y el oído como medios de registro de la información de campo. Sin embargo, también es cierto que los modos en que cada persona combina su uso es particular y singular. Como docente de danza *butoh* tengo la oportunidad de capturar (y de asombrarme) respecto de la

diversidad de formas en que las personas registran y dan cuenta de sus experiencias a partir de una simple consiga. Estas otras sensibilidades entraron en diálogo con la *performer* que encarno y percibí, entonces, transformaciones en mis formas de experimentar y administrar los sentidos como bailarina de danza *butoh*. Como la mayoría de las personas, soy muy auditiva y visual. No obstante, prestar atención mientras veía u oía, a los olores, a las texturas, a las temperaturas o al gusto, o incluso, tratar de traducir esas percepciones de uno a otro sentido, hablar de ellos, fue abriéndome nuevas articulaciones y maneras de ser-en-el-mundo. Es a partir de estas experiencias, como una suerte de interlocución entre mis roles de antropóloga y *performer*, que comencé a pensar en mis propias notas de campo y a leer otros registros etnográficos preguntándome cuánto de lo posible de ser percibido podía quedar invisibilizado, enmudecido o silenciado. En mi caso, descubrí que como antropóloga esperaba recibir información que pudiera clasificar y decodificar inmediatamente, pero que al percibir otros posibles registros, se articulaban y desarticulan los límites de las clasificaciones y de las jerarquías. Por ejemplo, ¿qué registros se hacían presentes para describir la idea de “ser danzados” en mis compañeros *performers*?, ¿eran solo ideas? Entonces comencé a apreciar qué sentidos usábamos para describir estas vivencias. Mis registros y mis preguntas comenzaron a complejizarse y puede capturar con mayor precisión la fuerza cenestésica de la experiencia.

Precisamente por ello, el objetivo de la realización de este ejercicio consiste en poner de manifiesto aquel o aquellos canales de reconocimiento de la información que resultan más o menos afines al investigador/a y cuyo privilegio podría dejar por fuera otras posibles fuentes de exploración y análisis. Propongo, entonces, el examen de las formas en

que las informaciones de tipo auditivas, visuales, gustativas, táctiles y olfativas aparecen, o no, en nuestras notas y registros etnográficos.

En este parámetro incluyo el “sentido cenestésico”, que comprende “el dolor, la orientación en el espacio, el paso del tiempo y el ritmo” (Feldenkrais, 1980: 40). En esta dirección entiendo que atender al sentido cenestésico supondría que el/la investigador/a preste atención a sus sensaciones internas de espacio, tiempo y movimiento.⁶

Por último, la propuesta de atención a la jerarquía de los sentidos también involucra una reflexión acerca de las relaciones entre aquello que es objeto de nuestra investigación y los sentidos que este convoca más allá de nuestros hábitos como investigadores.

C) El espacio habitado

El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito. Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones para dar una situación de todas las situaciones. Se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo, como si se tocaran fácilmente las primitividades. Se hace pasar a la categoría de absoluto la dialéctica del aquí y del allá. Se da a esos pobres adverbios de lugar poderes de determinación ontológica mal vigilados. Muchos metafísicos exigirían una cartografía. Pero en filoso-

6 Para Michel Bernard, la cenestesia abarcaría dos tipos diferentes de sensibilidad: “La sensibilidad propiamente visceral que Sherrington denominó ‘interoceptiva’ y otra sensibilidad que este autor denominó ‘propioceptiva o postural’, cuyo asiento periférico está en las articulaciones y en los músculos (fuentes de sensaciones kinestésicas) y cuya función consiste en regular el equilibrio y las sinergias (las acciones voluntarias coordinadas) necesarias para llevar a cabo cualquier desplazamiento del cuerpo” (1994: 28).

fía todas las facilidades se pagan y el saber filosófico se inicia mal a partir de experiencias esquematizadas (Gaston Bachelard, 2000: 186).

En mi caso particular, la experiencia de mi doble rol como etnógrafa y como *performer* cuestionó profundamente las categorías espaciales del aquí y el allá, del adentro y del afuera, poniéndolas en crisis desde el inicio del trabajo de campo. Es tal vez por estas experiencias tan inexorablemente intensas que insisto en ahondar en la descripción de su devenir en nuestras etnografías.

Ya expuse, a partir de las reflexiones que suscitó el análisis de mis notas y apoyándome en distintos autores (entre los que incluyo los planteos de Merleau-Ponty, Varela y Damasio), que las categorías espaciales no deberían ser consideradas como absolutas, sino como situadas y perspectivas. Considerando los abordajes analíticos acerca del espacio, Crossley (1995) ha señalado que, aunque desde perspectivas metodológicas disímiles, pueden encontrarse algunos puntos de contacto entre las obras de Foucault y Merleau-Ponty. Mientras que el análisis del primero ha vislumbrado el espacio de acuerdo con el orden social puntualizando en las relaciones de poder, el análisis fenomenológico del segundo ha considerado el modo en que captamos el espacio externo a través de nuestra situación corporal o “esquema postural” y, entonces, el cuerpo ya no estaría en el espacio como las demás cosas, “sino que lo habita o lo frecuenta” (Merleau-Ponty, 2000:166). Asimismo, las elaboraciones de Goffman (1994) resultan especialmente relevantes, en la medida en que este considera que el espacio es tanto externo como interno. Sería externo, en tanto impone reglas y normas particulares sobre los individuos, e interno, pues es experimentado y transformado por ellos.

Precisamente, con la intención de subrayar la experiencia subjetiva de las vivencias de los ámbitos físicos y experienciales, mi propuesta entiende el espacio como un *espacio habitado* desde una perspectiva que supone su extensión más allá del espacio geométrico. Sostengo que cada uno de nosotros (en este caso el/la etnógrafo/a) *es* el espacio que habita en cada momento, y que este sería una de las dimensiones fundamentales de nuestra experiencia del cuerpo y de la identidad. Propongo entonces una interpelación de la experiencia personal del espacio y cómo esta se presenta en las interacciones del trabajo de campo, considerándolo desde un doble aspecto. Por un lado, la forma en que cada investigador/a configura la experiencia de su cuerpo en movimiento y los otros cuerpos. Por otro, focalizando en la percepción de los límites de las experiencias (y lo que puede haber o no de compartido en ellas).

Estos aspectos podrían ser descriptos y analizados a partir de focalizar en los siguientes elementos:

El estilo personal de movimiento

Si bien el concepto de estilo suele ser ambiguo, siguiendo a Meyer Schapiro, planteo que se trataría de “la forma constante —y, en ocasiones, los elementos, cualidades y expresión constantes— en el arte de un individuo o grupo” (en Kaeppler, 2003: 95). En este caso, el arte de un individuo remite a “la poética” del trabajo etnográfico como género performático particular.⁷

7 Poética en tanto concibo el trabajo etnográfico como un despliegue personal del potencial de comprensión del/a etnógrafo/a que involucra las distintas maneras de entrar, estar y salir del campo. Me refiero a los ritmos de los movimientos de acercamiento-distanciamiento, la expresión de su identidad e intereses como antropólogo/a, sus modos perceptivos, sus formas de interacción, así como la elaboración y producción textual, por mencionar solo algunos de los aspectos posibles. Mi propuesta considera, precisamente, un análisis de esa poética.

Cabe recordar que el aspecto personal y subjetivo del movimiento ya había sido planteado por Rudolf Laban, al señalar que cada movimiento o gesto “revela algún rasgo de nuestra vida interior”, “no es solo un hecho físico, sino un hecho que varía su importancia con su expresión” (1987: 39, 161). Desde esta perspectiva la autoobservación debería incluir las percepciones subjetivas de los movimientos del/la etnógrafo/a y su disponibilidad conductual / actitudinal en la relación con el mundo. Entiendo, en este sentido, que sería posible describir un “estilo” personal de movimiento del/la etnógrafo/a *performer* a partir de analizar ciertas recurrencias en las características de los movimientos, el tipo de gestualidad, el uso de la voz (tonalidad, cadencia, etcétera), la calidad energética, o las partes del cuerpo que la experiencia hace presentes, así como intentar registrar si existe alguna articulación entre lo “sensorial” y lo “emotivo”. Por ejemplo, mi estilo de movimiento como *performer* ha sido referido por mis compañeros del campo como muy “potente”, “energético”, “de gestos muy expresivos”, o identificado como un tipo de un “*butoh* maduro”, y comentado a veces, coincidiendo con las críticas a la línea de *butoh* de la que provengo, como “demasiado explícito”. Estas referencias me llevaron a considerar las variaciones que había encontrado en las danzas desde una perspectiva más amplia y me posibilitaron identificar en estas y en los discursos algunas de las diferencias que aparecían como vinculadas a un *butoh* más cercano al sentido intelectual de las metáforas y que he caracterizado como más “abstracto”.⁸

8 Cabe recordar al respecto que el campo *butoh* en la Argentina se ha conformado a partir de los desarrollos paralelos e independientes de dos bailarines que no han mantenido relaciones entre sí, y que presentan algunas tendencias diferenciales en sus reelaboraciones. Es por ello que suelo referirme a ellas a partir de identificarlas como las dos “líneas” del *butoh* local.

El espacio en la interacción

- a) La postura teórica de la proxémica de Edward Hall refiere que la experiencia no sería “un punto de referencia estable” en tanto que la cultura sería la que “tamiza selectivamente los datos sensorios” (2005: 8). Considero que la distinción planteada por este enfoque acerca de la delimitación de las distancias (“personal”, “íntima”, “social” y “pública”) resulta atractiva en tanto permitiría dar cuenta de las formas específicas en que el/la investigador/a concibe el espacio y de cómo estas distancias se van modificando, o no, según los distintos contextos, así como la diversidad de situaciones posibles de movimiento y/o quietud.

Sugiero además una reflexión que incluya la incidencia del uso del grabador o una filmadora o el hecho de anotar en las interacciones durante del trabajo de campo. Asimismo, debería considerarse el uso de objetos, así como la percepción y valoración del tiempo (individual, intersubjetivo, colectivo). En mi caso, por ejemplo, el uso del grabador fue bastante resistido. Algunos *performers* preferían hablar con “una cervecita, tranquilos”, pero sin que sus palabras quedaran registradas por un grabador o u otras formas: “¿Qué vas a anotar? No, dale charlemos un rato”. Así, las intimidades de sus relaciones con otros *performers*, sus juicios de valor, o experiencias personales podían ser referidas de manera mucho más relajada. Algunos que sí me permitieron grabar pidieron explícitamente que no usara sus nombres o incluso que no hiciera mención de ciertas cosas. Entiendo que ello da cuenta de un campo pequeño, cerrado, cuyos integrantes, más allá de declarar relaciones amigables y muchas veces de agradecimiento recíproco, se caracterizan por una subyacente disputa por la legitimidad de los saberes acerca de esta danza.

b) Asimismo, como señalé con anterioridad, la delimitación de los espacios puede trascender los aspectos más concretos de su uso. Me refiero a lo que podríamos considerar como la delimitación relacional de un “adentro” y un “afuera” de la experiencia. Es decir, el esbozo de ciertos bordes o posibles límites de la experiencia personal a partir establecer las fronteras entre mi experiencia y/o la experiencia de los “otros”. A partir del análisis de mis experiencias en el trabajo de campo, entiendo que este tipo de interpelaciones, un tanto complejas y ciertamente ambiguas y subjetivas por la carga afectiva que suponen, posibilitan poner de manifiesto la utilización de recursos como la empatía, la resonancia o el espejamiento, etcétera. Desde mi perspectiva, estas estrategias no solo involucran la sintonía corporal en el movimiento que se comparte y que se experimenta en simultaneidad como parte de una experiencia (como ser una danza, una clase, un entrenamiento, una improvisación), sino también su actualización a partir del recuerdo en los posteriores intercambios en las entrevistas. Sugiero, entonces, que poner el foco sobre estas cuestiones posibilitaría la reflexión acerca de su incidencia como parte del trabajo de campo.

Un ángulo que podría ayudar a examinar los aspectos que involucran al cuerpo en movimiento y en interacción consiste en dirigir la atención hacia las resonancias tónico-emocionales y afectivo-situacionales (Aucouturier, 2004; De Ajuriaguerra, 1962; Wallon, 1984) por las que atraviesa el investigador, en tanto permite pensar la corporalidad en su aspecto relacional, dando cuenta de la variabilidad de las emociones a partir del examen de los ajustes tónicos que van teniendo lugar. Este tipo de análisis podría revelar algunas

de las formas en que se ponen en juego ciertas relaciones de poder, y que se van actualizando de diversas maneras en los distintos intercambios. Para dar cuenta de esta articulación entre lo sensorial y lo emotivo, Citro (2009) propone la identificación de las inscripciones sensorio-emotivas y los principales significantes que la ejecución de un género promueve.

Mi planteo sugiere, entonces, un descentramiento de la atención desde las inscripciones sensorio-emotivas de los “otros”, hacia las particulares significaciones que en nuestra tarea como etnógrafos (que necesariamente involucra la práctica de la técnica que estamos investigando) se van inscribiendo en las experiencias de campo.

Entiendo que un aporte de esta propuesta es que, a partir de considerar el análisis de la propia imagen, el uso de los sentidos, el estilo personal del movimiento o el uso del espacio, el/la investigador/a podría ir “descentrándose” de sus formas habituales y probar intencionalmente otras posibles, para entonces registrar los efectos o reacciones, no solo de sí mismo, sino también de las personas de su campo con las que se relaciona.

D) Relaciones cuerpo-mente

Distintos autores han planteado que la distinción entre cuerpo y mente probablemente tenga como base una experiencia de carácter universal (Leder, 1990; Lambek, 1998; Yuasa Yasuo 1993, entre otros). No obstante, también se ha señalado que cuerpo y mente no serían categorías universales “y que el dualismo o la posibilidad de múltiples categorizaciones deben ser necesarias para aprehender esta área de la experiencia humana” (Lambek, 1998: 109).⁹

9 Al respecto, Drew Leder (1990) ha referido que el cuerpo, lejos de ser omógeno, es un entrelazamiento complejo de regiones en el que cada parte opera de acuerdo con sus propios principios incorporando diferentes zonas del mundo en su espacio. Es por ello que habría distintas formas de ausencia que caracterizan a las distintas partes corporales y a las actividades. Un ejemplo es

Es decir, no se trataría de categorías estables, que hacen referencia a un tipo de experiencia definitiva y unívoca, sino más bien de experiencias que no son necesariamente contrapuestas o excluyentes. Existen evidencias etnográficas que aluden a una multiplicidad de categorías, siempre más de una en cada contexto cultural, que dan cuenta de esta particularidad de las experiencias cuerpo-mente. La multiplicidad de cuerpos que plantean los filósofos japoneses que he descrito en el capítulo anterior, Ichikawa y Yuasa Yasuo, constituyen un buen ejemplo de este tipo de experiencias.¹⁰ Lambek (1998) señala, en este sentido, que se trata de categorizaciones que solo pueden comprenderse en cada contexto cultural, por lo que se trata de referencias relativas, que serían no solo inconmensurables entre sí, sino que además, serían incomparables entre distintos contextos culturales. Considera, no obstante, que puede reflexionarse sobre mente y cuerpo a partir del modo en que esta relación es representada en la mente o del modo en que es

la invisibilidad del ojo en el campo visual, es decir, en la medida en que no vemos el ojo en el acto de ver (ni sus partes, pupila, retina, etcétera), estos permanecerían ausentes en la consideración de acciones cotidianas. Leder sostiene, entonces, que cada parte tendría sus propios principios de ausencia y que estos revelarían las estructuras esenciales del *embodiment* o corporización. Así, sobre estos principios estructurales que cada parte del cuerpo encarna es que se constituirían las significaciones culturales. En el caso particular de la sociedad *occidental*, por ejemplo, cuya particularidad supone propiciar un estilo de vida bastante descorporizado (máquinas, tecnología, etcétera) y cuya filosofía descansa en la distinción epistemológica de la división cuerpo-mente, el autor refiere que se habría construido y sostenido esta doctrina sobre la base del importante rol que juegan las experiencias del cuerpo ausente, y que dan lugar a postulaciones como la de la inmaterialidad de la mente dentro de un cuerpo extraño. Cabe destacar que la ontología propuesta por el cartesianismo ha tenido consecuencias éticas y políticas que pueden apreciarse en nuestras formas de producir conocimiento, aunque esta, como refiere la enorme diversidad que constatan las etnografías, no sería la única posible.

- 10 Las concepciones japonesas brindan argumentos detallados y precisos relacionados con la unidad del cuerpo y la mente. Mientras que Ichikawa parte de su unidad (en Nagatomo, 1992), Yuasa Yasuo (1993) supone su separación. No obstante, ambos coinciden en considerar que las prácticas de autocultivación serían una de las formas que contribuyen a su integración.

experimentada o vivida en el cuerpo. Lambek propone distinguir dos tipos de perspectivas acerca de esta relación: “el cuerpo y la mente en el cuerpo” y “el cuerpo y la mente en la mente”.¹¹ La primera haría referencia a los aspectos que trata la fenomenología de *embodiment* y que se interesa por los cuerpos con intencionalidad (como Csordas y Jackson). Un ejemplo de ello sería lo que Csordas describe como “imaginación sensorial”, que considera que la imaginación puede involucrar de igual modo a todos los sentidos y no solo la imaginación visual, que es la que habitualmente se pondera. Al respecto, daré algunos ejemplos concretos en el capítulo sexto. La segunda alude a mentes corporizadas, como la perspectiva de Lakoff y Johnson (2009), que propone considerar la metáfora como un sentido más, es decir, como un operador cognitivo.¹²

Lambek señala que, si bien podemos diferenciar mentalmente la mente del cuerpo, esta distinción sería “trascendida en la práctica”. Así, “si, desde la perspectiva de la mente, el cuerpo y la mente son inconmensurables, entonces desde la perspectiva del cuerpo, están integralmente relacionados” (1998: 116). Se trata de una relación

11 El autor identifica que, desde la perspectiva de la mente, el par mente-cuerpo no se referiría a oposiciones lógicas o a contrarios empíricos, sino que se trataría de “inconmensurables”. En este sentido, “son radicalmente diferentes de las oposiciones binarias cuya misma definición en el prototipo fonológico, es relacional y constituida por su conmensurabilidad” (Lambek, 2011: 111).

12 A diferencia de B. Whorf, quien sostuvo una posición determinista de las estructuras gramaticales de la lengua sobre el sistema conceptual (que sería el que organiza la realidad y el que establece los comportamientos), Lakoff y Johnson parten de una hipótesis dialéctica que supone que las metáforas presentes en el lenguaje no son independientes de su base experiencial. Este abordaje “experiencialista” los lleva a considerar la metáfora como si “fuera uno más de los sentidos”, en la medida en que “proporcionan la única manera de percibir y experimentar muchas cosas del mundo”, constituyendo “una parte de nuestro funcionamiento tan importante como el sentido del tacto, y tan preciosa como él” (Lakoff y Johnson, 2009: 283). Cabe señalar que estos desarrollos serían congruentes con planteos de las neurociencias, como los de Damasio (2005, 2008) o los de Varela (2005), referidos en el tercer capítulo.

dialéctica entre corporización y objetivación operativa, lo que Bourdieu identifica como poseer “un sentido del juego” (*op. cit.*: 111). Cabe mencionar que el cuerpo es la materialidad que proveería los límites de aquello que puede ser corporizado, mientras que las prácticas corporizadas proveerían más de lo que el pensamiento podría hacer en forma aislada (*op. cit.*: 117).

A partir de estas distinciones (“cuerpo y mente en el cuerpo” y “cuerpo y mente en la mente”), propongo un ejercicio que consiste en describir las experiencias etnográficas tomando como referencia estas distintas perspectivas, en cuanto momentos que pondrían en juego diferencialmente las complejas relaciones entre cuerpo y mente. Atender en forma minuciosa a este tipo de relaciones permitiría poner de relieve ciertas expresiones de los estados de corporización o descorporización que, de otra manera, podrían pasar desapercibidos. Por ejemplo, y en acuerdo con la base experiencial que poseerían las metáforas (Lakoff y Johnson, 2009), recomiendo considerar y examinar su utilización por parte del investigador para “traducir” sus experiencias, en la medida en que las metáforas se sirven de aspectos sensoriales o propioceptivos de nuestra condición corporizada y, consecuentemente, allí podrían encontrarse pistas, huellas que permitan describir y develar ciertos aspectos de su singular vivencia. En mi caso, el uso de las metáforas resultó muy revelador. Como ya he mencionado, en el campo de la danza *butoh* el uso de la metáfora es una de las principales formas utilizadas para dar cuenta de la experiencia y es una de las maneras primordiales en que yo misma la he comprendido. Tratar de entender las lógicas que subyacen a estas configuraciones me ha permitido entender en qué medida esta danza propone la adquisición de un “modo somático de atención” diferente. Las experiencias de movimiento suelen dejar sin palabras a los

performers para explicarlas: “no hay nada para decir lo que es la danza *butoh*... y eso que se pueda decir no es.”, refería un *performer* en el primer capítulo. Esta vivencia, muy frecuente entre los *butoh-kas*, probablemente tiene que ver, siguiendo a Lakoff y Johnson, con que los ejercicios de danza *butoh* proponen interrupciones a los vínculos habituales entre las bases experienciales y las metáforas asociadas en un campo cultural concreto. Recuérdese en este sentido el ejemplo que mencioné en el segundo capítulo respecto de las diferencias para considerar la sublimación de la muerte.

Asimismo, teniendo en cuenta mi experiencia personal en el campo, el hecho de incorporar las perspectivas del “cuerpo y mente en el cuerpo” y del “cuerpo y mente en la mente” posibilitó tomar conciencia y reflexionar sobre ciertas características de *mi-ser-en-el-campo* que incidían en los modos de registro y en cómo estos cambiaban de acuerdo con si ponía en juego una u otra forma perceptiva. Por ejemplo, registré que en los momentos de las prácticas, entrenamientos o danzas, es decir, en el momento de movernos, la mente, que habitualmente estaba preocupada en conseguir entrevistas, registrar a los otros o anticipar alguna estrategia en el campo, podía ayudarme a poner el foco en el cuerpo, en sus movimientos, y acceder así a una instancia de reflexión corpórea absolutamente personal pero no por ello solitaria, sino más bien de carácter intersubjetivo, y más aún, por instantes incluso, colectivo. En esos momentos, protagonizaba experiencias inéditas que me permitieron deconstruir prejuicios acerca de mí misma y de los otros, salir del “modo interrogativo” para entrar en estados que, con Varela, identificamos como “conciencia plena”¹³ y que posibilitaban atravesar la sucesión de

13 Podríamos correlacionar el estado de “conciencia plena” con el concepto de *flow* que Victor Turner retoma para los “géneros liminoides”. Siguiendo a Csikszentmihalyi, Turner refiere que *flow* o

momentos sin la interrupción reflexiva de la mente. Estas experiencias conducían a estados de plenitud, una suerte de devenir placentero. Aprender a identificar la particularidad de estas vivencias, más fácilmente encontradas en los momentos de práctica corporal, para intentar trasladarlas a otros momentos del trabajo de campo (o, en todo caso, percibir su ausencia) repercutió en una nueva sensibilidad para reconocermé y reconocer a los “otros”, que incidió en los análisis y reflexiones. Este tipo de experiencias me ha llevado también a reconocer cada vez con más profundidad que el conocimiento encarnado no siempre es inmediata o totalmente “traducible” al lenguaje escrito o hablado. Tal vez en un futuro, como he señalado en trabajos anteriores (Citro y Aschieri, 2009; Aschieri y Puglisi, 2010), debería proponerme explorar más sistemáticamente el desafío epistemológico que supone la implementación de nuevos dispositivos que interpelen a las actuales políticas académicas en lo que se refiere a formas de producir y transmitir saberes. Me refiero a implementar dispositivos complementarios de los actuales (*papers*, conferencias, etcétera) en los que prevalezca un poco más la experiencia y menos la reflexión lógico-racional (*performances*, poesía y otros).

Creo importante aclarar que los parámetros sugeridos no constituyen aspectos estancos y se entrelazan unos con otros. Son una primera propuesta metodológica cuyos contenidos son de carácter exploratorio, y deben ser objeto de constante revisión, cambio o reformulación. Asimismo, deberían ser ajustados en cada caso a las singularidades que proponen las modalidades perceptivas de cada antropólogo/a, así como al propio objeto de investigación

“flujo” hace referencia a “la sensación holística presente cuando actuamos con total implicación” siendo “un estado en el que una acción sigue a otra acción de acuerdo a una lógica interna que parece necesitar de una intervención no conciente de nuestra parte” (1986: 30).

de sus etnografías. Por otra parte, insisto en el carácter procesual que este tipo de registros conlleva, en la medida en que focalizar sistemáticamente en distintos momentos del trabajo de campo en estos puntos de atención posibilita reflexiones y cambios en la propia manera *de ser y estar en el campo*. Entiendo que la consideración sistemática de estos u otros parámetros y las reflexiones metodológicas que nos sugieran contribuirán a develar las formas en que el compromiso corporal incide (o no) en el proceso de producción de conocimiento etnográfico y profundizará las reflexiones y debates. Un desafío epistemológico complejo al que espero contribuir a continuar desplegando.

Para ampliar los marcos conceptuales de una antropología del cuerpo y de la danza

En esta segunda parte he descrito, con cierto detalle, concepciones de la corporalidad que consideran los vínculos sujeto-mundo y cuerpo-mente-espíritu de manera diferente a aquellas ideas y prácticas sustentadas desde el dualismo cartesiano. Respecto de las concepciones japonesas en particular, puede decirse que brindan argumentos más detallados y precisos relacionados con la unidad del cuerpo y la mente. Mientras que Ichikawa parte de su unidad, Yuasa Yasuo supone su separación. No obstante, ambos coinciden en considerar que las prácticas de autocultivación serían una de las formas que contribuyen a su integración. Así, estas “otras” perspectivas brindan renovados esfuerzos metodológicos, nuevos vocabularios y conceptos, como pueden ser la diferenciación entre “cuerpo-objeto” y “cuerpo-sujeto” en Ichikawa o la noción de *ki-energy* de Yuasa Yasuo, que posibilitan descripciones más acordes a ciertas técnicas, como la danza *butoh*, por ejemplo, que es objeto de esta etnografía.

Asimismo, se adecuan mucho mejor a la descripción de la experiencia de la producción de movimientos de los bailarines, razón por la que retomaré en adelante la mayor parte de los conceptos hasta ahora trabajados.

En suma, es justamente este enfoque más fenomenológico de las teorías japonesas el que me interesa integrar al marco teórico para abordar mi caso de estudio, en la medida en que proporciona algunas herramientas más precisas para describir los pormenores de la traducción de la técnica *butoh*, a la vez que viabiliza mejor el análisis de su potencial para generar nuevos movimientos. Asimismo, resulta particularmente pertinente para el enfoque que propongo la consideración de perspectivas que entienden que el arte no sería solo la creación de obras como productos terminados, sino, para usar las palabras de Ichikawa, como “una organización corporal de fuerzas o energías que se manifiestan en varias formas concretas ya sea dramáticas, físicas y/o materiales” (Ichikawa, en Ozawa-de Silva, 2002: 36). En el caso que nos ocupa, y sin desconocer el grado de control que ejercen las prácticas corporales, podría resultar revelador examinar el nivel de creatividad que permiten y las fuerzas que allí se manifiestan.

Asimismo, habiendo analizado en el segundo capítulo el *conocimiento encarnado*, el cual forma parte inexcusable de las interpretaciones que como investigadores realizamos, en esta segunda parte he incluido una metodología que permite incorporar el tipo de interpretaciones que protagoniza la dimensión corporal en el proceso de investigación de manera más manifiesta.

Como señalé oportunamente, ya Franz Boas había intuido en los inicios que “desde dentro”, siendo “nativo”, se estaría en mejores condiciones para “interpretar la vida” de un grupo social. Tal vez debido a estas influencias, Gertrude Kurath (1960) recomendó a los etnógrafos/

as “aprender los movimientos” y Adrienne Kaeppler (1978) propuso que el/la etnógrafo/a aprendiera ciertos movimientos y recibiera correcciones acerca de lo que esta “mal”, o es “diferente” como una metodología que permitiría comprender mejor los modos en que se organizan las danzas, pero también las apreciaciones estéticas asociadas y las teorías nativas que las acompañan, ya sea contradiciéndolas o reafirmandolas.

Podría formular ahora una pregunta: ¿es necesario que el/la antropólogo/a que aborda la corporalidad tenga algún tipo de conocimiento específico en técnicas corporales? Al respecto, José Bizerril, investigador de la práctica del *Tao* en Brasil, ha sostenido que la formación práctica del investigador tiene ventajas análogas a las habilidades que tendría el conocimiento de un instrumento musical para un etnomusicólogo. Este conocimiento permitiría un acceso a aspectos del tema de investigación que pasarían desapercibidos si solo se realizara un abordaje distanciado basado en la observación y la entrevista. De lo contrario, no sería posible identificar una dimensión fundamental de la experiencia que se revela en el momento de la *performance* y que refiere “a los estados psicofísicos —y por qué no decir—, espirituales que esta experiencia desencadena” (2007: 25).

En este sentido, me parece interesante subrayar que la propuesta de la “participación observante” desde la perspectiva de los “estados intermedios” que he planteado, y que involucra focalizar en distintos parámetros del registro en diversos momentos de la investigación, permitirá apreciar, desde una perspectiva procesual, las eventuales modificaciones y/o transformaciones (o no) de cada etnógrafo/a en sus personales modos perceptivos de “estar” en el “campo”. Sostengo entonces, que su puesta en práctica constituye un ejercicio que posibilitará la adquisición de una especificidad técnica propia de nuestro quehacer.

Entiendo que el tipo de “conversaciones” que consideran un diálogo entre filosofías de distintos marcos culturales, ciencias sociales, biología y neurociencias,¹⁴ como el propuesto en esta segunda parte, constituye la posibilidad de extender nuestros marcos interpretativos que no deberían olvidar, recordando las palabras de Jung, nuestro “suelo occidental” o, tal vez sería más adecuado decir, nuestra experiencia derivada de nuestras posiciones geopolíticas y culturales particulares. Es, precisamente, en esta dirección que continuaré los análisis en la tercera y última parte de este estudio.

14 Además de los citados intercambios entre ciencias sociales, biología y neurociencias, también pueden referirse los desarrollos realizados en Brasil por Helena Katz y Cristine Greiner (2005), quienes postulan la teoría “corpomidia”. Dicha propuesta liga la biología y las ciencias humanas argumentando que el cuerpo es siempre un estado provisional de una colección de informaciones que se modifica en tiempo real en la relación de codependencia con el medio ambiente. Asimismo, existen estudios que examinan la participación de las “neuronas espejo” en los procesos de aprendizaje (Iacoboni, 2009) o en las prácticas rituales (Citro, 2009).

Parte III

***BUTOH*: la dialéctica del movimiento**
(poéticas liminales y grietas interculturales
de los cuerpos en danza)

Enterrarme y desenterrarme

*Un insecto camina lentamente en el
dorso de tu mano derecha
Un segundo insecto se desliza hacia abajo desde
el lado izquierdo de tu nuca hacia tu espalda
Un tercer insecto se arrastra hacia el interior de tu muslo
Un cuarto insecto se retuerce desde tu
hombro izquierdo hacia tu pecho
¿Un quinto insecto... ah, dónde está?
Sientes tanta picazón acá y allá. ¡No lo puedes soportar!
La irritación te empuja alrededor
Picazón debajo de tu barbilla, picazón en la base
de tus orejas, picazón en tus codos, picazón alrededor
de tu rótula, picazón alrededor de tu cintura
¡Ah, hay quinientos de ellos!
Alrededor de tus ojos, alrededor de tu boca,
alrededor de tus oídos, entre tus dedos,
en cada membrana mucosa
Cinco mil insectos
Un insecto en cada pelo
Un insecto en cada poro
Desde allí doscientos mil insectos
se mueven lentamente hacia dentro de tus
tripas y las taladran vorazmente
Habiéndoselas comido, los insectos
salen de tu cuerpo a través de los poros
Ahora ellos se comen el espacio alrededor de tu cuerpo
Ahora los insectos están todos en el espacio exterior
y son comidos por otro tipo de insectos
Todo el universo es comido por otro y otro tipo de insectos
(Medio millón de insectos en un árbol. El adentro se ha ido)
Este es el fin del mundo
Todo ha fallecido
(Lo que es soñado en la mente existe
como realidad en el universo)*

Diálogo de Hijikata para la performance
Bugs Crawl (en Mikami Kayo, 2002)

En un seminario que realicé, *Japón en lecturas, imágenes y sonidos*, Amalia Sato, con sus ojos rasgados (tercera generación argentina de descendencia japonesa), desmantelaba y, en cierto modo, se mofaba del imaginario acerca de un Japón milenario:

¿Milenario? ¡No! Eso es una construcción. Japón no tiene nada de milenario. Milenarios son la China o la India, nada que ver.

Ortiz señala que salvo el *shintoiismo* (“reinterpretado incontables veces a lo largo de los siglos”), en el Japón muy pocas cosas son milenarias (Ortiz, 2003: 246). Mucho de lo que se considera tradicional son “invenciones recientes”. Pueden citarse los casos de las ceremonias de entronización del emperador, la belleza de las vestimentas femeninas o de ciertas artes marciales. El judo, por ejemplo, es una invención de esta época que constituye “una selección y organización racional, pretendidamente científica, de las técnicas del *jiu-jitsu*” (*op. cit.*: 247, 248). Como ya he ido desarrollando, esta actitud sería parte de una dimensión política que presenta estas prácticas como una reificación del pasado y alimenta una permanencia y una continuidad histórica (*op. cit.*: 248).

Los *butoh-kas* locales suelen “admirar” este atributo “milenario” que el Japón encarnaría. Por ejemplo, en ocasión de mi participación en la película *Ciudad invisible*, cuya estética era la danza *butoh*, tanto el director del film, Pietro Silvestri (artista italiano), como Boy Olmi (actor argentino), quienes habían sido invitados para hacer su presentación en un evento, refirieron su “admiración profunda” por la cultura japonesa, “a mí lo oriental siempre me fascinó. Todo, China, la India son países milenarios que siempre me atrajeron”. Su “participación” y “admiración” fueron,

posteriormente, agradecidas por el Agregado Cultural de la Embajada de Japón en la Argentina.

Al respecto, puede sugerirse, siguiendo a Gadamer, que en el proceso de interpretación “tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta en seguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido solo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado. La comprensión que se pone en el texto consiste precisamente, en la elaboración de este proyecto previo” (Gadamer, 1991: 333). Trasladando este pensamiento no solo a los discursos sino también a las corporalidades, puede uno preguntarse qué proyectos previos se pusieron en juego en el proceso de reterritorialización de esta danza en los cuerpos argentinos, con cuáles movimientos, y qué sentidos y valores locales lo precedían.

Para describir los movimientos y las subjetividades presentes en los *performers* de danza *butoh* de nuestro ámbito local, analizaré en primer lugar la llegada de los pioneros de esta expresión dancístico-teatral a la Argentina. Luego examinaré las experiencias y prácticas de docentes y *performers* del *butoh* local (una de las cuales es mi propia experiencia), identificando las matrices de significación en torno a nuestra/su práctica. Por último, daré cuenta del carácter ideológico-político de los procesos que enmarcaron el arribo de las prácticas de carácter “no occidental” a nuestro país, y de la danza *butoh* en particular, contextualizándolas en el marco de nuestras específicas condiciones de producción y circulación de estas prácticas corporales.

Una idea de la antropóloga curiosa se arrastra
por el dorso de los gestos, heterogéneas ideas
de la escribiente y hermenéutica etnógrafa
se impulsan en las grietas de la historia,

BUTOH alude aquí al doble movimiento de enterrarme y desenterrarme de las experiencias y de la historia en la que fui socializada y de los *gestos liminales* que fueron *coreografiando* las *poéticas de relación* en los cuerpos argentinos al momento de la llegada de “otras” danzas.

Decenas de ideas antropológicas
continúan arrastrándose sigilosamente
hacia el corazón de la performer
carcomiendo sus ilusiones y fantasías
¿Sin dejar nada?

BUTOH alude aquí al doble movimiento de enterrarme y desenterrarme de mi rol de performer para danzar los secretos escondidos en las reelaboraciones del butoh en nuestro país.

Una artista entre la vida y la muerte.
Renacer entonces,
Mil veces renacer en una poética carnal
y dar paso a un sueño otra vez imposible
otra vez renovado

Expongo en esta tercera parte una inaugural *improvisación* etnográfica de “hermenéuticas encarnadas”.

Capítulo 5

Estéticas y técnicas nómades

Del *butoh originario* al *butoh mix*

¿De dónde procede el pez dorado?
No lo sabemos. Suponemos que debe venir
de algún lugar en ese mítico subconsciente
colectivo, ese vasto océano cuyos límites
no se han descubierto, cuyas profundidades
no se han explorado suficientemente

Peter Brook (1995: 101)

En este capítulo examino la llegada de la danza *butoh* a la Argentina a partir de considerar los procesos de globalización que alentaron la desterritorialización y reterritorialización de imágenes, símbolos y estéticas discutiendo algunas de las perspectivas multiculturalistas que han considerado estos procesos en las artes escénicas. Me propongo identificar, a la luz de estas reflexiones y de las “trayectorias individuales” de dos de los principales impulsores de este arte en nuestro país, los procesos socioeconómicos, culturales e históricos que resultan significativos para el análisis de las reelaboraciones del género *butoh* en el contexto urbano de la Ciudad de Buenos Aires.

1. Interculturalismos y multiculturalismos en las artes escénicas

Diversos autores coinciden en señalar importantes transformaciones respecto de los procesos que han promovido

las “globalizaciones” (Sousa Santos, 1997).¹ Entre ellas se destacan la modificación de las concepciones de tiempo y espacio, la desterritorialización de la producción cultural, el reforzamiento de las identidades locales, el surgimiento de culturas globales y la hibridación (Jameson, 1991; García Canclini, 1990; Zizek, 1998; Segato, 1999; Ortiz, 2003; Grüner, 2002; Anthias, 2011; Hannerz, 1998, entre otros). Una reciente revisión crítica de Radka Neumannova (2007) refiere que la globalización es un proceso ambiguo y complejo que ha dado lugar al surgimiento de una diversidad de políticas multiculturalistas que se mueven entre teorías liberales, por un lado, y posiciones relativistas, por otro. Las primeras las ubican como modelos de defensa cultural que tienen su fuente en derechos universales del individuo. Este tipo de enfoques, señala la autora, promueven un tipo de pluralidad cultural en la que cada cultura es concebida como unidad cerrada y en la que se perpetúan estereotipos y diferencias. En contraste, las segundas han demostrado que el concepto de Estado-nación liberal ha ignorado la concepción de la cultura como un sistema basado en una multiplicidad de relaciones y significados que trascienden las propias fronteras del Estado-nación. Desde un enfoque antropológico, el ya clásico trabajo de Terence Turner ha señalado que el multiculturalismo involucraría peligros tanto teóricos como prácticos en la medida en que tiende a equiparar o “fusionar el concepto de cultura, con el de identidad étnica”. En este sentido, comprende “el riesgo de esencializar la idea de cultura como una propiedad de un grupo étnico o de raza”; corre el peligro de “reificar la cultura como entidad separada, sobre enfatizando sus límites

1 Boaventura de Sousa Santos (1997) sostiene que aquello que habitualmente designamos como *globalización* son en realidad conjuntos diferenciados de relaciones sociales. De modo que diferentes conjuntos de relaciones sociales dan lugar a diferentes fenómenos de globalización, por lo que no existiría una única entidad llamada *globalización*, sino que existen globalizaciones.

y mutuas distinciones”, así como “la homogeneidad interna de la cultura en términos que potencialmente legitiman las demandas represivas para la conformidad de la comunidad”; advierte, además, que “tratar a la cultura como el bagaje de un grupo étnico tiende a fetichizarlos en formas que los ponen más allá de ser alcanzados por análisis críticos, y consecuentemente más allá de la antropología” (1993: 411-412). Desde una perspectiva latinoamericana pueden citarse, respecto de estas discusiones, los trabajos de Walter Mignolo (1996), Rita Segato (1999), Eduardo Grüner (2002) y Eduardo Restrepo (2008).

Asimismo, para el caso que nos ocupa, se vuelven particularmente relevantes las discusiones que atañen a la intensificación de circulación de bienes culturales en la llamada *posmodernidad*. Autores como Arjun Appadurai (1991) o Ulf Hannerz (1998) han señalado ya que los contingentes humanos y los bienes culturales se transnacionalizan, a la manera de bandas o franjas de paisaje que atraviesan las fronteras nacionales, y establecen nexos globales donde antes no existían. Hannerz, por ejemplo, analiza la creciente complejidad cultural a partir de considerar la existencia de “conexiones transnacionales” que generan distintos “hábitats de significado” (1998: 48). Con este concepto, retomado de Bauman, intenta superar las limitaciones que supone el sentido determinista del concepto de cultura y propone que cada individuo construye para sí, a lo largo de su vida, un entramado de significados en cuanto ser autónomo. Su interés es focalizar una investigación social que considere la agencia, más que la estructura que induciría a la reproducción. Este enfoque reclama que existe una cultura mundial que se caracteriza por la organización de la diversidad, y no por la reproducción de la uniformidad. Floya Anthias (2011) por su parte, acuña los conceptos de “intersectorialidad” y de “posición translocacional” como instrumentos

que permitirían desarrollar análisis más integrados de las divisiones sociales y las identidades sociales, en particular, en materia de género, etnia y clase.

Respecto de la circulación de bienes culturales, Fredric Jameson (1991) plantea el desdibujamiento de los límites entre lo cultural y lo económico, es decir que el control sobre el ámbito cultural es una condición indispensable para el afianzamiento y la perpetuación del aparato productivo. Así, como pauta cultural dominante, la posmodernidad se manifiesta en el “populismo estético”, “el pastiche” y la nostalgia como moda. Cabe señalar que el populismo estético se asocia con la necesidad de generar grandes cantidades de productos de diversa apariencia, a fin de mantener intactos o aumentar los niveles de consumo existentes en la sociedad. En ello, la innovación y la producción estética ocupan un lugar central (Jameson, 1991: 17-18). Néstor García Canclini (1990), por su parte, sostiene que si antes la organización de la cultura se explicaba por referencia a colecciones de bienes simbólicos de grupos separados y jerarquizados que abarcaban la “cultura urbana” y las relaciones entre “lo culto” y “lo popular y masivo”, ahora se da un proceso de “descoleccionamiento” y “desterritorialización”, en virtud de nuevas formas de circulación de imágenes, información, prácticas y a partir de los nuevos modelos de reproducción (fotocopias, videos, videoclips, internet, entre otros) que involucran.

Como parte de estos procesos reseñados, a partir de la década de 1970, las influencias e intercambios en el ámbito de las artes escénicas también se acrecentaron a nivel mundial. Erika Fischer-Lichte identifica esta tendencia como “una relación consciente y productiva con elementos de culturas teatrales extranjeras”, cuya función se vincularía, sobre todo en algunos directores, con la creación de “un lenguaje universal del teatro” que facilite “la comunicación entre los miembros de diversas culturas” (1994: 50).

Retomando el modelo de relaciones culturales desarrollado por Kirsten Hastrup para analizar la relación de la cultura con la tradición, Patrice Pavis propone cuatro casos de intercambio cultural en la práctica teatral. El primero se trata de lo que denomina “islas culturales”, y se refiere a un tipo de relación que se da por la “separación” existente entre las prácticas. Por ejemplo, entre una pieza de teatro *Noh* y una de la comedia francesa. El segundo tipo es el “pluralismo cultural”, en el que en un mismo espectáculo se ponen “en contacto y en competencia” dos producciones de origen y estilo diferentes, tratando de que no aparezcan separadas sino como parte de un solo espectáculo. El tercero, “la criollización cultural”, implica la “mezcla” de fuentes y tradiciones que en el “cruce” involucran la producción de una nueva cultura (un ejemplo sería Derek Walcott o Werewere Liking). Por último, el “multiculturalismo”, en el que cada cultura refleja la complejidad y la variedad de una sociedad global que “absorbe” todas las influencias sin sucumbir a una en particular. No se trataría de un “cruce”, sino más bien de una “confluencia” o “fusión”, como es el caso de *Theatrum Mundi*, de Eugenio Barba (1994: 278-279).

Estas clasificaciones realizadas por Pavis hacen referencia al tipo de relaciones que se establecen entre las distintas producciones estéticas, pero no atienden a los vínculos que se entablan entre las personas que realizan estas experiencias. Al respecto me interesa retomar particularmente los desarrollos de Richard Schechner, antropólogo, director y dramaturgo, quien advierte que los intercambios deberían darse “sobre la base de equivalencias” (1994: 61), y no entre géneros y culturas. Si bien reconoce que el interés de los artistas por los géneros tradicionales sería “genuino”, este conllevaría en muchos casos “una marca de exotismo y primitivismo” (1994: 60). Siguiendo su perspectiva, sería preciso realizar experiencias con artistas de amplio

conocimiento en tradiciones escénicas, como el *Kathakali* por ejemplo, pero cuyo compromiso como artista sea, antes que con el arte tradicional, con el teatro moderno. Comparto, en este sentido, esta solicitud de “reciprocidad armónica” que involucraría establecer intercambios entre artistas unidos por intereses y preocupaciones comunes.

Por último, una perspectiva de los estudios de las prácticas escénicas que, como describiré más adelante, tiene amplia difusión en nuestro medio local (y entre muchos de los *performers* de danza *butoh* en particular) es la Antropología Teatral (1994) del director y dramaturgo Eugenio Barba. Su enfoque constituye una aproximación al estudio de principios técnicos corporales que serían “universales” y que se encontrarían presentes en la actuación de los *performers*, independientemente de la cultura en que estos se practiquen. Estos principios (oposición de contrarios, ley del equilibrio y desequilibrio, etcétera) no estarían ligados a formas codificadas o determinadas (a modo de pasos coreográficos, por ejemplo), sino que tendrían la característica de ser “preexpresivos”. Constituyen lo que Barba caracteriza como una “segunda naturaleza”, que sería aquella que el actor construye para organizar su comportamiento corporal, desarrollar su presencia en el escenario y potenciar su “energía”. Es decir, se trata de principios que subyacen al uso de los cuerpos.

La Antropología Teatral ha explorado, fundamentalmente, las culturas de la representación de China, India y Japón, y es en gran medida responsable de la difusión, a través de seminarios, talleres, charlas, publicaciones y espectáculos, de estos “saberes” ya descontextualizados de su tradición de origen, en Europa y América.² Eugenio Barba y su grupo, el

2 Barba y su grupo implementaron lo que caracterizan como un tipo de “intercambio recíproco” que denominaron “trueque”, en el que cada grupo ofrece a otro sus conocimientos. En palabras del

Odin Teatret, han visitado nuestro país en muchas oportunidades (la primera, en 1971) y han dejado huella en muchos *performers* argentinos.³

2. Los comienzos del *butoh mix* argentino: dos trayectorias de vida

Como señalara en el primer capítulo, la danza *butoh* llegó a nuestro país en 1986 con las *performances* de Kazuo Ohno, uno de sus “padres fundadores”. Solo dos años más tarde, comienzan las primeras experimentaciones en el ámbito local a partir de las tempranas búsquedas de dos dramaturgas. Susana Torres Molina, en 1988, con su puesta de *Amantísima*, y Marielouise Alemann, en 1995 con *Esperanto*. Cito un fragmento de una entrevista realizada a la propia Torres Molina y publicada en *Latin American Theatre Review* (Spring, 2002).

Creando espectáculos que se han concentrado en la imagen, en la danza o en textos poéticos, y por eso

dramaturgo, “En el más allá del teatro estaba el ‘trueque’: el intercambio de nuestra presencia teatral —entrenamiento, espectáculos, experiencias pedagógicas— con las actividades de otros grupos teatrales o con grupos de espectadores. No era tan solo la búsqueda de un uso de teatro con formas y en contextos diferentes. Era, sobre todo, la manera de revitalizar una relación de otra forma deteriorada: el modo de pasar el encuentro con espectadores-fantasma que vienen una noche y después desaparecen, al encuentro con espectadores que, además de ver a los actores, se muestran y se presentan ellos mismos” (1988: 470).

- 3 Una perspectiva menos difundida es la “Etnoescenología”, que sería “el estudio de las prácticas y de los comportamientos humanos espectaculares organizados, en las distintas culturas”. El método de análisis etnoescenológico se fundamenta en la semiología y pretende evitar la proyección del modelo reductor del teatro *occidental* sobre las prácticas espectaculares de distintas culturas favoreciendo una perspectiva integradora que abarca “el aspecto global de las manifestaciones expresivas humanas, incluyendo las dimensiones somáticas, físicas cognitivas, emocionales y espirituales” (Pradier, en Pavis, 2000: 286).

mismo también me han criticado, porque algunos no consideraban a eso como “teatro”. Ahora el éxito de las nuevas tendencias los ha hecho más flexibles en sus criterios. Para mí todo parte de un lugar de investigación personal. Y de resonancias con mi interioridad. Es así que me interesa mucho el teatro danza. También el *butoh*, o “Danza de las tinieblas”, que es una danza contemporánea japonesa, creada como forma de rebeldía hacia lo clásico y las influencias occidentales. Es una técnica muy expresiva, fuerte, conmocionante. Los cuerpos desnudos, o casi, totalmente maquillados de blanco se mueven como seres que están más allá de la vida y de la muerte. Porque me interesaba esa técnica, empecé a investigar sobre eso, e hice *Amantísima* bajo esa influencia, con integrantes de mis talleres.

Como puede apreciarse, la dramaturga da cuenta de su percepción acerca de la danza *butoh*, señalando un cierto espíritu de la época, que retomaré en apartados subsiguientes, respecto de algunas valoraciones puestas en juego en la recepción de las nuevas tendencias en aquellos años.

Las primeras *performances* argentinas propias del género *butoh mix* fueron *Tango Butoh* (1994), de Gustavo Collini, y *Talek* (1997), de Rhea Volij. Precisamente, para reconstruir la llegada de la danza *butoh* a la Argentina analizaré las “trayectorias individuales” de estos dos principales impulsores del género en el ámbito local. Como expondré a continuación, no pude concretar el tipo de entrevistas que me permitieran la realización de “historias de vida” (Barbieri, 1999; Ferrarotti y Tognonato 1990; Briones, 1992; Candau, 2001; López Galán, 1996; Kofes, 1998). No obstante, utilizaré algunos elementos de su metodología en la medida en que los “relatos de vida” son una fuente de información que habla de una experiencia que sobrepasa al sujeto que la relata;

constituyen una evocación, pues transmiten su dimensión subjetiva e interpretativa; y además, son una reflexión, en tanto contienen un análisis de la experiencia vivida (Kofes, 1998). A partir de aplicar esta perspectiva a las entrevistas realizadas a quienes trajeron y difundieron la danza *butoh* a nuestro país, buscaré desplegar críticamente los procesos socioeconómicos, culturales e históricos que resultan significativos en tanto incidieron, acompañaron y suscitaron sus apropiaciones y/o reelaboraciones.

En este sentido, resulta imprescindible enunciar, desde el punto de vista metodológico, algunas consideraciones acerca de las disímiles condiciones que caracterizan las entrevistas analizadas. Si bien ambos entrevistados son los principales precursores de esta estética en el país, no mantienen vínculos, han desarrollado sus espacios con total autonomía y han adoptado actitudes de indiferencia o, incluso, de cierto rechazo mutuo. Entiendo que esta situación puede haber tenido alguna incidencia en la forma en que transcurrieron las entrevistas, en razón de la diferente relación que desde mi posición de *performer* he mantenido con cada uno.

Gustavo Collini, como mi profesor y guía en la danza *butoh*, se prestó con buena predisposición para contar su historia y hacer conocer sus puntos de vista. Teniendo en cuenta el carácter que puede revestir “el efectivo interlocutor del entrevistado” y recuperando la distinción realizada por Crapanzano entre un interlocutor “concreto” y uno “abstracto” (en Kofes, 1998: 86), considero que en el caso de Collini estas posiciones fueron variando a lo largo de las entrevistas. Si por momentos representé el rol “concreto” de investigadora, en otros fui posicionada como su discípula / alumna. No obstante, en gran parte del transcurso de las conversaciones “el interlocutor abstracto” fue constituido por aquellos que el entrevistado identifica como portadores

de otra conceptualización de la técnica. En este sentido, realizó muchas referencias como “que piensen lo que quieran” o “quiero decirles a todos” o “que me dejen de hinchar”, solo por poner algunos ejemplos.

En el caso de Volij (protagonista de una línea diferente a la de mi formación), también fue muy amable y receptiva a mi propuesta de realizar una entrevista con carácter de historia de vida, pero en el transcurso de la conversación mostró cierta reticencia a hablar de otras referencias que no fueran específicas a su concepción de la danza. Esta actitud se evidencia en el inicio mismo de la entrevista, que vale aclarar, fue idéntica en ambos casos. Ante mi pregunta “Si tuvieras que empezar a contar tu historia, ¿cómo empezarías?”, ella comenzó su respuesta con la frase “Empezaría ya por lo particular”, marcando la tendencia que continuaría a lo largo de toda la charla. Asimismo, se mostró pendiente del horario de conclusión y ante mi intención de continuar otro día refirió: “Igual me parece que hablé un montón... igual vos querés un poquito de orden, pero como que hay un montón de material...”. Unos días después me solicitó que guardara discreción respecto de algunos datos de su vida personal. Es decir, las posibilidades de apertura estuvieron más limitadas que en el caso de Collini. Me parece importante mencionar que quienes la conocen o han compartido trabajos y experiencias con ella suelen caracterizarla como una persona “muy cálida” y “reservada”. En este sentido, su actitud, entiendo, podría estar menos relacionada con mi persona (o en todo caso, con mi posición en el “campo” *butoh*) y, tal vez, más con las singularidades de su personalidad.

Como resultado de estas circunstancias dispares, cuento con materiales de diferentes características. Mientras que Collini realiza, en algunas oportunidades, detalladas descripciones de ciertos momentos de su vida personal y como

artista, Volij suele ser más escueta y, pese a mis repreguntas, da escasas referencias a su época. No obstante, sí coinciden en detenerse para especificar sus concepciones personales acerca de la danza, cuyos detalles retomaremos con posterioridad en los capítulos quinto y sexto.

Dado mi interés de identificar a partir de estos relatos algunos de los procesos histórico-sociales que acompañaron el arribo de la danza *butoh* a nuestro país, he tomado la decisión de presentar los contenidos de los encuentros realizados con los entrevistados guardando, dentro de lo posible, cierta coherencia cronológica respecto de los hechos y sucesos que me relataron. Asimismo, ya sea por la diferencia o por la similitud, he tratado de reconocer aquellos elementos que podían apreciarse como comunes en ambas entrevistas. Esta estrategia de presentación de las trayectorias individuales de estos artistas me ha permitido también, en cierta medida, compensar las diferencias antes referidas.

2.1. “Un buen maestro es cuando te pone en crisis, te pone en cambio”

Gustavo Collini nació en la ciudad de Buenos Aires en 1962, en una familia de clase media. Es director y actor egresado del Conservatorio Nacional de Teatro y es escenógrafo graduado en la Universidad del Salvador. Ha sido también asesor de arte en la Embajada de Japón (2010-2011) y es productor de Arte Multimedia.

Según describe, posee formación en teatro, danza, canto y puesta en escena. Recuerda que gran parte de su infancia y juventud transcurrieron en períodos de dictadura: “la dictadura formaba parte de la vida, tampoco no había otra posibilidad, me acuerdo de que en la primaria tiraban bombas y para mí formaba parte de todos los días [...]”. Sus

primeras actividades artísticas no estaban exentas de estas incidencias políticas. En este sentido, participó en actividades realizadas por los sacerdotes “tercermundistas” haciendo una radio comunitaria y proyecciones de cine:

[...] íbamos a villas miserias adonde este lugar que eran de padres, de curas que venían de Alemania, y que tenían un pensamiento ya ¿no? de liberación de la gente, más social y más humanitario [...] Estuvo Firmenich, estuvo la Arrostito, yo fui a buscar algo y estaba, y después de mucho tiempo me dijeron que era ella, pero en realidad yo no los vi, no era que yo vi ni armas ni nada, a lo sumo unos panfletos ¿no? Pero bueno, eran momentos muy duros [...] sentíamos que ya se señalaban a las personas, que los rectores eran rectores porque en realidad elegían, veían tanto en los profesores como en los alumnos quienes podían tener pensamientos diferentes de lo que era el sistema dictador y así hacían las listas negras [...].

En los primeros años de la democracia, pudo apreciar por sí mismo otro tipo de expresiones artísticas muy diferentes a las que se veían a nivel local, como la Danza Teatro de la bailarina y coreógrafa Pina Bausch, las puestas del director y dramaturgo Peter Brook, o incluso las danzas del propio “padre” de la danza *butoh*, Kazuo Ohno:

[...] porque digamos Kive Staiff, que primero fue crítico de arte y después pasó a dirigir el Teatro San Martín, ya lo dirigía con los militares, y también lo dirigió [...] digamos durante el Proceso, y como era una persona que era muy culta e inteligente supo en ese momento que empezaban a venir otros grupos, a traer estos grupos también al San Martín.

El entrevistado recuerda como un punto de inflexión el año 1984, cuando tuvo lugar el *Primer Festival Latinoamericano de Teatro*.⁴ Constituyó “algo muy distinto” a la experiencia de Teatro Abierto que se había realizado en los años anteriores y que, según las propias consideraciones de Collini, había tenido una impronta “muy nacional”. Por el contrario, este evento convocó a artistas de distintas partes del mundo, sobre todo de Latinoamérica, como los grupos Malayerba, de Ecuador; el teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); La Fura dels Baus, desde Barcelona, Yuyackani, de Perú; Rajatabla, de Venezuela; y Ellen Stewart del grupo La MaMa, de Estados Unidos, entre otros

que tenían que ver con el teatro *off*, que tenían que ver con la vanguardia, que tenían que ver con un teatro que jamás se había visto en la Argentina, ¿no? (...) diferentes movimientos pero que ya tenían o desde lo visual o desde lo estético o desde el contenido, o desde lo que sea, pensamientos como más universales, con técnicas más de vanguardia, más de avanzada ya, que no veían solamente el texto como texto sino que veían el cuerpo como cuerpo, que integraban... empezaban a integrar, empezaban a ver... lo plástico, como Kantor, a ver lo plástico con lo poético, con el teatro, ¿no?, las artes plásticas, las pinturas. Entonces, qué sé yo, me interesó, y yo me anoté en ese cuaderno Gloria, en el lugar donde había más gente, yo dije, la que más gente o el que más gente debe tener, debe ser el más conocido o la más conocida, y me anoté en un lugar que

4 Este festival fue organizado por el dramaturgo y director Paco Giménez, quien luego de una experiencia similar en Venezuela logró, con el retorno de la democracia en nuestro país y contando tanto con apoyo nacional como provincial, armar un encuentro de características internacionales.

había como 200 o no sé cuántas hojas y ahí me anoté, entonces cuando fui, cuando el festival empezó era Ellen Stewart.

Como parte del taller que Ellen Stewart dio en el marco del festival, la dramaturga logró organizar un espectáculo con artistas locales. En esa oportunidad, Collini realizó bajo su dirección una experiencia intensa en la obra *Los últimos días*. Aunque un poco extenso, cito un pasaje que juzgo, como parte de aquella generación de jóvenes artistas en formación, describe las significaciones y rupturas que supusieron esas vivencias:

Ella eligió una historia que es un indio que trabajaba y se enamoró de una española, y recreó como un *Romeo y Julieta* basándose en esta historia, entonces era la primera vez que algo antropológico se juntaba con algo teatral, que al mismo tiempo era cinematográfico porque trabajábamos en las sierras. Y que al mismo tiempo era social porque ella siempre respondió a problemas mundiales, ¿no?, en este caso estaba la dictadura, pero al mismo tiempo al año siguiente o a los dos años cuando yo la seguí era la frontera entre Israel y los árabes y hacía *Romeo y Julieta*, ¿no? entre israelitas y palestinos, ¿no? Tenía como este pensamiento siempre mucho más globalizado, más mundial, más amplio. Hicimos este espectáculo en las sierras, nos llevaban en micro a ensayar, que hacíamos como veinte minutos de viaje. En realidad, era un lugar hermoso, con cascadas, ¿no?, las escenas pasaban primero en la casa, en una casa, en la cascada después, del otro lado de la sierra, había todo un pueblo de indios, hizo traer todos los animales del zoológico, ¿no?, era realmente un movimiento grande... Todos los que

trabajamos ahí no íbamos al baño de la casa, sino que hacíamos entre los yuyos, y a mí eso me llamó la atención porque, si bien éramos jóvenes y no íbamos a ir hasta la casa, estábamos..., pero que lo hagan las productoras, que eran mujeres por ahí más, que no eran artistas, el artista por ahí se arregla en cualquier lado. Entonces le pregunté a ella ¿por qué?, y ella me dijo “no, no sé, la casa...”. Entonces cuando varios empezamos a preguntar ¿por qué? ella nos dijo que el lugar adonde nosotros estábamos trabajando era un lugar que fue un campo de exterminio, de la época de los militares... La Escuelita, de tortura, y que “ustedes no pueden entrar porque seguramente el lugar donde ustedes... en la casa era el lugar donde se torturaba”. Que la gente lo iba a recordar como “La Escuelita”, y que nosotros con el espectáculo, teníamos que cambiar esa energía también, y que la gente lo recordara como el lugar donde se había hecho una obra donde se conmemoraba eso. Pero donde justamente, ¿no?, en vez de matarse... como era estos dos pensamientos diferentes, sino que encontraban como una... y fue como muy fuerte, ¿no?, una experiencia que realmente para todos, creo que para los cuarenta que estábamos ahí fue como muy conmovedora, yo me acuerdo de haber vuelto a Buenos Aires con todo un mundo muy movilizadísimo porque de ahí aparte, bueno de ahí otros siguieron a La Fura dels Baus, y después nacieron los de la Organización Negra, ¿no? y otros movimientos. A mí en ese momento no fue la que más me atrajo, no era porque no la veía, pero veía que La Fura dels Baus y qué sé yo, era mucho más visual, porque tenía que ver con un tipo... yo lo sentí así en ese momento, como *La naranja mecánica*, ¿no?, tiraba como determinados valores visuales, pero que no era para mí que era sen-

sible, sino que era para gente que por ahí no tenía una sensibilidad, necesitaba ser movida y entonces al espectador le rompían un auto adelante, ¿no?, como utilizar mucho los sentidos directos y las reacciones de la gente como para gente dormida o anestesiada o qué sé yo qué necesitaba... En veinte minutos era un gran infierno, ¿no?, de estímulos, pero que más allá de los estímulos, yo no sentía que había un contenido, sino el mismo que provocaba los estímulos, y creo que hasta el día de hoy, en cierta forma, toda la rama que siguió trabaja con esa idea, yo no he visto que trabajen con la idea de una estructura eh... que tenga una narrativa por ejemplo, aunque la narrativa no sea concreta, ¿no?, y sentía que esta otra rama de Ellen Stewart o de Peter Brook o de ellos trabajaba con una dramaturgia, no era lo visual o lo sensorial por lo sensorial mismo, sino que tenían un sentido también de... de un mensaje, ¿no?, que más allá de eso había algo entre líneas que se quería decir.

Si bien reconoce que aquí había “maestros” locales para su formación en “ciertas cosas precisas”, como la construcción del personaje, la dirección, la dramaturgia o la composición (por ejemplo, Inda Ledesma), también refiere haber sentido una gran disconformidad y desilusión respecto de la formación que recibía en el Conservatorio.

[...] y me acuerdo que volví al Conservatorio y fui muy aplacado, muy destruido, porque me sentía que todos me miraban, hasta los profesores, qué sé yo... quizás claro yo muy inocente lo contaba y lo mostraba y llevaba todo lo que había pasado y qué sé yo cuánto... y todos me miraban como diciendo “bueno ya se volvieron cada uno a su país y estamos en este, volví al

texto... volvé a esto, volvé a la rutina, volvé a lo cotidiano, eso fue un momento” y eso me dio mucha bronca, siento que también ahí volví como a decir... bueno yo voy a volver a hacer esto, pero eso no me lo voy a olvidar.

Para Collini, Stewart constituye lo que describe como su “madrina” en tanto fue quien lo “abrió a los maestros”. Cuando ella regresó en 1986 para una presentación de una versión de *Fedra* junto al grupo de Margarita Bali en la Feria del Libro de Buenos Aires, Stewart desalentó sus intenciones de formarse con Vittorio Gassman (Collini ya había conseguido una beca) y lo impulsó a buscar a los “dos grandes maestros” que, a su criterio, había en el mundo: Grotowski y Kazuo Ohno.

Ella iba a hablar con Eugenio Barba para poder llegar a Grotowski. Que primero trabajara con Barba, y después que también iba a venir Kazuo Ohno y que iba a hablar con Kazuo Ohno para que en Japón, que trabajara con el, ¿no?, y así... Y que ella me invitaba a hacer su espectáculo en Sicilia, en Taormina, que se hacía Edipo en Colono el próximo año que yo ya terminaba el Conservatorio, y así fue como... para mí fue como un gran momento y apertura (...).

A partir de la “recomendación personal” de Stewart, Collini hizo sus primeros contactos con Eugenio Barba como “puente” para llegar a Grotowski, a partir de su participación en un seminario organizado por César Brie e Iben Nagel Rasmussen (que en ese momento formaban parte del grupo internacional Farfa, un desprendimiento del Odin Teatret). Sus percepciones de aquel entonces aluden a un tipo de “experiencia increíble”, muy “diferente del

Conservatorio” (porque allí “todo era texto”), y en la que experimentó “el teatro antropológico por primera vez”, “lo que era realizar desde la máscara, desde el personaje, la historia, lo que es el rito, el ritual, lo que es el mito”. También rescata el trabajo con “la voz desde determinados lugares que tenían otros tonos y otros colores para el actor”, que luego con Grotowski descubriría que “eran los famosos resonadores o lugares donde la voz vibra en forma diferente y tiene otros colores”.

En 1987, con grandes dificultades económicas, Collini se trasladó a Italia para hacer la experiencia a la que lo había invitado Stewart (*Edipo en Colono*) y comenzó a buscar la oportunidad de “empezar a trabajar con los maestros”. En esos años realizó una experiencia con Pina Bausch (a quien “increíblemente” había tenido oportunidad de ver en *La nave va*, de Fellini, y en un registro visual de *La consagración de la Primavera*, que se habían pasado en el Instituto Goethe en Buenos Aires), en ocasión de acompañar a varios de sus amigos a una audición para bailarines en Wuppertal (Alemania). Como no se consideraba “para nada un bailarín”, no hizo la audición; sin embargo, intentó otra estrategia para establecer un vínculo con Bausch. Gracias a invocar a su “maestro” Kazuo Ohno, “de quien Pina era amiga”, logró quedarse como “asistente” para “asimilar desde la dirección” y “vivir todo el proceso desde cero de la reposición de la obra *Claveles*”. Otra experiencia que lo marcó fue una pequeña visita que realizó a la compañía de Tadeusz Kantor, gracias a una invitación de Stewart. Lo describe como un hombre que “venía de todo lo que es lo visual y lo plástico, ¿no?, es el capo de la *performance* también” y “amaba la escenografía”, y “lo mezclaba con lo circense con mucho ingenio”.

Luego de tres años de insistencia, “llega por fin una carta” y logra realizar un seminario en Pontevedra (Italia) con

Grotowski, de quien rescata “la disciplina” y la exigencia “de estar adentro”, “comprometido”, y no a medias. Los entrenamientos eran “muy duros”, por la noche, “cuando las resistencias están más bajas”. Aunque Grotowski era de difícil acceso, logró que “el maestro” le hiciera “una devolución”; según sus palabras, recuerda que le dijo: “usted tiene que hacer sus propios zapatos, tiene buenas herramientas pero lo tiene que hacer solo, porque el zapato que yo le propongo, a usted no le encaja bien”. Collini dice haber “sentido” este comentario “como un gran halago”, pues le dijo que lo que él hacía era “interesante”.

Ya en 1986, todavía en Buenos Aires, había tenido su primer encuentro con Kazuo Ohno, en ocasión de su única visita a la Argentina. Al verlo, sintió que “ese arte” “era lo que soñaba” desde su “infancia” y que “creía imposible poder realizar”. Posteriormente, durante los años en Europa, realizó varios *stages*⁵ de danza *butoh* con Kazuo y Yoshito Ohno en la Universidad de Viena y también en Venecia. Y logró, luego de varios intentos para solventar los altos gastos que involucraba su formación en danza *butoh* en Japón, una beca que le otorgó la propia Escuela de Danza de Kazuo Ohno.

Uno de los primeros recuerdos de su larga experiencia con “el maestro” alude a que tanto él como su hijo Yoshito le decían siempre “menos, menos es más”. Se refiere a la indicación de contener su expresividad, porque “sentía demasiado, reía, lloraba, o sea, expresaba mucho para la forma oriental”. Según comenta, “en ese *menos* hay algo que a los occidentales les cuesta, que es dar lugar al misterio”, es decir, “que no sea obvio, tan lineal, no decir todo y eso lo llaman aprender el femenino”.

5 Se trata de encuentros de formación que, además, suelen incluir la realización de supervisiones de trabajos o una presentación en público.

Coherente con su formación, Collini se siente heredero de la línea desarrollada por su “maestro”, cuyos entrenamientos están más ligados a la “improvisación” y menos a un tipo de ejercicios formales. Describe que Kazuo Ohno “cree mucho más en el trabajo interno que llega desde las emociones”. No obstante las diferencias entre tradiciones antes referidas y que son parte del imaginario que recorre todo el campo de la danza *butoh* (líneas Hijikata u Ohno), sostiene que su “maestro” siempre le repetía:

Contenido, *butoh*, forma. Si vas para adelante o si vas para atrás siempre pasás por el *butoh*. Poniendo a Hijikata o a Kazuo Ohno, ¿no?, Siempre se pasa por el *butoh*. El problema es cuando no se pasa por el *butoh*, que uno se queda en la forma o se queda solo en el contenido.

Collini relata que para Ohno “la dificultad del vivir la vida cotidiana” era el punto de partida de la danza, o sea todo “lo que nos costó a nosotros haber llegado hasta ahí” (se refiere a Japón), “que bailáramos desde esa dificultad, desde el rigor de una técnica, no desde la ‘no realidad’ del presente, metidos en un *nirvana* donde nadie sabe dónde está, ni bien qué hace [...]” (ver imagen 8).

Luego de ocho años en el exterior, Collini vuelve a la Argentina. Estaba “cansado” del consumo de Europa, “esta cosa de supermercado”, que no obstante tiene la ventaja de tener “todo el acceso”. En este sentido, considera que a la Argentina “todo llega tarde”: el “teatro antropológico llegó después de que ya en Europa estaban todos consagrados”. El *butoh* no estaría fuera de esta lógica del mercado y cita la visita del grupo de *Sankai Juku*, “que tardó veinte años en venir a la Argentina”. Ya “en el setenta

y cinco estaban en los festivales”, es “un clásico” y actualmente habría cosas más de “vanguardia”, y “un montón de otras corrientes”.



Imagen 8. Intérprete: Gustavo Collini.
Foto: Eduardo Grossman.

Cuando Collini regresa, en 1994, “siente” que todo fue “muy complicado porque cuando otros ya seguían con su carrera, él tuvo “que empezar como de cero”. También reconoce haber tenido una recepción fría desde la “gente de danza”.

Al dar clases de danza *butoh*, Collini no quiere “traicionar” a su maestro, aunque reconoce que “*traduttore-traditore* se dice en italiano, ¿no?, traductor-traición”:

Yo decía: “pero allá la muerte es otra cosa, pero allá la madre es otra cosa, pero allá hablar de vida, hablar de muerte, hablar del niño, hablar del feto, hablar de esto” es otra cosa, ¿no?, entonces... pero se lo consultaba a él [a Kazuo Ohno], y él me iba diciendo bueno, pero esto es igual, esto no, esto puede ser..., ¿no?

Cree que el *butoh* viene de “la vivencia del cuerpo, que es física y no está desligada de la vida cotidiana. El *butoh* hablaría de “resistir, pero ¿resistir a qué?”. No se trataría de “ponerle un poquito de *zen*, ponerle un poquito de lo otro”.

No, resistir es meterse en... el lodo para que salga el loto, y el lodo es arenas movedizas, yo no sé lo que me va a pasar, acá todo el mundo quiere saber cuál es el resultado que le va a traer, ¿y yo qué sé cuál es el resultado? (...) La gente lo malinterpreta. Vivir el *butoh* todos los días quiere decir que yo tengo que pagar la luz, el teléfono, una familia, por ahí tengo hijos o no, amores, otras cosas del cotidiano, pero también tengo que hacer mi arte, mi humanidad, lo que yo vine a hacer como amor en la vida, como el alma, expresarse. Yo creo que el *butoh* es una técnica, una ejercitación y un adiestramiento corpóreo y físico con ejercicios para que se pueda sostener esa alma, en un cotidiano duro, difícil, contradictorio, porque somos así, somos seres humanos.

Collini impartió clases en distintas provincias. Ha creado y dirigido en Italia al grupo *Teatro delle Imagine*, con el que realizó en Argentina los espectáculos *Ki*, *Tango Butoh* y *Sueños en butoh*. También realizó los espectáculos *Réquiem para la infancia*, *Shinkiro (espejismo)*, *Horai*, *La rosa de Hiroshima*, *Cien pasos*, *Ciudad off*, *Butoh urbano* y *Travesías*. Asimismo, incursiona desde algunos años en la poesía visual de la danza *butoh* como realizador de cine. Realizó el documental para televisión *Tango Butoh* y el film *Ciudad invisible*. Es director de Mundo *Butoh* Argentina. En año 1995, recibió al “maestro” Akira Kasai para hacer su espectáculo y distintos *workshops* y, más recientemente, a otro de los “maestros”, Tadashi Endo.

2.2. “Mis pilares en la danza son la filosofía y la poesía”

Rhea Volij nació en 1965 en Buenos Aires, en una familia de clase media. Es coreógrafa y egresada de la carrera de Expresión Corporal; profesora en IUNA en el posgrado Nuevas Gramáticas de la Danza; en la Universidad de la Plata en el posgrado de Análisis e Interpretación de la Danza; y en la Universidad de San Martín en la carrera de Teatro de Objetos.

Dice haberse “criado” dentro de una escuela de Expresión Corporal: “me metieron desde los nueve años hasta los veintiuno”. A los catorce años, la directora le sugirió que debía formar parte de la compañía de danza y que, además, tenía que hacer el profesorado de Danza Clásica y Moderna. Pese a que confiesa que “odiaba los entrenamientos”, se fue “formando como bailarina, con cierto rigor de bailarina”. No obstante, aunque “funcionaba muy bien” en creatividad, se reconoce sin “ningún talento en particular” para ser bailarina clásica, moderna o contemporánea, “salvo ser flaca y la altura, o sea, no era un talento de habilidades mío”. Relata que como adolescente se “afirmó” desde una actitud de “rebeldía”:

[...] afirmar el sentido más que la forma. Me acuerdo, sí, que teníamos grandes discursos con las otras bailarinas, bailábamos y escribíamos pequeños manifiestos, ¿no?, sobre la afirmación de un modo de bailar que tuviera que ver más con los sentimientos, con la afectividad, que con el plano formal o técnico. Yo creo que eso fue algo muy grande para lo que me fue interesando después. Y me acuerdo que en uno de esos congresos que había de trabajadores corporales, una vez leí mi tesis y otra vez la hice en taller, yo era chica, veinte años, y recuerdo que yo ahí siempre decía que

mis pilares en la danza eran la poesía y la filosofía, yo creo que todo eso hace a mi llegada al *butoh*, lo que me sucedió [...].

El hecho de formar parte de una compañía de danza, “que era de expresión corporal, pero que era una compañía de danza” (*Alex*, dirigida por Aurelia Chillemi), así como su temprana formación como bailarina, la hicieron comprender que tenía “que tener un cuerpo bien afinado para poder bailar”. Decidió entonces ingresar en la escuela de Margarita Bali, y también adentrarse en la técnica Fedora Aberastury y el *tai chi chuan*. Pese a que Kazuo Ohno se presentó en el Teatro General San Martín en 1986, “me perdí a ese señor” porque “me hice la *hippie*, no tenía plata y no lo fui a ver”. Unos dos años más tarde tuvo su primer contacto con la danza *butoh*, al ver un video en una clase de Historia de la Danza en la escuela de Bali.

No tenía idea de lo que era, y me impactó muchísimo, yo creo que lo que vi, hace ya veinte años, pero tengo una leve idea, me suena que era Dairakudakan. Lo vi en video, yo creo que era algo muy conocido, dos hombres que se están acercando con la lengua, y me pareció muy gracioso, muy gracioso y con un cierto lugar, un poco irrisorio porque como que tomaban la vida no con demasiada seriedad, en la vida no es todo tan importante, me pareció muy poco solemne, y a mí la solemnidad era un tema que me pesaba mucho, me pesa en la actualidad y me pesaba y si yo llegaba a ser solemne... en la expresión corporal yo sentía a veces como cierta carga de que aparecía cierta solemnidad, y acá fue como un golpe, y dije “esto es lo que quiero hacer”.

Volij se postuló para ingresar en la escuela de Pina Bausch en Alemania para cumplir un “viejo deseo de vivir en Alemania”, y “suponiendo que habiendo tantos filósofos y pintores y bailarines yo iba a ser feliz”. Si bien la aceptaron, al llegar a Wuppertal a rendir el examen, le manifestaron que era “muy grande” y que no “se le veía la danza clásica”. Podría entrar a la “escuela”, pero no al “perfeccionamiento”. Sintió un gran impacto al darse cuenta de que tenía que ingresar nuevamente a una institución “después de haber hecho veinte años de instituciones”, “el *locker* me mató”. Además, cuando les decía a sus nuevos compañeros bailarines, integrantes de la compañía con la que se había contactado en la ciudad alemana donde vivía, que iba a ir a la escuela de Pina Bausch, le repetían: “es viejísimo eso, eso es muy antiguo”.

Ahí me di cuenta que había estado en el culo del mundo [refiriéndose a la Argentina], porque nosotros tenemos una idea acá que después vas y es otra, es otra cosa lo que sucede, o también son otros los deseos, otras las edades, yo fui grande, yo tenía 29 años o iba a cumplir 29 años.

Alemania comenzó a no cuadrar en su proyecto personal, ya que ella tenía, además, la intención de “bailar sola”, y eso “en Alemania iba a ser complicadísimo”. Un director que trabajaba, amigo de su maestra de técnica Fedora (Susana Ibáñez), le explicó que Francia iba a ser “más fácil para hacer proyectos de solista”. Finalmente, su estancia en Alemania se redujo a solo dos meses.

Respecto de su decisión de ir a París, también refiere que recibió la sugerencia de la esposa del embajador francés en el Japón:

Como historia extraña, yo les daba clases de expresión corporal a las hijas de la esposa del embajador francés en Japón que, como estaba en Argentina, cuando vine a Argentina y ella me dijo Rhea, “vos tenés que irte a Japón a hacer *butoh*”, esa mujer me lo dijo, que para mí también era... y ahí empezó... a mí me gustó y esa mujer me dijo “vos tenés que venir a Japón a hacer *butoh*”. Cuando vi lo que salía un melón en Japón dije no, Japón no, y el idioma tampoco, y así fue como... bueno y ella vivía en Francia, y bueno, me fui a Francia, “hay *butoh* en Francia”, me dijo, listo me voy a Francia, ya tengo el lenguaje, me va a ser mucho más accesible, conocía quizás gente, ya ni me acuerdo cómo fue, pero en todo caso me era mucho más próximo que Japón.

Cuando llegó a París en 1992, en principio no sabía donde estudiar *butoh*, “o sea no era tan fácil llegar al *butoh*”. No obstante, cree que ese fue “el momento justo”, pues actualmente en Francia habría menos maestros de *butoh*. Para conseguir la “legalidad” de su estadía, se inscribió como estudiante de la escuela de circo Fratellini. Además, “hacía *capoeira*”. Cuenta que un día estaba *jogando* en la Casa de Brasil de la Ciudad Universitaria y un compañero le dijo “vos tenés que hacer *butoh*”, y ella, sorprendida le contestó que era “justo lo que estaba buscando”. Así encontró a quien considera “su maestra”, Sumako Koseki, que daba clases “en un centro”, una especie de “centro barrial de acá”, lugares que “eran como muy invisibles”. Comenzó entonces una formación muy intensiva, “si daba tres clases por semana, yo tomaba las tres, y eran clases de dos horas, de tres horas y de cinco horas”.

Para estar como estudiante legal hacía clase de circo, porque el *butoh* era independiente, entonces tenía un

superentrenamiento, porque entrenaba a lo bobo, iba todos los días a la escuela de circo, hacía acrobacia y de todo, también hacía *tai chi*, o sea fui encontrando, a medida que fui avanzando. Y aprendí cosas muy lindas más allá del *butoh* también. O sea, me fui acercando al *tai chi*, para mí tuve dos maestros de vida totales, especialmente una mujer. Pero en ese momento era bárbaro porque tenía mucho entrenamiento físico y tomaba las clases con Sumako, y ahí también tomé clases con Carlota Ikeda y gente que venía. Después con Leóne Cats-Baril, que fue bailarina de Carlota, ella además hacía el entrenamiento de Min Tanaka. Pero para mí, la maestra en esos cinco años fue Sumako, la que me metió así, las narices en el *butoh*, es Sumako, con mucha claridad.

Explica que su formación constituyó una “gran limpieza”. Sumako siempre le decía: “‘pará con los brazos’, porque yo incorporaba mis brazos y bailaba expresión corporal, y bueno, austeridad, austeridad, encontrar el silencio, el vacío”. Refiere que las clases eran “trabajos muy formales” y que eso fue fundamental, pues venía haciendo “improvisación” desde hacía quince años. Entonces establece una diferenciación que liga a su maestra y a ella con la línea del *butoh* de Hijikata.

[...] tal vez si yo hacía con Kazuo me iba a pasar otra cosa, porque iba a estar improvisando abiertamente... y no me iba a servir tanto. Llegué a un lugar donde lo que yo necesitaba era la restricción de las formas, y fue así, fue justo. Yo tomé seminarios con Magui Ganiko que estuvo siete años con Kazuo Ohno, y ahí empecé a ver cuáles eran las diferencias y cómo uno llega a donde tiene que llegar.

Luego de cinco años de formación intensiva con Koseki, volvió a la Argentina: “siempre es algo misterioso Buenos Aires”, dice. Un año antes, debido a que continuaba manteniendo lazos “muy fuertes” con sus alumnos de expresión corporal, había logrado dar en nuestro país su primer “seminario oficial” de danza *butoh* en *Armar Danza y Teatro*. Así que comenzó con esa gente conocida “y de golpe empezó a venir mucha gente interesada”, “es bastante impactante cómo se fue sumando gente”. A mediados de 1997, hizo una videodanza, “pero para bailar, componer, me di un tiempo”. Reconoce que a su llegada ya había en la Argentina un cierto “culto” al *butoh*, a partir de los trabajos de Gustavo Collini y de Marie Louise Alemann. En 1999 realizó sus primeras *performances*.



Imagen 9. Intérprete: Rhea Volij. Foto: Ana Di Toro.

Se considera un “poco sintética”, y el *butoh*, al ser “algo tan poético”, “con dos, tres frases tal vez, cierra”. Como le gusta mucho la filosofía, da clases teóricas para “darles a los

bailarines elementos para poder hablar de cómo bailan”. No solo toma autores que practican la estética *butoh*, sino también a Espinoza y Deleuze, “filósofos desde los cuales yo vi que se puede hablar del movimiento”. De esta manera sus “amores”, la filosofía y la poesía, “entran en conjunción en un cómo decís, cómo transmitís, qué palabras usas, cómo pasar al lenguaje”.

Ellos hablan de otro modo, entonces cómo transmito eso, porque el *butoh* de Hijikata, lo mismo con Kazuo Ohno, por ejemplo... hablan, prácticamente hablan, Hijikata sí tiene formas, y marcará formas, pero después es muy importante la palabra, ahora la palabra ya es otra. Si ellos hablan de arco iris, nosotros diremos *arco iris*. No tenemos flor del agua, y no es lo mismo tener arco iris que flor del agua. Ya ahí tenés tres imágenes distintas, ¿no? Nuestro lenguaje es mucho más cerrado que, ¿no?, como que fue perdiendo raíz y polisemia... entonces hay que buscar cómo llegar a esa... a mí me parece que con el haiku, las pequeñas imágenes que son muchas, se puede encontrar. De hecho, nos pasó más a los occidentales que a los orientales en *butoh*, porque acá doy clases, acá estudié con maestros, estuve en Nueva York, estuve en Francia seis años, o sea, vi cómo lo hacen y siempre son imágenes que se pasan, pero digo, la cabeza de un japonés debe entender de otro modo y también el cuerpo... la palabra, digo yo, porque tiene que ser distinto, ¿no?

Rhea Volij ha dado clases y seminarios en distintos puntos del país, como Córdoba, Neuquén, Santa Fe, Mendoza, entre otras provincias. Ha creado y dirigido varios grupos de danza *butoh*. Con el grupo La Brizna presentó los

espectáculos *Talek* y *Táctica de la pecera*, y con el grupo Hymenóptera presentó *Memorias del suelo* y *La resonancia*. Dirigió también el grupo Trampaalojo en la provincia de Córdoba, con el que presentó los espectáculos *Excepto los muertos* y *Cielo sin piel*. Como bailarina de danza *butoh* en la Argentina, presentó los solos *Flor de arena*, *Boleo inmóvil*, *Contrastes para una bailarina y dos músicos*, *Árbol sobre agua*, *La huella de la espuma*, *Latitud*, y *Resplandece sangre*. Organizó la visita de distintos “maestros” japoneses, como Tadashi Endo, Minako Seki y Ko Morobushi, para dar *workshops* intensivos a la Argentina, así como para presentar sus espectáculos.

3. De peces dorados

Al considerar ambas entrevistas como totalidad, identifico dos ejes fundamentales que cruzan los relatos y que no estarían totalmente desvinculados entre sí. El primero está ligado a la demarcación y descripción de un *aquí* y un *allá* para las artes escénicas, que cada uno de los entrevistados distingue desde su trayectoria individual para los respectivos campos, vale decir, el “teatro” para Collini, y la “danza” para Volij. El segundo eje subyace a su condición de “maestros” (que aquí he identificado como la primera generación de *butoh mix* en la Argentina), con la responsabilidad que involucra difundir un arte que no les resulta ni fácil, ni familiar. Así, los dos artistas aluden en varias oportunidades de las entrevistas a un *ellos* y un *nosotros*, que es casi siempre identificado en correspondencia con un *oriente* y un *occidente*. En ambos casos, puede reconocerse en este sentido una importante preocupación por los pormenores y problemas que sobrevuelan la “traducción” de este arte escénico particular.

3.1. Aquí y allá

En varios pasajes que he reproducido de las entrevistas, puede apreciarse que ambos artistas se sentían, en alguna medida, insatisfechos con las posibilidades de formación y de expresión en las nuevas tendencias escénicas. Cabe recordar que en la Argentina la circulación de bienes culturales fue afectada de distintas maneras según las etapas político-ideológicas y las políticas económicas correlativas. Desde la última dictadura militar (1976) hasta los primeros años de este segundo milenio, se han caracterizado por el retiro del Estado respecto del derecho de acceso a bienes sociales por parte de las personas, la ampliación de la brecha en la distribución del ingreso, la exclusión de vastos sectores de la población del mercado laboral formal, la precarización de las condiciones de trabajo, etcétera. Específicamente respecto de la práctica escénica, pueden diferenciarse distintos momentos, como la represión y la censura durante las dictaduras militares, Teatro Abierto, Danza Abierta y el Festival Internacional de Teatro en Córdoba, con referencia a la apertura democrática, así como El Teatrzo, La Movida y la instauración de festivales internacionales sistemáticos a partir de 1997, que han permitido el acceso e intercambio con producciones extranjeras que, de otro modo, hubieran sido inaccesibles en forma directa para el público argentino.

Muchas de estas referencias aparecen en los relatos de ambos *performers* entrevistados. Jóvenes veinteañeros de aquel entonces, participaron de forma directa o indirecta de estos eventos y sus socializaciones como artistas se dieron, precisamente, a la luz de estos procesos. Con el término *nuevo teatro*, Jorge Dubatti caracteriza la actividad escénica que implica un recorte dentro del campo teatral en el período de la posdictadura (1983-2002) y que incluye a “aquellos que comienzan a escribir dirigir, actuar y bailar, desde los

inicios de los ochenta hasta hoy” (2002: 5). Es decir, las expresiones del “nuevo teatro” conviven con las producciones de quienes ya estaban en el campo de lo escénico en períodos anteriores y que fueron tomados como maestros o modelos. Creo que la categoría propuesta por este autor resulta fructífera en el análisis, aunque prefiero una denominación más abarcativa que incluya claramente no solo el campo del teatro, sino también el de la danza, razón por la que denominaremos a esta actividad nuevas prácticas escénicas.

No obstante, hay que señalar que estos flujos habían comenzado en la década de 1960 y principios de la de 1970,⁶ a partir de la influencia de corrientes que venían desarrollándose en Europa o Estados Unidos a lo largo de varios años.⁷ El Instituto Di Tella (1958-1970) constituyó uno de los más importantes centros de experimentación, cuyas actividades fueron perseguidas por la policía y, sobre todo, por el gobierno de facto de Onganía (1966-1970). Con el recrudescimiento de la situación política, los intelectuales y artistas influidos también por la tendencia a nivel internacional comenzaron a considerar la intervención política directa. Así, el movimiento de modernización cultural ligado a las

6 Cabe recordar que, en las décadas de 1950 y 1960, se produjo el proceso de descolonización de Asia y África, que convoca la atención de los intelectuales y artistas por estas regiones. Así, el “orientalismo” influyó en la literatura, el cine y la música, y también en el movimiento *hippie*.

7 Habían llegado los impulsos provenientes de las expresiones artísticas inspiradas en las vanguardias europeas de entreguerras (el *ready made* de Duchamp, el *collage* dadaísta o la *Bauhaus*), recibiendo entonces las influencias del *Action Art*, el *Body Art*, *Action Painting* y el *happening*. También cabe mencionar la difusión de la obra de Antonin Artaud, el “teatro pobre” de Jerzy Grotowski, los desarrollos y producciones del Odin Teatret, de The Open Theater y de The Living Theater, entre otros. Cada una de estas expresiones, desde su particularidad, especificidad y/o desde su poética individual, remitía a una concepción del arte que no estuviera separada de la vida e interpelaban la relación entre público / espectador y escena / acontecimiento y/o proponían la emancipación del teatro respecto de la literatura, entre otras premisas. Un dato interesante es que los artistas que adherían con entusiasmo a estas tendencias no necesariamente mantenían relaciones con los círculos teatrales y dancísticos profesionales.

vanguardias artísticas fue absorbido por la exigencia de radicalización del compromiso político frente a un régimen autoritario y altamente represivo (Svampa, 2003). Esta situación reordenó el panorama de producción escénica poniendo en el centro los compromisos ideológicos de los artistas e incentivando en el caso del teatro, por ejemplo, la elección del realismo y un mayor uso de la metáfora para comunicar de forma velada contenidos eminentemente políticos.⁸ Solo a partir de la recuperación de la democracia pudieron retomarse algunas de las influencias de los años anteriores, aunque ya combinadas con otras tendencias.

Este contexto sitúa más cabalmente el relato de Collini acerca de sus experiencias con Ellen Stewart en el Festival Internacional de Córdoba de 1984 y la incompreensión que dice haber sentido por parte de los maestros del Conservatorio: “Bueno ya se volvieron cada uno a su país y estamos en este, volvé al texto”. O las palabras citadas de Torres Molina cuando expresa que, en ese entonces, su espectáculo había sido muy criticado ya que “algunos no consideraban a eso como teatro”. Pero esa experiencia, dice Collini, “no debía ser olvidada” y fue, precisamente, la que lo impulsó fuera del país a buscar la danza *butoh* y a sus “maestros”.

Por su parte, en la narrativa de Volij, puede apreciarse su necesidad de buscar experiencias estéticas en Europa, en tanto consideraba que los procesos de formación locales se encontraban desactualizados en relación con sus intereses y búsquedas artísticas. Así, se postuló para ingresar en la escuela de Pina Bausch para cumplir un “viejo deseo de vivir

8 Karina Mauro (2008) señala que los teatristas que en los años sesenta fluctuaban entre el teatro realista y el absurdista replegaron filas en los primeros años de los setenta, y terminaron confluendo en un “teatro político mensajista”. Asimismo, algunos grupos “más radicales” se inclinaron por el teatro de *agitprop* (agitación y propaganda) a partir de la influencia del Teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal, quien se había exiliado en la Argentina en 1971.

en Alemania”, “suponiendo que, habiendo tantos filósofos y pintores y bailarines, iba a ser feliz”. Si bien la aceptaron, entre otras cosas que la decidieron a desistir de continuar, es que se dió cuenta que “había estado en el culo del mundo”, “porque nosotros tenemos una idea acá que después vas y es otra”.

Como puede apreciarse, ambos se fueron del país y buscaron formarse en Europa. Luego de distintas experiencias con diversas técnicas, como el “teatro pobre” de Grotowski, el “teatro antropológico” de Barba, o la “danza teatro” de Bausch, entre otras, lograron contactar con “maestros” de danza *butoh*. Collini recibió su formación durante diez años, en distintos viajes realizados al Japón, con Kazuo Ohno y Yoshito Ohno, quienes pertenecen a lo que identifiqué como *butoh originario*. Rhea Volij, por su parte, hizo una formación intensiva en Europa durante cinco años, con Sumako Koseki y con Carlota Ikeda, lo que aquí hemos caracterizado como *posbutoh*. Cuando regresaron a la Argentina en 1994 y 1997 respectivamente, se dedicaron a la formación de intérpretes en danza *butoh* y realizaron varias producciones.

A partir de la apertura democrática en 1983, la escena argentina comenzó a caracterizarse progresivamente por la convivencia de propuestas disímiles, muchas veces con amplios márgenes de contradicciones y oposiciones, pero que aceptaban la pluralidad, la diversidad, la transformación, la particularidad, la subjetividad, y que, en su hacer, cuestionaban la relación con la autoridad y con los valores sostenidos en la modernidad. Estas “nuevas prácticas escénicas” se caracterizarían, entonces, por la diversidad y coexistencia de “micropoéticas” y “microconcepciones estéticas” (Dubatti, 2002). Ya no se concebiría una única forma de actuar, bailar, dirigir, coreografiar, es decir, las macropoéticas características de la modernidad, sino que las producciones, sin intentar ajustarse a una estructura previa y

homogeneizadora, se lanzarían en una búsqueda personal que incluye la subjetividad y singularidad de los artistas. Osvaldo Pellettieri (2001) caracterizó el teatro emergente en los ochenta como aquellas poéticas renovadoras que establecieron una “relación intertextual” con la posmodernidad marcando un distanciamiento con las prácticas escénicas modernas-stanislavskianas. Batato Barea, uno de los artistas de la práctica teatral más importante de los ochenta, refería, por ejemplo: “El teatro no me interesa para nada. Los actores están muy formados y prefiero trabajar con personas sin ninguna formación [...] que la diversión reemplace al teatro. No creo en los ensayos ni en los espectáculos demasiado planificados [...]. El que actúe, que actúe como quiera, mal o bien” (cit. en Dubatti, 2002: 13).

En este contexto de búsquedas personales y grupales, así como por los efectos provocados por el proceso de globalización que implican la inserción de nuestro país en el mercado mundial de mensajes y símbolos, se produce un proceso de “desterritorialización” de estéticas y técnicas y su “reterritorialización” geográfica en otros marcos culturales. La tendencia a la homogeneización global interactúa en un terreno contradictorio con la variedad de respuestas y la creatividad de las culturas locales. En el campo de la danza argentina, Susana Tambutti (2004) sugiere que la danza espectáculo toma insumos de otras danzas y debe ser entendida como un proceso en permanente construcción dinámica y de reconstrucción constante. Está signada por la diversidad coreográfica y proviene del encuentro con otras expresiones procedentes del continente europeo y de Estados Unidos. Asimismo, señala el importante rol que juegan a partir de los ochenta los productores extranjeros, directores de festivales y críticos, quienes se interesan cada vez más por las expresiones coreográficas de Sudamérica, Centroamérica, Asia y África. Sin embargo, es paradójico

que al mismo tiempo que presionan en la búsqueda de diferencias, se van intensificando las relaciones interculturales entre los distintos centros de difusión de este arte. Entonces, pese a que la danza contemporánea estaría determinada por el internacionalismo, pone a los artistas en la perspectiva de legitimar lo local dentro de lo global. Vale decir que, si por un lado deben conservar rasgos distintivos, estas danzas, a su vez, deben ser legitimadas por centros basados en parámetros y categorías eurocentristas. Según Tambutti, la peculiaridad o identidad cultural de la danza argentina no puede ser entendida en términos de tratar de captar algún rasgo distintivo esencialista, sino en términos de las particulares relaciones que esta ha establecido con otras danzas.

Así, la tendencia a la homogeneización global interactúa en un terreno contradictorio con la variedad de respuestas y la creatividad de las culturas locales, a partir de la asimilación y reformulación de las ofertas culturales internacionales, como la danza *butoh*, puestas en juego con las producciones culturales locales. En este sentido, una temprana experiencia la realizó Collini en 1995 con la puesta *Tango Butoh* y más tarde, en el 2004, Volij, con la obra *Talek*, en la que experimenta con ciertos mitos tobas. En ambos casos, los artistas exploran desde la estética *butoh* la inclusión de aspectos de la cultura local.

Cabe mencionar que, debido a la falta de recursos y apoyo económico para las producciones de los circuitos independientes en las décadas de 1980 y 1990, muchos intérpretes, directores y coreógrafos tuvieron que emigrar para seguir con su formación y producción. En el caso de las trayectorias individuales analizadas, puede apreciarse esta idea de una Europa o Norteamérica con mejores posibilidades de formación, desde donde vienen los nuevos lenguajes y propuestas estéticas. Vale decir, se aprecia un *allá* prometedor

que, como *el pez dorado* inaccesible del epígrafe con que comenzamos este capítulo, se ubica fuera de un *acá* “culo del mundo”, percibido con cierta chatura y que peca de un empecinado anacronismo.

Esta particular forma que adquirió la circulación de bienes culturales de origen extranjero se relaciona en gran medida con las condiciones económicas de nuestro país en el mercado internacional. Actores y bailarines, así como investigadores del campo de la danza y del teatro, coinciden en afirmar que la escena argentina no se encontraba realmente integrada en los circuitos internacionales. Ello es así debido a la falta de recepción constante de espectáculos extranjeros, y a la escasísima inserción de la producción nacional en otros mercados del mundo.⁹ Un dato interesante es que la instauración del Festival Internacional de Teatro y Danza organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires no solo obedeció a una política cultural vinculada a las artes escénicas, sino que respondió inicialmente a una estrategia del Estado metropolitano para posicionarse como una capital cultural y atraer el turismo.¹⁰ Al respecto, cabe señalar que por lo general se realizan acuerdos con otras ciudades del Mercosur con el fin de costear los pasajes

9 Al respecto pueden mencionarse excepciones como las de Ricardo Bartís, El Periférico de Objetos, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Eduardo Pavlovsky, Rubén Schumacher. También debe mencionarse el fenómeno De la Guarda con el espectáculo *Villa Villa*. En el campo de la danza se destacan las giras del Ballet Contemporáneo del Teatro Municipal General San Martín y Nucleodanza. Asimismo, Oscar Aráiz, Mauricio Wainrot, Ana María Stekelman y Susana Tambutti y otros jóvenes y nuevos coreógrafos han creado o dirigido para prestigiosas compañías en el exterior.

10 En palabras de Darío Lopérfido, el entonces Subsecretario de Cultura, “Los eventos internacionales favorecen el turismo cultural en la medida en que se convierten en una plaza atractiva por otras cosas que no sean solo el paisaje. Buenos Aires va a tener mayor afluencia de turistas culturales porque saben que hay un festival de teatro y programan sus vacaciones en función de eso. Claro que estos temas tienen que ver menos con el teatro que con la política de la ciudad, que para mí es relevante” (*Teatro al Sur* N° 6, mayo, 1997: 70).

en forma conjunta y hacer posible la llegada de determinados grupos extranjeros, particularmente los que vienen de Asia y de África.¹¹

En el caso particular de la danza *butoh*, salvo en algunos casos ejemplos en que los bailarines y coreógrafos participaron de estos festivales de 1997 y 2007, los “maestros japoneses” que vinieron a nuestro país llegaron sin apoyo económico de ningún tipo. Fueron “traídos” gracias a los esfuerzos personales de artistas locales, sobre todo los de Rhea Volij, lo que involucró el pago de altos costos por parte de quienes quisieron tomar sus *workshops*. Debemos mencionar además que estas visitas también contaban con el interés personal de los “maestros” por venir a la Argentina. No obstante, siempre han tenido como destino inicial otro país de Sudamérica, como Chile, Colombia o Brasil, para “aprovechar el cruce” y atenuar los costos.

3.2. Ellos y nosotros

El segundo eje que atraviesa ambas entrevistas tiene que ver con lo que denomino “el problema de la traducción”. En reiteradas oportunidades a lo largo de sus relatos, los dos entrevistados tendían a oponer las visiones de *oriente* y *occidente* en un *ellos / nosotros*, la mayor parte de las veces idealizando un *oriente* exotizado. Transcribo dos pasajes que dan cuenta de la presencia de estas categorizaciones nativas:

11 Esta tendencia podría haberse modificado un poco en los últimos años a nivel nacional a partir de la asignación de un mayor presupuesto a las áreas culturales y de un incremento en la cantidad de becas o subsidios. No obstante, la posibilidad de llevar al exterior artistas nacionales o lograr que las producciones extranjeras lleguen con fluidez continúa siendo insuficiente. En el caso específico de la danza *butoh*, algunas producciones e investigaciones escénicas han recibido apoyo de Prodanza, del Fondo Nacional de las Artes y del Fondo Metropolitano para las Artes, por ejemplo. El único Ciclo de *butoh*, sin embargo, se realiza en forma independiente y solo ha recibido un pequeño apoyo en la última edición.

En occidente se tiene mucha más contención quizás a lo psicológico de lo que se tiene en oriente, en oriente la psicología casi ni existe, pero no es que a la gente no le pasan cosas, les pasan las mismas que acá, que a nosotros. Pero lo que sí ellos saben es que tienen un gran respeto porque están trabajando con un ser humano, pero no desvirtúan eso que le pasa al ser humano (Collini).

Si nuestra larga historia occidental es haber separado minuciosamente el cuerpo del espíritu, bueno, lo que hizo oriente fue lo opuesto, entonces bueno, así como oriente está buscando algo en occidente que no lo encuentra, nosotros también necesitamos algo de oriente y para mí en este momento es América Latina, para mí el *butoh* tiene mucho que ver con los pueblos originarios... yo estoy atenta a eso, por eso cuanto más se puedan unir esas mitades mejor... y nada más (Volij).

En el caso de Collini, se aprecia esta consideración de un *oriente* respetuoso, cuidadoso de lo humano, que puede “enseñarnos algo para transformarnos”. Una “ayuda” desde un lugar en donde “la psicología no existe” para “trabajar nuestras heridas”. Asimismo, Volij subsume expectativas de cambio a partir del encuentro entre dos grandes bloques semánticos, *oriente* y “América Latina”. Ya Grüner (2002), en el mismo sentido que Said para el “orientalismo”, ha advertido que la identificación de “Latinoamérica” como una unidad involucraría operaciones político-ideológicas que tienen por objeto fetichizar al “otro” desde una posición universalista que lo reordena en los términos de una alteridad homogénea cargada de exotismo, con el objeto de perpetuar determinadas relaciones de poder.

Si consideramos las primeras experimentaciones de ambos artistas antes mencionados, *Tango Butoh* y *Talek*, puede identificarse una tendencia a tomar lo *oriental* desde esta perspectiva exotizante, al mismo tiempo que intentan vincularlo a determinadas tradiciones locales, que justamente también han padecido procesos de exotización. Collini señala para *Tango Butoh*: “Fue mi maestro el que me alentó a buscar en mis propias raíces”. Esta puesta bien “tanguera”, con textos de Horacio Ferrer y el acompañamiento del bandoneonista Daniel Binelli, se promocionaba en su programa de mano con la frase “Se reúnen los fantasmas que emergen desde lo más profundo del teatro *Noh*, que montados en el lomo indomable de un bandoneón, protestan bailando en una historia de pasión”. Así, la danza *butoh* se carga con los fantasmas de otra estética extraña, el teatro *Noh*, alejándola y distanciándola más todavía. Paralelamente, en una operación que “monta” sus “espíritus” en un “indomable bandoneón” exotiza lo local, el tango, que como señala Marta Savigliano (1993-94), ya ha sufrido un proceso de “autoexotización” en torno, precisamente, a sus vínculos con la “pasión”.



Imagen 10. *Tango Butoh*. Foto: Eduardo Grossman.

En *Talek*, Volij parece proponer una visión más distanciada de lo local sin adjetivaciones ni metáforas: “se parte del mito *wichi* sobre el origen del hombre y de las lenguas”. Si bien para realizar su puesta se invitó a una antropóloga a hablar con los *performers* acerca de la tradición cultural toba, la perspectiva de la obra rondó en un compromiso menos preocupado por la fusión o intercambio entre la cosmovisión toba y/o japonesa y una concepción urbana y de clase media de la vida (más propia de los bailarines), por ejemplo, y más en una propuesta en la que prevalecieron los valores de lo “originario” y/o “milenario”. En este caso, lo *wichi*, y lo japonés son puestos a la misma distancia como “lo otro”, y utilizados desde la fascinación subjetiva que provoca sumergirse en el propio extrañamiento.



Imagen 11. *Talek*. Dirección: Rhea Volij.

A partir de la clasificación realizada por Pavis (2000), estos contactos culturales en la obra pueden ser caracterizado como una suerte de “pluralismo cultural” que privilegia el derecho lúdico de los artistas y que opera además, a partir de un juego entre aparentes acercamientos y distanciamientos, como una marca exótica que puede servir para atraer espectadores en el siempre difícil y competitivo mercado de las producciones escénicas. Cabe señalar que,

posteriormente, este tipo de experimentaciones que comprometen valores culturales propios se han debilitado bastante y las propuestas suelen guardar relación con poéticas que retoman ciertos aspectos de la cultura japonesa recontextualizándolos en búsquedas personales (el espectáculo *La rosa de Hiroshima* en el caso de Collini, por ejemplo) o en puestas de obras shakesperianas en versión *butoh* (como el caso de la obra *Resplandece sangre*, basada en *El rey Lear*, en el caso de Volij).

Fundamentando un poco más esta pertinencia de recuperar la oposición *oriente-occidente* para los análisis en el campo de la danza *butoh*, retomo brevemente algunos antecedentes que se refieren a la llegada y presencia de técnicas corporales de distintas procedencias a la escena argentina.

A partir de la década de 1980, y con mayor intensidad en la de 1990, las prácticas teatrales y dancísticas reciben influencias de distintas técnicas corporales *orientales*. Las puestas y entrenamientos comienzan a utilizar elementos del teatro *Noh*, el *Kabuki*, el *Kathakali*, el *tai chi chuan*, el uso de máscaras balinesas, la técnica *Suzuki*, la danza *butoh*, entre otras, así como muchos elementos técnicos difundidos por la “antropología teatral” de Eugenio Barba. Distintos autores se han referido a su incidencia en los campos de la danza y teatro locales. Laura Mogliani (2001) ha coincidido en señalar “la apertura al mundo” por parte de la “cultura argentina” en los primeros años de democracia, y destacó la llegada de la “antropología teatral” en 1986. Para los últimos treinta años del teatro argentino, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (1997) señalan el protagonismo del cuerpo como verdadero eje del discurso escénico y los lenguajes no verbales. Las autoras reflexionan sobre diferentes tendencias y modalidades escénicas, y ubican la incidencia de las culturas “no occidentales” en nuestro país como parte de la “influencia” de las concepciones de Antonin Artaud acerca

la tradición *oriental*, y también en la interculturalidad difundida por la ya mencionada “antropología teatral”.

Más recientemente, investigaciones realizadas en los contextos urbanos de Buenos Aires y Rosario (Citro, Aschieri, y Mennelli y equipo, 2008) han indicado el aumento de la cantidad y variedad de artes performativas que han incorporado elementos provenientes de distintos marcos histórico culturales. Encontramos así, como parte de los entrenamientos o espectáculos, reelaboraciones y/o asimilaciones de componentes de tradiciones culturales *orientales* (danza *butoh*, distintas artes marciales y terapéuticas), afro (afro *yoruba*, afro peruano, *capoeira*) y amerindios (danzas andinas, canto con caja, etcétera). Resulta significativo que del total de prácticas relevadas en la ciudad de Buenos Aires entre septiembre de 2006 y 2007, el mencionado estudio indica que el 63,9% corresponde a aquellas categorizadas como *orientales*.

Tomando en cuenta este abrumador porcentaje, y con el fin de dar un marco contextual más específico para este estudio de caso, en 2009 conformé el Equipo del Proyecto de Reconocimiento Institucional,¹² con el que realicé un estudio en el Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). El CCRR es uno de los espacios institucionales de producción y formación donde cristalizan las principales tendencias artísticas.¹³ Con el

12 PRI-03-FFyL-Res-CD-4807-09. “¿Paradigmas corporales en conflicto? La presencia de prácticas de tradición cultural oriental en el proceso de aprendizaje de técnicas de actuación y danza”. Dirección: Lic. Patricia Aschieri.

13 Desde su creación en 1984, mantiene un perfil cultural “alternativo” que va actualizándose de acuerdo con las emergencias de cada época. Actualmente, su agenda consta de una extensa programación escénica que renueva mes a mes los espectáculos que se presentan, y también es un lugar muy elegido debido a la oferta de cursos. Es, justamente, por su lugar destacado en la historia del arte escénico de la ciudad de Buenos Aires, por su diversidad de propuestas estéticas y por su inserción en la comunidad que el CCRR resulta un espacio especialmente representativo.

interés de conocer la influencia de técnicas corporales de tradición *oriental* en la formación y entrenamiento de actores y bailarines, se realizaron encuestas a los docentes de las áreas de Danza, Danzas Étnicas y Folclóricas y Teatro. Los resultados (Aschieri y equipo, 2011) arrojaron un dato contundente: el 93% practicó alguna técnica de tradición “no occidental” (solo el 5% refirió no practicar ninguna, y el 1,5% no contestó). Es particularmente significativo que el 87% de las prácticas nombradas hayan pertenecido a tradiciones de movimiento de origen *oriental*. El siguiente cuadro da cuenta de su diversidad, así como de la particular concepción de lo “no occidental” que subyace a ellas.

Cuadro N° 1. Prácticas “no occidentales” que llevaron o llevan a cabo los docentes

Categoría de práctica	Cantidad de veces que fueron nombradas
Prácticas terapéuticas [Incluyen: <i>yoga</i> (35), <i>tai chi</i> (22)*, <i>chi kung</i> (7), bioenergética (3), gimnasia consciente (1), expresión corporal (1)].	69
Teatro [Incluye: teatro Kabuki (12), teatro Noh (9), teatro antropológico (8), Suzuki (2), Leqoc (2), máscaras / pantomimas balinesas (2), pantomimas de Kabah (1), Szalinsky (1)].	37
Danzas [Incluyen: danza <i>butoh</i> (17), danzas de la India (4), danza <i>afro</i> (2), danza árabe (2), danza contemporánea (1)].	26
Artes marciales [Incluyen: artes marciales sin especificar (3), <i>kung fu</i> (3), <i>Pakua</i> (2), <i>aikido</i> (1), energía del samurái (1), <i>karate</i> (1), <i>wushu</i> (1)].	12

* Si bien el *tai chi chuan* es un arte marcial, hemos elegido colocarlo como práctica ligada a lo terapéutico en la medida en que su forma más difundida enfatiza los aspectos relacionados con la “salud”.

Aunque las técnicas *occidentales* nombradas como *teatro antropológico*, *bionérgica*, *danza contemporánea*, etcétera, puedan haber tomado algunos elementos de otras tradiciones culturales, debe señalarse, sin embargo, que han sido recontextualizadas y reconfiguradas dentro de un marco diferente al de su origen. En este sentido, el hecho de incluir la técnica como “no occidental” da cuenta del carácter particular de la “hibridación” cuya tendencia parecería marcar, para estos casos, el reconocimiento en primer lugar de la influencia de otros marcos culturales. Asimismo, resulta relevante referir que los profesores explicaron su entrenamiento en las mencionadas técnicas, a partir de respuestas que se ordenaron en torno al par *oriente-occidente*, en donde lo *oriental* aparecería vinculado a términos como “salud”, “espiritualidad” o “integración cuerpo mente”.¹⁴

El mencionado estudio también indicó que el 83% de los encuestados afirmaron utilizar elementos de prácticas de tradición *oriental* tanto en su tarea docente como en su quehacer como *performers* / bailarines / directores / coreógrafos / escenógrafos (solo un 10% refirió no utilizarlas, mientras que el resto no contestó este ítem). Otro dato que resulta revelador es que el 59% de los profesores consideraron que la utilización de estas técnicas tiene incidencia en sus obras como artistas y el 73% aseguró que deberían incluirse en forma sistemática como parte de la enseñanza en teatro y danza.

Puede apreciarse, entonces, la importante incidencia de este tipo de prácticas en la escena argentina, así como la particularidad que indica que los docentes entrevistados tendían

14 También mencionan la “integración del individuo”, la “búsqueda espiritual”, “la profundización del trabajo personal”, el “manejo de la energía”, el “manejo de respiración”, “incorporar otros lenguajes”, ampliar las “capacidades interpretativas”, necesidad de “relajar el cuerpo en la escena”, un trabajo sobre el “otro concepto de tiempo”, sobre “otro concepto de cuerpo”, la “búsqueda de un entrenamiento”.

a invisibilizar las procedencias específicas de las prácticas o las técnicas (hindúes, japonesas, chinas, etcétera).¹⁵ En el caso particular de los precursores del *butoh*, estas procedencias, como vimos, eran por supuesto subrayadas, y en uno de los casos incluye una prolongada estadía en el Japón. No obstante, las prácticas corporales con las que han complementado sus formaciones también están en consonancia con las hibridaciones que antes hemos referido para las artes escénicas: *tai chi chuan*, meditación *zen*, teatro antropológico, *capoeira*, etcétera. La procedencia de estas prácticas implicaría la asimilación y reelaboración de marcos culturales, filosóficos y/o religiosos provenientes de distintas vertientes con sus correspondientes concepciones cuerpo-mundo asociadas a particulares vínculos y valoraciones intersubjetivas de carácter más holista (del hinduismo, del budismo, del *Tao*, tradiciones afro, entre otras). En este sentido, del mismo modo que los docentes de artes escénicas (danza o teatro), a lo largo de sus relatos los dos entrevistados tendían a oponer las visiones de *oriente* y *occidente* en un *ellos / nosotros* como formas contrapuestas.

Es por ello que, si bien desde un punto de vista teórico no dejo de reconocer las importantes advertencias anteriormente reseñadas para el “orientalismo”, en el caso de las reelaboraciones de la danza *butoh* en la Argentina, la oposición *oriente-occidente* resulta una categorización operativa y descriptiva en cuanto formas “nativas” de caracterizar las experiencias que, es importante señalar, en ocasiones como vimos, suman lo indígena como un componente local exotizado de lo originario o ancestral que se intenta hacer equivaler con lo *oriental*.

15 Esta situación también fue constatada en una investigación reciente de la que participé, que estudió la presencia de prácticas corporales “afro”, “indígenas” y “orientales” en las ciudades de Buenos Aires y Rosario (Citro, Aschieri, Mennelli y equipo, 2008; 2012).

La percepción de esta tajante oposición cristaliza en ambos entrevistados en una importante preocupación por los problemas que puede acarrear la traducción de la estética *butoh* en el campo local y, en este sentido, el reconocimiento de la posición central que ocupan con la consecuente responsabilidad que ello implica. Este compromiso respecto del capital simbólico / corporal es, justamente, uno de los importantes generadores de fricciones y disputas en torno a quién sería el portador del saber de la traducción en el “campo” de la danza *butoh*.¹⁶

4. *In between*, o “entre”

La metodología del “relato de vida” me ha permitido analizar las narrativas como síntesis históricas que expresan una época permitiendo un examen crítico del inevitable choque histórico entre un proyecto y sus posibilidades estructurales (Ferraroti y Tognonato, 1990). A partir de recorrer las experiencias particulares de dos importantes *performers* de la danza *butoh* de nuestro país, hemos podido apreciar en su reiteración o insistencia algunas de las tensiones que afectaron las prácticas escénicas en las décadas del ochenta y del noventa. Surge, entonces, la idea de aislamiento o inaccesibilidad respecto de ciertas propuestas estéticas que iban transformando los cuerpos en la escena europea y norteamericana (y también asiática, claro está). Asimismo, identificamos algunos de los imaginarios

16 Como describí en la introducción y en el capítulo segundo, estas disputas respecto del capital simbólico / corporal han atravesado mi propia historia. Precisamente por ello, he preferido no ahondar en esta perspectiva de análisis. Para evitar caer en referencias demasiado personales acerca de cómo se manifestarían las relaciones en el “campo”, solo haré menciones generales respecto de algunas de las características que nos atraviesan en cuanto campo dancístico-teatral aún en conformación.

subyacentes al deseo de formarse en el marco de las *performances* de vanguardia, como la necesidad de encontrar “maestros”, la idea de bailar “solos” o la búsqueda de algún modo de desarrollar la expresividad que incluya el cuidado y cultivo de la propia la espiritualidad.

Cabe señalar que, si bien afirmo que la sensación de insatisfacción sería una de las características que signa específicamente la llegada del *butoh* a la Argentina, no postulo que necesariamente estas impresiones sean extensivas a todo el campo de las artes escénicas. En este sentido, es justo reconocer que muchos de los que aquí se quedaron crearon sus propias poéticas y ellos mismos se constituyeron como vanguardias que dialogaron pacífica o acaloradamente con sus contemporáneos y predecesores, tanto locales como extranjeros.¹⁷

17 Tal es el caso de Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Margarita Bali, Vivian Luz, María Fux, entre otros tantos artistas.

Capítulo 6

Corporalidades en movimiento

La experiencia de danzar y ser danzado

Solo en el ámbito dual se vuelven
las voces eternas y suaves.

Rainer Maria Rilke (2004: 39)¹

Al comienzo de este estudio referí que la danza *butoh* no es un baile de pasos o formas predeterminados como podrían ser, por ejemplo, el *ballet* clásico o el tango, sino que el principio generador de movimientos en este caso particular sería la “improvisación”, que supone ciertas libertades en la producción de gestos.

La improvisación constituye una referencia muy frecuente en la danza posmoderna actual. A través de “la práctica improvisacional”, los bailarines y coreógrafos contemporáneos procuran integrar la tendencia a establecer concepciones de trabajo “menos jerárquicas”, junto con la idea de “forma abierta” (Carter, 2000) cuya particularidad expresiva consiste en ofrecer a la audiencia, en vivo y en cada oportunidad, una de las versiones posibles de la realización de una idea. Así, la práctica de la improvisación asume una multiplicidad de interpretaciones que, pese a su diversidad, en todos los casos supone “la apelación a las fuentes intuitivas del cuerpo y de la mente”, “la suspensión

1 “Sonetos a Orfeo”, Primera Parte, poema 9. Rilke es uno de los poetas preferidos de Kazuo Ohno.

de los modelos preexistentes”, así como también “la introducción de elementos no tradicionales” (Carter, 2000: 183). Todo ello, con la esperanza de encontrar algo inédito que los anteriores paradigmas normativos de movimiento y expresión habrían obturado.

Es interesante destacar que, en muchos casos del *butoh mix* local, la improvisación no sería solo una herramienta de experimentación a la manera de los “laboratorios” característicos de épocas precedentes, sino que en el momento de la presentación escénica, al bailar improvisando, los *performers* buscarían vivenciar su “reinención en tiempo real” expresando los devenires de su proceso subjetivo y personal. Este tipo de exploraciones presenta, no obstante, grados y matices que van desde danzas-escenas totalmente improvisadas a presentaciones donde algunos de los elementos ya están previamente coreografiados o pautados. Precisamente, respecto de la “improvisación”, Gilles Lipovetsky (1993) sugirió que en la posmodernidad su práctica sería utilizada más como un “procedimiento en sí” que como un medio de investigación.

Este carácter experimental propio de los “géneros limi-noides” (Turner, V., 1977) se pone de relieve en el amplio margen que la danza *butoh* le da a la práctica improvisacional. Recordemos que, como comencé a precisar en el primer capítulo, los *performers* locales la describen como una danza “indecible” cuyo valor está en el hacer porque, justamente, “lo que me interesa no se puede decir”. O que suelen referirse a ella también como una “forma de meditar”, “algo que a cada momento es descubrirlo”.

Teniendo en cuenta la descripción del marco cultural y corporal de pensamiento budista en el que se inscribe el origen de esta expresión dancístico-teatral, y que he detallado a partir de presentar el modelo de los cuerpos múltiples de Ichikawa y el enfoque de *ki-energy* de Yuasa Yasuo,

puede uno imaginar / suponer / inferir que las bases de la práctica improvisacional deben inscribirse en otras experiencias corporales a las que propone su equivalente *occidental*. En este sentido, es ineludible considerar el hecho de que las experiencias de los bailarines y actores argentinos que practican danza *butoh* estarían, en principio, más ligadas a las prácticas de movimiento de sus propias tradiciones escénicas (ya provengan de las distintas escuelas de teatro o de danza). Por ello, insisto en que el análisis del encuentro de paradigmas corporales diferentes debe abordarse a partir de considerar las *trayectorias corporales* de los *performers*, en cuanto zonas experienciales en las que los sujetos realizan particulares operaciones de sentido.

El presente capítulo aborda las experiencias subjetivas de los *performers* en torno a los principales principios estético-filosóficos de movimiento del *butoh* discutiendo algunas articulaciones con ciertas matrices de significantes que precedieron y acompañaron su gestación y llegada a la Argentina.

Cabe señalar que en algunos momentos, probablemente, los cortes que formulo pueden resultar un poco arbitrarios. No obstante, la lectura involucraría, entiendo, la demora de una explicación en sentido espiralado e inclusivo. Es decir, una comprensión en la que los términos que van constituyendo los principios, ya sea como contraposiciones o como elementos que permiten evaluar las improvisaciones, vuelven a ser examinados desde otras perspectivas identificando nuevos entrelazamientos, y en consecuencia, entendidos en su mayor complejidad y profundidad.

En primer lugar, siguiendo el principio de *butoh tai* que describí en el capítulo 1, comenzaré con la descripción de las contraposiciones que identifico caracterizan las maneras de percibir / sentir los movimientos de los *performers* en las reelaboraciones argentinas y que resultan significativas.

Dichas oposiciones son: vida-muerte, cuerpos cotidianos-cuerpos *butoh*, expresión individual-caída del ego y danzar-ser danzado.

Posteriormente, examinaré algunas de las tendencias y tensiones que se advierten en el campo del *butoh mix* local que involucran principios de movimiento que adquieren relevancia como estándares de evaluación de las *performances*. Ellos son los principios de “no representación”, de “sinceridad” o “verdad” del *performer* en su danza y de “calidad del estado”.

Para continuar con las descripciones, quisiera citar un fragmento de mis notas que describe la reconstrucción de una *performance* realizada en el transcurso del *Ciclo Tardes y Noches de Butoh* durante 2009. La intención no es evaluarla ni analizarla en particular sino, simplemente, situar al lector respecto de una de las tantas posibles escenas a las que podemos asistir como espectadores en el marco de la danza *butoh* local.

Un *performer*, con todo su pelo parado y pintado de colorado, con el torso desnudo, todo pintado de blanco y un pantalón ancho negro (parecido al de artes marciales pero rayado), está parado e inclinado hacia el costado de su lateral, apoyando su puño derecho en el piso. Comienza a girar sobre él. Primero muy lento, muy despacio, y con esa misma lentitud, acelera cada vez más, imperceptiblemente, pero sin pausa. Gira, gira hasta elevarse completamente (deja de tener como punto de apoyo el piso) y gira con los brazos abiertos. Gira, gira muy velozmente. Se detiene de golpe. Y a mí me parece que todos los que los rodeamos seguimos girando y solo él está detenido. Hace unos movimientos poderosos y potentes. Como si tuviera una lanza con la que golpea o lucha. Un paso

y un golpe. Atraviesa el escenario como un samurái: piernas abiertas y rodillas flexionadas. Un paso y un golpe y un grito. Se detiene. Comienza a desprenderse el pantalón al mismo tiempo que una música de Maria Callas empieza a escucharse. Y, al mismo tiempo que el pantalón desaparece en el piso, se desprende de su cintura una pollera roja. Sus movimientos cambian, parece una niña, una niña perdida, sus expresiones se hacen muy jóvenes, muy livianas, muy fluidas, su boca se mueve como diciendo algo. Gira livianamente y su pollera gira con ella. Lentamente se detiene, se recoge sobre sí misma y camina muy lentamente hacia un rincón del escenario. Es todo lento, muy lento, como detenido en el tiempo. Allí, en el rincón, se desprende la pollera como desgajándose. Aparece otra vez (se transforma) el hombre. Todo, todo, todo pintado de blanco, solo tiene una sunga. Gira muy sobre su centro y puedo ver que en la mano tiene un caracol a la altura de su sexo. Con una expresión de lujuria comienza a sacar de allí un largo pañuelo de mil colores. Callas sigue sonando. El “pañuelo pene” no deja de brotar. Parece emerger de sus entrañas... Y su gesto... Y su expresión es cada vez más poderosa, más enloquecida, y para mí, más angustiante. Me transmite una feroz y trágica belleza de lo sexual.

1. Bailando entre oposiciones

Es preciso señalar que los antagonismos que presento en adelante tienen solo carácter analítico-descriptivo. La intención es proveer algunas claves para la comprensión de las experiencias de movimiento de los *performers*, es decir, identificar aquellos elementos que participan en la

subjetividad de sus sensaciones, de sus emociones y de los discursos que articulan para explicar su danza.

1.1. Moverse entre la vida y la muerte

Islas ha señalado que, sobre todo en las tendencias contemporáneas de la danza, el desarrollo de la imaginación ligada a la producción del movimiento es un procedimiento que alcanza diversos grados de eficacia dependiendo de cuán codificados se hallen los movimientos por realizar (1995: 227). En nuestro caso, el lugar otorgado a la imaginación es, precisamente, uno de los principales fundamentos en los que se inspiran y constituyen los principios de movimiento de la danza *butoh*. Así, el mundo metafórico es amplio y extenso en imágenes que, como señalé, los *performers* perciben como provocadoras, “que si estabas distraído te golpean en el pecho y te sacuden fuerte”. Su principal inspiración se despliega a partir de referencias directas o indirectas al ciclo vida-muerte. El “maestro” de *butoh* originario Tatsumi Hijikata lo explica del siguiente modo: “Una y otra vez renacemos. No es suficiente haber nacido simplemente del útero materno. Son necesarios muchos nacimientos. Renacer siempre y en cada lugar”. Akaji Maro,² referente del *posbutoh*, sugiere: “*Butoh* es sin tiempo, es siempre acerca de nacer. Ser nacido. Es de allí de donde vienen sus energías. Si tuviera que ser, sería existir y existir. El *butoh* es ser eternamente no nacido” (Film *Body on the Edge of the Crisis*).

Esta poética encuentra su fundamento en el ideario que sostiene el budismo *zen*, que es precisamente el marco filosófico en el que la danza se originó. Gabriel Sarando (2010) afirma que el *zen* japonés predica una actitud de aceptación del morir, asumiendo que en una situación de crisis el hombre

2 Director del grupo Dairakudakan.

no debería aferrarse desesperadamente a la vida. Este tipo de desapego extremo sería posible solo a través de la práctica de la autocultivación, cuyo fin último consiste en la aceptación de “la muerte del yo”. La actitud de un practicante de aceptar la muerte voluntaria, de tener la disposición sacrificial de entregar su vida, sería entonces solo un recurso extremo y no significaría de ningún modo un desprecio por la vida. Lo que el practicante debe lograr a través de su práctica es “convocar las potencias que alberga en su cuerpo y en su espíritu”, para “superar las ataduras que provocan sentimientos como el miedo, la cobardía, la duda, la indecisión”, etcétera (y que, precisamente, estarían vinculados a la persistencia del ego o yo). A partir de actualizar la experiencia de una disyuntiva entre la vida y la muerte, la práctica de meditación *zen* permitiría convocar una “poderosa cualidad energética”.³

Muchos *performers* argentinos suelen tener vínculos de intensidad variable, según los casos, con alguna filosofía de raíz budista. Algunos de ellos consideran que, precisamente, gracias a estos contactos han podido acercarse de manera más profunda a la comprensión de la práctica de danza *butoh*. Por ejemplo, una *performer* refiere:

3 Cabe recordar que entre todos los grupos que recorrían el Japón antes de los siglos XII y XIII, el *zen* fue el marco filosófico religioso y espiritual que aportó a los samuráis la indiferencia hacia la vida, la capacidad para optar por la muerte en una situación donde había que salvar el honor, pero también les aportó lo que se conoce como *el Camino*, es decir, la capacidad de transformar su método de lucha —basado en el arco y el sable— en una forma de arte de la guerra —*Bugei jutsu*— que constituiría más tarde una concepción del mundo, un *ethos*, definido como *Bushido*, cuyos supuestos transforman radicalmente la concepción tradicional de la guerra y del combate. El *zen* fue el que difundió en el Japón una sabiduría espiritual según la cual lo más importante para un guerrero no era vencer a otro, sino vencerse a sí mismo. Esto permitió que aquellos involucrados en el oficio de la guerra pudieran tomar una gran distancia con respecto a esa profesión y no practicarla de manera inconsciente. Los maestros *zen* pretendían practicar en medio de esa realidad violenta y sanguinaria de la guerra, un camino espiritual que era propio del guerrero (Sarando, 2010).

En occidente no está esa raíz, pero cuando empezó a pegar el *butoh*, que no fue en ese momento [se refiere a los años cincuenta, luego de la bomba de Hiroshima], sino mucho más tarde, ya estaba[mos] influenciados por todo el budismo y todas las concepciones de vida budistas o taoístas, que hablan, justamente, de expresar esa emoción. Y al llegar, el *butoh* fue tomado desde ahí, desde una práctica, pero también desde esa influencia previa que ya había llegado. En mi vida pasó así, yo estaba con el budismo antes de conocer el *butoh*, y cuando lo conocí fue acercarme a través de la acción que más me gusta en la vida, que es bailar... la vida, todo... lo que pasa, hasta lo que me pasa. (Rosa, 24 años).



Imagen 12. Intérprete: Rocío Salmoiraghi. Foto: Enrique Gurpegui.

La misma *performer* continúa hablando acerca de la presencia de la muerte en sus danzas.

La muerte es un cambio de estado, y desde el *butoh* es maravilloso porque como uno físicamente sigue vivo antes y después de la danza... No hay cosa que en la danza me cause más felicidad que morirme así, por

eso esa es la raíz tan búdica, que tiene que ver con el budismo, que habla de la muerte como un cambio de estado, una vibración que está relacionada con todas las demás, que tiene que ver con el no apego. Cuando bailás *butoh* sí o sí tenés que pasar por el no apego, por el vacío. Y esa es la muerte y la filosofía. Desde ahí la vivo a la muerte. Más que nada eso es lo que me gustó, que por primera vez encontraba un lugar a donde morir tranquila, de morir en vida, que no sea la meditación, que sea un lugar vital, o sea, la meditación es vital, pero que sea un lugar en movimiento, con el cuerpo ahí, no sentado o acostado.

La *performer*, continuando con esta idea de una danza que posibilita “acercarse al budismo a través de la acción”, insiste en caracterizarla como una forma de meditación en movimiento. Recuérdese, en este sentido, la concepción de los especialistas japoneses, quienes caracterizaban la danza *butoh* como una forma de explorar la relación cuerpo-mente. El relato identifica, además, los principios budistas que aluden a que todas las cosas de este mundo son combinaciones transitorias y que la posición de quien conoce la ley de la impermanencia sería la posición de quien contempla el cambio, ya que todo siempre está en estado de transformación.⁴ Esta idea de los “estados” formando

4 Desde esa concepción, la muerte recoge un valor cabalmente distinto al que posee en *Occidente*. Gabriel Sarando (2010) refiere que nosotros (los occidentales) vivimos según la noción griega de *sustancia* que presume la existencia de cuerpos y vacío. Esta idea supondría aseverar que vivimos en un mundo sólido que parece ser eterno porque formamos parte de una sociedad materialista que acumula objetos, dinero, conocimiento, etcétera. Así, sostiene el autor, las cosas parecen perdurar de generación en generación. En contraste, para el pensamiento budista, todo lo que en este momento existe podría desaparecer en un abrir y cerrar de ojos, debido a que nos encontramos en estado de cambio constante. En este contexto, entonces, la vida no se correspondería con un hecho permanente, ni con un hecho que pueda ser guardado, ni acumulado, ni atesorado.

parte de un ciclo en el que nacen y mueren se encuentra muy extendida entre los *performers* argentinos.

Respecto de los vínculos de la danza *butoh* y la presencia de la muerte, me interesa mencionar que suele identificarse-la como “la danza de la bomba”. Algunos *performers* asocian la insistente recurrencia de las imágenes ligadas a la muerte a la dolorosa experiencia de las bombas de Hiroshima y Nagasaki, cuyos relatos aparecen esporádicamente en los textos legados por el *butoh* originario.⁵ No obstante, otros bailarines del *butoh* local rechazan vincular estos hechos de manera tan directa.

[la muerte] Es, creo, un gran malentendido en el *butoh*, como que pegó mucho la imagen del bailarín de *butoh* como cadáver viviente, pero parece una imagen más de un video clip de Michael Jackson que de lo que realmente representa. [...] Me parece que tiene que ver con el tránsito entre los estados, sabiendo que nunca se va a terminar de permanecer en ninguno, y eso implica un ejercicio de desapego que es muy cercano a la muerte en definitiva (silencio). Me parece que la muerte viene de ahí. (Dardo, 33 años). (Ver imagen 13).

Del mismo modo que la bailarina anterior, el *performer* se refiere a la muerte citando el principio de la impermanencia y de la transformación constante. Así, el *butoh mix* local actualiza la muerte en el marco de aquello que está en proceso de cambio, resaltando la condición efímera de las

5 Kazuo Ohno lo expresa del siguiente modo: “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 recuerdo si estaba de pie o en cuclillas. Esa roca gigante golpeó la tierra, golpeaba incesantemente, golpeaba al mismo Cosmos, al mismo Universo, me golpeaba a mí. Gracias a ello sigo existiendo” (en Collini Sartor, 1995: 73).

situaciones y las cosas. Este rasgo permitiría incluso, como señala una de las bailarinas, “morir tranquilos”.⁶



Imagen 13. Intérprete: Luis Eduardo Martínez. Foto: Miur Nagur.

No obstante, cuando aparece la emoción que provoca la propia finitud, esta tiende a ser un aspecto aceptado en el plano discursivo, en el que se destaca su importancia, pero más frecuentemente negado en el plano de su sublimación desde el movimiento. Recuérdense la diferencia de criterios que reseñé en el segundo capítulo, en el que comenté el rechazo de una *performer* a retrabajar desde una perspectiva corporal una escena en la que ella misma planteaba encontrarse con la imagen de su propia muerte: “eso es otro trabajo”, dijo la bailarina. Respecto de su danza, refirió lo siguiente:

Después va lo que yo llamo “la flotación” [...] Es mi momento personal que tiene que ver con un cuerpo

6 Uno de los elementos que Turner (1986) señala para los géneros liminales es el *flow* que, precisamente, puede ser provocado por ciertos símbolos clave.

que no está conectado (silencio). Como un cuerpo que está suspendido por algo y tiene algo sobre él, como esto que hablábamos de un cuerpo flotando en el Mar Negro, que no se hunde. En el Mar Muerto... y que tiene toda la noche oscura arriba de ese cuerpo, el cuerpo está en el medio de esas dos fuerzas, y no conecta. (Quio, 30 años).

En suma, la forma de integrar la oposición vida-muerte en el caso de muchos *performers* jóvenes locales tiende a soslayar la emoción que provoca la conciencia de nuestra existencia perecedera cuando esta se presenta (en vez de optar por sublimarla como parte de una danza más acorde con su propósito artístico). Asimismo, valora su presencia en la narrativa, resignificándola como parte de una sucesión de “estados” desde un discurso que actualiza principios budistas. Lo que prevalece en todos los casos es el deseo de expresar la historia individual desde la perspectiva subjetiva, valorando las experiencias personales de la vida del/a *performer*.

Como puede apreciarse, en el caso de la danza *butoh* el ciclo vida-muerte ocupa un lugar central y se refiere a una experiencia humana que enlaza a todos los seres vivos, adquiriendo por ello visos de cierta universalidad. Un *performer* lo dice del siguiente modo:

Encontrarme con el *butoh* fue asumirme como un cuerpo cósmico, como un cuerpo universal [...] Porque la danza no puede estar desconectada de la naturaleza, porque el pulso de la danza es el pulso de la naturaleza. Es la misma fuerza que nos hizo dejar de gatear y asumir una verticalidad, y eso es un derecho de todas las personas sobre la tierra, y está atravesada por la misma necesidad y por la misma urgencia y la misma fuerza, y es lo que hace que un árbol vaya para

arriba, que un brote rompa la semilla, que un pájaro salga del nido y vuele. Y eso está atravesado por situaciones imperfectas también, vistas desde un lugar, y son que de diez pichones que saltan tres se caen y se mueren, que hay personas que nunca van a poder asumir la verticalidad porque nacieron con un cuerpo limitado. Entonces una danza que no sale de la mano de toda esa otra historia del cuerpo sobre el planeta es la danza de una parte, es la danza de los “completos”, entre comillas, de los “virtuosos”, entre comillas. Entonces es la danza de una pequeña porción del universo. Y jamás le pediríamos a un árbol esa armonía, ya no sería un árbol, sería un poste de luz, sería un tótem, a nada en la naturaleza le pediríamos lo estetizado y lo virtuoso de la danza. Entonces por qué se lo pedimos al cuerpo humano. (Dardo, 33 años).

Así, “el cuerpo cósmico”, “el cuerpo universal” se une al “pulso de la naturaleza”, constituyendo a la danza *butoh* en receptáculo de todos los cuerpos, y no solo de los cuerpos “completos” o “virtuosos”. Al respecto, merecen un comentario las percepciones acerca de la figura de Kazuo Ohno, quien en el momento en que realicé el trabajo de campo tenía 101 años.⁷ Su fama tardía, a los setenta años, su vigencia pese a la vejez, su cuerpo decrepito, travestido,⁸ fueron aspectos referidos y valorados de

7 Murió a los 103 años, en 2009.

8 Los *performers butoh* japoneses suelen usar vestuario de mujer para ejecutar sus danzas. Esta práctica tiene origen en el teatro *Kabuki*, que inicialmente estaba hecho por mujeres. Cuando estas fueron desterradas del escenario por considerar sus espectáculos “lesivos para la moral pública”, se crearon unas coreografías en las que los roles femeninos fueron asumidos por varones. Se desarrolló lo que se conoce como el arte del *onnagata*. El *onnagata* del *Kabuki* no se dedicó “simplemente a imitar a la mujer real”, sino que “su pantomima se inspiró en la imagen de la mujer creada por el teatro de marionetas” (Sarando, 1996:36).

distintas maneras en las referencias de los performers. Por un lado, destacan que “se trata de un cuerpo que no responde a los ideales de belleza occidentales”, o “que no se necesita hacer movimientos virtuosos para expresar”, y por otro, muchos subrayaron con entusiasmo que, a través de su figura, podían sentirse incluidos como bailarines, independientemente de la edad que tuvieran. Un *performer* lo manifestó del siguiente modo:

[...] y había una foto de Kazuo Ohno espectacular, de esas que no podés olvidar, y yo lo veía al tipo que en esa época tendría 90 años... o 89, 91, no sé... en una expresión de la danza que digo, si un tipo a los 90 años puede bailar y transmitirme lo que yo veo solamente viendo la foto, ni siquiera viéndolo moverse, esto es algo para toda la vida, un tesoro. (Horacio, 50 años).

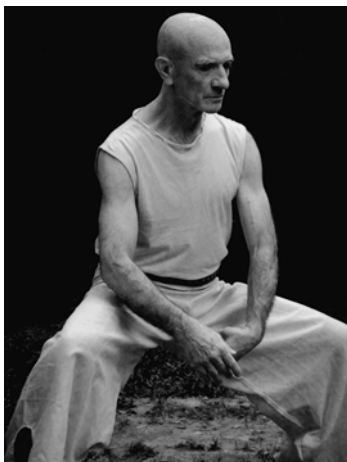


Imagen 14. Intérprete: Hugo Gottschalk. Foto: Cecilia Moledo.

En la película *Las flores del cerezo*,⁹ cuya proyección ayudó a extender la difusión esta danza, y en la que desde mi punto de vista se despliega con extraordinaria belleza y sensibilidad la poética *butoh* acerca de los nexos entre vida y muerte, uno de los personajes, *Yu*, seduce a un reciente viudo ya entrado en años, jubilado y ciertamente rechazado por su condición de viejo: “Todos pueden bailar *butoh*”. En este sentido, algunos de los bailarines locales que dan clases de esta danza en Buenos Aires refirieron que luego de su estreno hubo un incremento en el número de alumnos, pero que, además, recibieron una mayor cantidad de llamados de personas de mediana edad así como de adultos mayores que nunca habían hecho danza ni teatro.

En síntesis, “el desapego”, “lo efímero”, “la muerte” como condición del cambio de “estado”, tan caros a la filosofía budista, constituyen componentes sumamente apreciados y valorados en la ejecución de las improvisaciones. Asimismo, frente a la valoración, por parte de otro tipo de danzas, de cierto tipo de cuerpos ligados al virtuosismo, a la juventud y a la belleza, se destaca la particularidad de la danza *butoh* de aceptar la diversidad de los cuerpos no hegemónicos.

1.2. “Cuerpo *butoh*”: dualismo vs. no dualismo

Las características hasta el momento descriptas permiten comprender los entrenamientos en de danza *butoh* como uno de los “métodos de autocultivación” y de exploración de la *mind body* caracterizados por Yuasa Yasuo (1993) en los capítulos precedentes. Durante los *workshops*, dependiendo de los estilos personales y cada uno con su propio corpus de ejercicios, los maestros *posbutoh* dedican un tiempo

9 *Hanami*, película recientemente estrenada en Buenos Aires dirigida por Doris Dörrie (Alemania, 2008).

apreciable a la referencia de imágenes poéticas poniendo en juego el principio de *butoh tai* como una suerte de encantamiento y de provocación a la imaginación de los participantes. Tomado como referencia mi participación y experiencia en estos entrenamientos, he identificado que los programas pedagógicos de los “maestros” presentan una gran diversidad y diferencias en los énfasis que proponen. Por ejemplo, Minako Seki suele profundizar en determinados elementos técnicos, Atsushi Takenouchi tiende a explorar el encuentro y flujo con la naturaleza, y junto con Ko Morobushi y Katsura Kan, dedican un tiempo considerable a la exploración de la improvisación individual en algunos casos y grupal en otros. En este sentido, los ejercicios y los entrenamientos que proponen son variados y, aunque coinciden en los principios técnicos que aplican, no lo hacen en los aspectos formales. Es decir, los ejercicios que cada uno plantea son diferentes y, muchas veces, ni siquiera se parecen. Este hecho supone que los *performers* que participan de las distintas clases deben adquirir un cierto conocimiento y pericia para reconocer las equivalencias y las similitudes que subyacen a ellos, para poder así identificar los principios técnicos, que la mayoría de las veces no son explícitos. Cabe señalar que esta característica se repite en las clases de los profesores locales, aunque, como vengo describiendo, identifico que existe cierta diversidad en las interpretaciones. No obstante, un rasgo más propio de los maestros japoneses que de los profesores locales es que los primeros suelen hablar poco y mostrar los ejercicios señalando partes del cuerpo, direcciones, velocidades, que los alumnos deben imitar. En el caso local, en general los ejercicios se explican con palabras y cuando se muestran es solo como un breve ejemplo, incitando más rápidamente a que cada uno haga su propia experiencia.

Los entrenamientos, sin excepciones, comienzan identificando el “centro” corporal, que corresponde a lo que con Yuasa Yasuo hemos referido como *seika tanden*. Las primeras prácticas, directa o indirectamente, se destinan a “despertar” o tomar conciencia de ese “espacio corporal”, como “fuente de *ki*” y/o “lugar donde comienza el movimiento”. Esta ejercitación incluye prácticas en quietud, sugeridas a partir de imágenes poéticas como “el cuerpo es un árbol y desde el centro, tomo energía del cielo y de la tierra” o “allí se abre una flor”.

Estos trabajos suelen ir acompañados, además, de alguna indicación que liga los “momentos” de la acción corporal con los “momentos” de la respiración. La vinculación se insinúa en la mayoría de los casos, a partir de algún tipo de “imagen / pensamiento” como podría ser la asignación de diferentes colores o intenciones a los momentos del respirar (inhalación-exhalación, retención, etcétera). Los movimientos respiratorios, recordemos, tienen la característica de ser involuntarios al mismo tiempo que pueden ser, en parte, controlados voluntariamente. Pertenecen al sistema nervioso autónomo o neurovegetativo y tienen incidencia en la dimensión del inconsciente.¹⁰ Podemos ubicar, entonces, la ejecución de este tipo de ejercitación como un abordaje del tercer y cuarto circuito del *body scheme* que Yuasa Yasuo identificó como los circuitos de información “emoción-instinto” y *unconscious quasi body*, respectivamente, y que se corresponden con el entrenamiento para el logro de estados meditativos.

Las prácticas se dirigen así a desarrollar “nuevos reflejos nerviosos musculares” que organizan una “cultura del cuerpo” que, a lo largo del tiempo, instituirá una “nueva

10 Al respecto, Antonio Damasio (2005) ha corroborado la capacidad de simulación del cerebro para crear estados corporales falsos (pseudo-representación), es decir, que no se vinculan a estímulos reales (como pueden ser diferentes sensaciones del peso), pero que incidirían en el sistema fisiológico y metabólico corporal.

coherencia artificial” signada por el *bios* escénico (Barba, 1992: 48). El “cuerpo *butoh*”, como suelen llamarlo los *performers mix* locales, conforma una “segunda naturaleza” transformando y modificando la jerarquía habitual del uso de los sentidos. Kazuo Ohno lo refiere del siguiente modo:

Hay que eliminar todo, despojarse de todos los movimientos habituales, sin ellos, uno no sabe cómo va a moverse, por eso tiene que aguantar y penetrar en el mundo incomprensible. Si uno entiende algo, entonces no sirve. En otras palabras, la relación entre uno mismo y el mundo que nos rodea debe cambiar y modificarse radicalmente. Mejor dicho, se necesita la transformación de una experiencia en la que los escenarios que nos rodeaban hasta ese momento se destruyen, mueren, se regeneran con cierto dolor. Y hay que encontrar el momento, el impulso para eso. (cit. en Collini Sartor, 1995: 84).

Para cambiar “la relación entre uno mismo y el mundo que nos rodea”, los ejercicios se orientan a convertir “lo visual”, por ejemplo, en un sentido más y así enviar la atención a las percepciones auditivas, olfativas, táctiles y gustativas. Como estrategia, se evita el uso de espejos. Esto propiciaría otras formas de descubrir el propio cuerpo y sus percepciones, y poder explorar sin distracciones aquello que pasa en su interior (Kassai y Parsons, 2003).

Los performers, además, deben buscar modificar a partir de ejercicios específicos su propia percepción visual. Los “maestros” suelen referirse a la mirada *butoh* como un “ver sin ver” (*the eyes are non-seeing*), una visión que debe volverse más difusa para posibilitar la exploración de otras conexiones. No se trataría solo del aspecto formal de una mirada borrosa, sino que su verdadero sentido se produciría a partir de

experimentar la existencia de las conexiones entre los ojos y los movimientos corporales (Kassai, 2000). En la medida en que la mirada es uno de los sentidos que jerarquiza la comunicación bajo el juicio de la razón (Le Breton, 1995), el actor *butoh* trabajaría una mirada extracotidiana que privilegia una percepción más íntima. Estas formas de experimentación transformarían la relación con el propio cuerpo al considerar una existencia en el interior que suele estar ausente en nuestras percepciones. Al respecto, Ichikawa (en Nagatomo, 1992) ha señalado que el acto de percepción visual involucraría una clara distinción entre el sujeto que ve y el objeto visto. En este sentido, al modificar la percepción visual, lo que se buscaría sería evadir la implicación con el mundo evitando sentir la dicotomía “cuerpo-sujeto”, “cuerpo-objeto”.

Esta forma perceptiva va entramando otras sensibilidades que trasladan el foco a los pequeños estremecimientos, tics y temblores que la socialización en técnicas corporales cotidianas y dancísticas, probablemente, han ido acallando o encorsetando.

Y estoy tratando de unir y permitir que mi sensación sea amiga de la reacción, de que la reacción permita el sentir, las dos están unidas, y entonces... Hubo un ejercicio ahora que me acuerdo bien que es el de sentirse... Como estar de pie y sentir como el movimiento, que el cuerpo se mueva como una espiga de trigo. Ese movimiento de la naturaleza en conexión tanto con el viento como de la proporción que ser espiga de trigo te permita. Es desde afuera como el aire te toca y como la estructura de la espiga de trigo te permite moverte sobre eso, y eso fue muy fuerte porque me pude conectar bien con eso...Y otra es eso de buscar el lago que está adentro de nosotros, de dejar que fluya el agua... Y como me gusta mucho estar con el otro, ese ejercicio

de tocar el otro y buscar en el coxis ese movimiento del agua, y antes ya habíamos hecho de tocar los pies y buscar el temblor ese que el cuerpo lo hace desde una forma del fluir del agua. Y esos movimientos así me reverberan durante mucho tiempo... como que salgo de acá y voy, como que busco esos movimientos así desde la razón y me vienen y le permito que vengan, y me estoy permitiendo estar en ambientes que acepten esa aventura, como que elijo estar en lugares que puedan surgir esas ganas de movimientos en cualquier momento... (Eva, 33 años).

La *performer* se refiere a ejercicios bastante difundidos en el campo *butoh* local.¹¹ Su propósito es el de dar lugar a las “fisuras” entre “cuerpo-objeto” y “cuerpo-sujeto” que están potencialmente presentes (“que mi sensación sea amiga de la reacción”), aunque ausentes en la vida cotidiana. Es decir, aquello que Ichikawa denomina *la doble sensación*. El gesto corporal deja de estar así pautado por los códigos sociales, para dar lugar a una gestualidad no reglada permitiendo la aparición de movimientos que no suelen ser parte del repertorio frecuente en otras danzas, como pueden ser la danza clásica, la danza moderna o incluso por poner un ejemplo más local, el tango.

En segundo lugar, y retomando las palabras de Kazuo Ohno, los entrenamientos proponen la modificación de la experiencia con relación al entorno circundante (“la relación entre uno mismo y el mundo que nos rodea debe cambiar y modificarse radicalmente”). Como hemos afirmado, en el modelo de la relación cuerpo-mente japonés

11 Uno es el ejercicio conocido como *the water bag* o *the tea bag*, que propone sentir los movimientos del medio líquido dentro de nuestro cuerpo. “Nuestros pies son una bolsa y dentro nuestro flotan los huesos, las vísceras, los músculos”. El otro se refiere a sentir el cuerpo a partir de la imagen de una espiga que es balanceada por el viento.

el practicante, en este caso el bailarín, debe buscar estar en correspondencia con sus circunstancias fenomenológicas, que incluyen sus vínculos con el medio ambiente real o imaginado. Un ejercicio característico es improvisar una serie de acciones considerando que estas se realizan en distintos medios. Por ejemplo, en el agua, en la piedra, en el aceite o en algodón. De esta manera, el *performer* experimenta distintas resistencias a sus movimientos siempre en contacto con la percepción de la vivencia de su espacio corporal interior. Otra imagen muy difundida es percibir la corporalidad a partir de imaginar “ojos” en distintas partes del cuerpo: en los pies, en la nuca, en la espalda, en la mano, en cada dedo, etcétera.

Si consideramos la importancia de identificar / ejercitar / entrenar la *ki-energy*, podríamos decir que el cuerpo individual que danza en el marco del *butoh* se concebiría como “un bote montando la corriente de la vida” (que existe más allá de los individuos) y que “no puede moverse por sí mismo” sino “solo porque está montando la corriente de la vida” (Noguchi, 2004: 14). Es decir, el actor-bailarín buscaría lograr un estado de “armonía” o “equilibrio” con lo que lo rodea para percibirlo y percibirse. Atsushi Takenouchi nos dice en los *workshops*: “¿Cómo puedo recibir esta flor, cómo puedo recibir la luz?”. El “maestro” señala que, precisamente por este motivo, ha elegido el nombre *Jinen* para identificar su grupo de danza:

Jinen butoh es a unirse con la vida que está siempre bailando, *Jinen* es bailar con el flujo del universo. Le quitamos la pared a la conciencia que percibe la danza como una persona “bailando”. Estamos bailando con y somos bailados por *Jinen*, aceptando todas las condiciones y medio ambiente que nos rodea como *Jinen*. (Extraído del sitio: <http://www.jinen-butoh.com>).

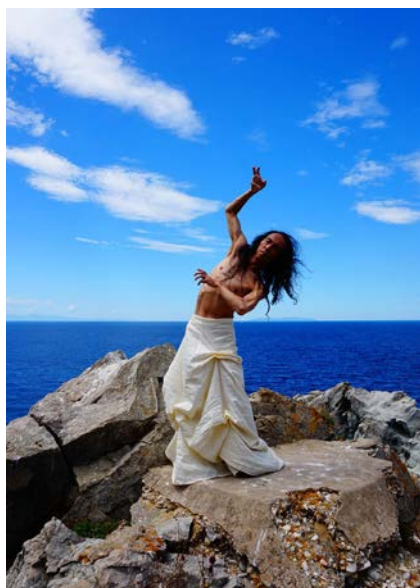


Imagen 15. Intérprete: Atsushi Takenouchi. Foto: Hiroko Komiya.

Cabe señalar que otros investigadores también han destacado el vocablo *Jinen* como una de las palabras clave en la comprensión de la danza *butoh*, debido a que representaría una “calidad de movimiento” en la que “todo sería de un modo no objetivado” en “mutua resonancia entre el bailarían y la naturaleza” y “desde donde todo adquiere (*gets*) su significado” (Elberfeld, en Kassai, 2000: 358).

Este tipo de prácticas, que apuntan a sobrepasar los límites que supone la piel y que al mismo tiempo ponen en valor los movimientos internos y/o aquellos que suelen ser reprimidos por las normas sociales, ubican la atención y transforman la experiencia de los *performers* de lo que describimos con Ichikawa (en Nagatomo, 1992) como

“cuerpo-espacio” (que sería operativa en la dimensión del “cuerpo *qua* fenómeno”). Desde esta perspectiva, el *cuerpo danzante* en la improvisación vivenciaría en tiempo presente la exploración de las “distancias cualitativas”, siempre en sintonía con la fugaz experiencia vivida y que es relativa a las percepciones. En este contexto, puede interpretarse más claramente el epígrafe que inicia esta tercera parte del estudio:

Un insecto camina lentamente en el dorso de tu mano derecha

Un segundo insecto se desliza hacia abajo desde el lado izquierdo de tu nuca hacia tu espalda

Un tercer insecto se arrastra hacia el interior de tu muslo

Un cuarto insecto se retuerce desde tu hombro izquierdo hacia tu pecho

¿Un quinto insecto... ah, dónde está?

Esta imagen sugerida por Hijikata aludiría, precisamente, a la relatividad de nuestra atención percibiente, proponiendo una transformación en las formas de concebir los cuerpos que danzan.

No obstante la incorporación del espacio circundante como parte de las danzas y movimientos, parece estar poco presente en las improvisaciones. La tendencia principal en el *butoh mix* local es la introspección en la búsqueda de la experiencia del “ojo interno”. En este sentido, suelen acompañar sus entrenamientos con técnicas que propiciarían

estas exploraciones, como las de Feldenkrais, Alexander, la eutonía,¹² pero sobre todo, la técnica de Fedora Aberastury,¹³ que se encuentra ampliamente difundida entre los *performers* locales muy probablemente debido a que, más allá de las posibles congruencias o similitudes, es un importante antecedente en la *trayectoria corporal* de Volij:

Es lo que labura Fedora en contra, que es lo que nunca en las clases de *butoh* tuve tanto... Estuvo la propuesta, pero yo no lo recibía, nunca me ancló tanto en el cuerpo como me ancla con Fedora. Conciencia es igual a cuerpo, y lo tenés que pasar en un momento por el cuerpo. Y eso me lo decían en *butoh* pero nunca lo vi, en momentos míos y en momentos de no-llegada de no sé... no sé... Como los demás llegan... muchos igual hicieron Fedora para bailar *butoh*. (Luli, 29 años).

Esta propensión a explorar en los movimientos corporales interiores suele incrementar la lentitud y la demora. En este sentido, André Lapierre y Bernard Aucouturier (1984) han señalado que la lentificación de los movimientos responde a la búsqueda de acuerdo en lo relacional (interno-externo-con otro), así como al dominio de las propias pulsiones y al

12 La eutonía fue elaborada por Gerda Alexander. A partir de ejercicios basados en los principios de relajación y regulación del tono muscular, busca descubrir los "vínculos íntimos que existen entre la tonicidad y lo vivido consciente e inconscientemente" (Alexander, 1979: 11). En este sentido, conduce a la persona hacia una toma de conciencia de sí misma y propone un aprendizaje para la regulación del tono muscular, adecuándolo a cualquier situación de la vida.

13 Fedora Aberastury ha sido la creadora del Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento. Se trata de un método que propone un trabajo de concientización del propio cuerpo. Esta disciplina, que tiene cierta influencia de las teorías de Wilhelm Reich, busca descubrir y usar centros energéticos y partes del cuerpo para establecer una suerte de red de comunicaciones internas y movilizar energía. Sus ejercicios promueven el movimiento minucioso y voluntario de las distintas partes del cuerpo y, simultáneamente, permiten la expresión de otros movimientos espontáneos, revelando así, "un saber desconocido" (Aberastury, 1991).

aumento de la atención buscando establecer contactos más profundos con un mayor compromiso afectivo. Así, “los maestros” suelen cambiar el ritmo que habitualmente tienen los *performers* invitándolos a demorarse en cada acción. Una *performer* lo relata de la siguiente manera:

Fue buenísima, a mí me encantó Semimaru,¹⁴ me encantó su presencia, creo que es un tipo que está coloadísimo, y el seminario fue en un tiempo muy meditativo, cada cosita... el estar parado, y bajar nos llevaba quince minutos de explicación, cosa que en una clase decís, bueno, bajamos la cabeza, y con él era la descripción de cómo una vértebra y la otra, y de cómo los pies y cómo el peso, y cómo el centro, quince minutos quizás le llevó, y vos también, después lo hacías en media hora, como algo que era “la acción”, y a mí eso me fascinó, porque justamente se detiene en cosas básicas, y vos pasás por alto tantas cosas y ya estás corriendo, y él te hace parar en el movimiento que sea, estás parado, porque es eterno, es infinito, y sí me gustó muchísimo el seminario ese, duró tres días. (Rosa, 24 años).

En suma, el entrenamiento en danza genera un incremento de la conciencia propioceptiva a partir de promover el uso de ciertos receptores sensoriales por sobre otros. Esto permite a los individuos tomar conciencia de su cuerpo según los movimientos que realiza, convirtiendo el movimiento en parte de un proyecto estético y ético interno. A partir de una atención centrada en un campo de estímulos limitados, se propicia la combinación de acción y conciencia. Y en esta experiencia, se debe ser consciente de lo

14 Integrante del grupo Sankai Juku que dictó un seminario en ocasión de su participación en el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) en 2007.

que se está realizando, aunque no se puede ser consciente de que se es consciente. Así, en la combinación de acción y conciencia, el *performer* no experimentaría ningún tipo de dualismo. Este tipo de vivencias pueden ser referidas a partir de la descripción fenomenológica de los “estados intermedios” (Leder, 1990) que ya he referido en capítulos anteriores, pero también de aquellos puntualizados por Csíkszentmihályi como *flow* (en Turner, V., 1977) y que serían propios de los géneros liminoides. En la medida en que los practicantes logran superar estos problemas de reflexividad, se avanzaría en el conocimiento de uno mismo y, lo que es más importante para la danza *butoh*, se alcanzaría un “estado” para bailar cada vez más cercano al ideal.

Sugiero que, en el caso de los *performers* “no occidentales”, el entrenamiento *butoh* a partir de transformar “la mirada”, de modular otras geografías corporales que solicitan atenciones, de desarticular jerarquías para crear otras relaciones y vínculos posibles, de poner en crisis límites materiales, pero también subjetivos e invisibles, tiende a modificar los “modos somáticos de atención” (Csordas, 1993) que han sostenido hasta ese momento como artistas. Es decir, adquirirían nuevos modos de relacionarse con su cuerpo y con su entorno, disponiéndolos a una comprensión de la corporalidad en movimiento que deviene como reelaboración de aquella tradición corporal en la que la danza *butoh* se ha originado. Como iremos profundizando a continuación, estas transformaciones abarcarían, además, otras dimensiones.

1.3. “Cada cuerpo posee su propia técnica”: expresión de la individualidad-caída del ego

El título refleja dos de las afirmaciones significativas que atraviesan el campo de la danza *butoh* local. Estas premisas resultan de la recreación de ciertos postulados que

proponen los “maestros”. Por un lado, se sustenta la idea de que cada persona posee su propia técnica. Kazuo Ohno, el “maestro” de *butoh originario*, poniendo en juego el ya mencionado universo metafórico de regeneración vida-muerte, lo explica del siguiente modo:

El hombre tiene currículum, nace, crece y muere; pero también el Universo tiene currículum; la superposición de ambos ocupa el problema acerca de la esencia del hombre, cómo debe vivir y morir. La pregunta qué es la técnica también está comprendida dentro de esto. La danza es un cadáver que se juega la vida para estar parado (son palabras de Hijikata). La muerte y la vida son indivisibles; el alma y el cuerpo también lo son. A pesar de ello, la muerte viene indefectiblemente igual que un nacimiento, todos los fenómenos del Universo representan la figura del alma. El lugar de la danza es el útero de la madre y es el útero del Universo. Las obras de mi danza son la vida que nace de la vida, al igual que la vida que nace del útero. (cit. en Collini Sartor, 1995: 81).

Los bailarines y “maestros” *posbutoh* renuevan esta idea de variadas formas, diciendo que la danza *butoh* “no tiene una técnica fija” (Ko Morobushi) o que “para bailar deben olvidarse todas las técnicas” (Atsushi Takenouchi) o que “improvisar significa ser libre, esperar el impulso para el movimiento” (Tadashi Endo).¹⁵ En una entrevista que le realicé, Atsushi Takenouchi lo revela del siguiente modo:

Cada uno tiene su propia técnica oculta en su cuerpo. Esta técnica oculta está dentro del movimiento.

15 *To improvise means to be free, just wait for the impulse to move.*

Mucho de ella viene de nuestro espíritu. ¿Cómo puedo recibir esta flor, cómo puedo recibir la luz? Tú encuentras eso a través del movimiento. Esto significa que puedes encontrar tu propio movimiento. Ese es mi ejemplo. (Lago Titicaca, octubre de 2009).

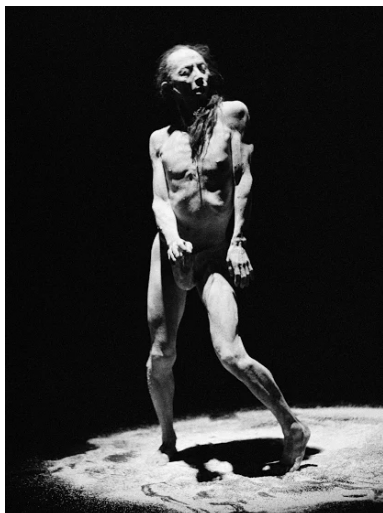


Imagen 16. Intérprete: Atsushi Takenouchi. Foto: Waldemar Zdrojewski.

Esta concepción del movimiento articula exitosamente con las formas en que es definida la danza *butoh* desde la perspectiva local y que enfatizan en la experiencia del *performer*, en la expresión de su identidad y en la posibilidad de realizar una síntesis propia de las técnicas que conoce. Estas valoraciones ponen en el centro la figura del/a bailarín/a y la búsqueda que trasciende el interés por la mera experimentación estética y que se extiende, en la mayoría de los casos, a la necesidad de satisfacer necesidades de orden más existencial. Así, el practicante se implica en un proceso de autoconocimiento de la persona como ser total. Una *performer* lo narra del siguiente modo:

Para mí tiene que ver con algo muy propio que siempre estuvo conmigo, ya sea en la pintura o en otras cosas... que para mí es como ser expresionista, por ejemplo (risa), como esta cosa de en lo artístico lo más valioso es la expresión en sí... eso me mueve, se me junta no sé si tanto con lo oriental, sino que me parece más judío. Esta cosa mezcla de dramatismo y de emoción que tiene el *butoh* a mí me llegó, y esto de la deformidad y de permitirse otras estéticas. Y a la vez siento que como fue con la pintura, es un laburo de autoconocimiento muy intenso, uno se descubre todo el tiempo con cosas nuevas y se padece... se ve que eso también me gusta [risas]. (Julia, 45 años).

Como puede apreciarse, los motivos que promueven la elección y práctica de danza *butoh* se entrelazan con profundas creencias e idiosincrasias personales (ser judío, autodescribirse como expresionista) y con la ponderación de las posibilidades de examinar algunos aspectos ligados a la historia individual. En este sentido, los entrenamientos proponen una vía de expresión que posibilita a los practicantes desligarse de los movimientos aprendidos a partir de percibir sus “impulsos” en un cruce que considera su devenir histórico y el del “universo”. La acción quedaría así fuertemente integrada a la expresión de la individualidad en una interpelación constante con el propio cuerpo y con las sensaciones que, como veremos, son uno de los rasgos presentes en algunas de las artes escénicas *occidentales*.¹⁶

En contraste con esta valoración de la expresión individual, es frecuente escuchar la proposición de bailar “sin

16 Asimismo, esta relación entre acción y expresión individual es acorde con la tradición cristiana, que, recordemos, es parte de las influencias que Kazuo Ohno reconoce explícitamente al convertirse al cristianismo.

ego” o “sin yo”. Los “maestros” hacen referencia a esta premisa de diversos modos, como por ejemplo: “para danzar, el ego debe caer”, “no deben mostrar su mejor danza”, “el yo debe dejarse de lado”. Un teórico y crítico del *butoh* lo expresa del siguiente modo:

Lo que se denomina *butoh* proviene de un catalizador para la deconstrucción de todos los valores, que incluye la deconstrucción del propio yo. Solo de este modo puede volver el cuerpo al estado original. (Kuniyoshi, 1997: s/p).

He mencionado ya que, en el contexto del budismo *zen*, esta capacidad de anular o “destruir el yo” o ego se vincula con el “dominio de sí”. El yo sería como hablar del “pequeño ego”, que es algo muy desvalorizado en la cultura japonesa.¹⁷ Más allá de las complejas discusiones que involucran estos conceptos en el marco de la cultura de origen de la danza *butoh* (que no constituyen objeto de nuestros análisis), me interesa destacar que en el caso de nuestro *butoh mix* local, el requerimiento de “bailar sin ego” y la propensión a explorar la identidad del *performer* ponen en juego la presencia de marcos interpretativos de distinto orden, generando variadas descripciones respecto de cuál sería la posición del sujeto que danza.

17 Michitaro Tada refiere la existencia de dos tipos de egos. El primero, nuestro yo, estaría “confinado a los límites de la piel de nuestros cuerpos” (2010: 369), y “el segundo ego” incluiría la extensión de una persona a partir del reconocimiento del aspecto relacional de la energía *ki*. En el capítulo anterior, describimos con Rosenberger que el control del *self* está ligado a la dirección consciente de la energía. Esta puede ser estrechamente canalizada o ampliamente irradiada, y refleja las profundidades de la interioridad y/o las energías entrelazadas con otros. La llave para moderar la energía entre categorías opuestas y el manejo de la energía *ki* requeriría, entonces, el dominio que parte de la conciencia y del autoconocimiento.

Para explicar las dinámicas que ponen en juego estas interpretaciones, primero describiré en detalle la tendencia de los bailarines a expresar su subjetividad y luego aquella que, en contraposición, responde al requerimiento de “bailar sin ego”.

1.3.1. Propensión a la expresión de la subjetividad de los bailarines

Relato, a continuación, algunas escenas del trabajo de campo que, en mi opinión, echan luz sobre la tendencia entre los bailarines argentinos a expresar su subjetividad. Luego de una experiencia de movimiento que coordiné en un espacio abierto (un jardín lleno de plantas y de árboles en una casa de la Ciudad de Buenos Aires) y en la que participaban *performers* pertenecientes a “la otra línea de *butoh* que la mía”, estos me comentaron que se habían “sorprendido”, o “descolocado”, cuando escucharon que una de mis invitaciones al movimiento había sido la de “tomar la forma” de la hoja / flor / planta, a la que previamente como parte de una consigna, se habían acercado. Para estas *performers*, imitar no era una forma habitual de comenzar a moverse, sino que “estaban acostumbradas” a crear desde su propio imaginario, en este caso, el que les había provocado la naturaleza. En otra oportunidad, en un *workshop* dictado por Minako Seki, luego del cuarto encuentro (eran cinco) una participante se quejó por tantos ejercicios para imitar a la profesora: “está muy bien todo esto, pero ¿cuándo vamos a bailar y a improvisar, que es de lo que se trata el *butoh*?”.

Como he mencionado anteriormente, los “maestros” suelen decir bastante poco (o casi nada) de los ejercicios en sí y, en cambio, utilizan su propio cuerpo como modelo para ser imitados mostrando detalles y sutilezas en la forma de realizarlos para alentar la profundización de las exploraciones. Parecería producirse, en este sentido, una suerte de contradicción entre la solicitud de imitar

los movimientos de otra persona y el desafío de encontrar el propio movimiento, o impulso interior para bailar. Al respecto, vale la pena detenerse en algunas características de la imitación como forma de transmisión extendida y arraigada en la tradición japonesa.

Michitaro Tada sostiene que, en el Japón, la imitación sería “una parte del sistema de valores” que tiene “una valoración positiva” (2007: 33) y que de ninguna manera entra en conflicto con la idea de originalidad. De la imitación, precisamente, surgiría “la originalidad, y no la diferenciación o la singularidad” (2007: 27). Siguiendo a Kawai, “copiar” sería “transformativo” (en Tara, 2007: 31). Aprender a través de la imitación (*rinsho o narau*) no significaría “imitar cada línea o cada punto”, sino “emular la forma que es constante o ‘fijada’ en el trabajo de una escuela, y al mismo tiempo, hacer manifiesta la sutil individualidad que yace en la imitación” y que sería “lo que, en última instancia, le da su importancia” (en Tara, 2007: 27). Para la danza *butoh*, Kazuo Ohno refiere que la imitación sería un modo de acercamiento, pero no su finalidad. Así lo expresa:

Se puede danzar como una flor, puedes imitarla y se convertirá en la flor de todos, banal y carente de interés; pero si en cambio pones la belleza de aquella flor y la emoción que ella provoca en tu cuerpo muerto, entonces la flor que crearás será única y verdadera. (cit. en Viala y Sekine, 1988: 22)

La contraposición entre imitar y encontrar la propia técnica dando lugar a la recreación del mundo imaginario personal reconocería, en el caso de los *performers* locales, ciertas incidencias de la concepción de movimiento que promovió la danza expresionista alemana. Del mismo modo que la *butoh-ka* anteriormente citada (y como muchos

de los bailarines locales que suelen identificarse con esta corriente), un practicante llega incluso a ponderar la relevancia del expresionismo alemán, por sobre el contexto cultural en que tiene nacimiento la danza *butoh*. Lo refiere del siguiente modo:

No, no sé si [el *butoh*] tiene mucho de japonés, no sé, los japoneses tienen algunas particularidades... no quiero decir... son muy *yang*, porque también son muy *yin*, los japoneses tienen algo de los alemanes, no es casualidad que se hayan aliado en la guerra. Y en la personalidad de los japoneses hay muchas cosas de los alemanes. [...] mi viejo era alemán, y la danza *butoh* abrevó de la danza expresionista alemana, no solamente de la danza, sino todo el movimiento expresionista europeo, que para mí es fascinante... si a mí me tenés que regalar un cuadro famoso, yo elijo el expresionismo, no elijo ni el impresionismo, ni el clasicismo. El expresionismo primero que todo... y cuando pinto, primero que todo, soy expresionista, si vos ves un cuadro mío decís “pobre pibe, qué le pasa, tiene que ir al Cotolengo”, pero los colores y la forma del dibujo y todo es expresionista, entonces yo sentía todas esas características de alemán, de japonés (Horacio, 50 años).

Cabe recordar que, en el expresionismo alemán, la relación entre percepción y expresión respondería al impacto del mundo externo en el ser del bailarín, cuyas transformaciones interiores serían pasibles de ser exploradas para poder luego ser expresadas. Es decir, algo externo que impacta en lo interno y es forzado a ser liberado al exterior. En el caso de la danza *butoh*, la relación interno-externo, como comenzáramos a describir con anterioridad, se daría de un modo diferente.

Al profundizar en la descripción de la concepción del movimiento *butoh*, la investigadora y bailarina Sondra Fraleigh (1999) compara su formación en una escuela de Mary Wigman (principal exponente de la danza expresionista alemana), y su experiencia en los encuentros con Kazuo Ohno. Recuerda que en la escuela de Wigman comenzaban moviéndose espontáneamente a partir de ciertas instrucciones y que, luego, mostraban a la clase las sucesivas etapas en que las improvisaciones pasaban a ser danzas coreografiadas. Señala que, en este proceso, las indicaciones se dirigían a liberar la expresividad hacia afuera, procurando la extroversión. En cambio, en las clases de *butoh*, los bailarines debían modificar su atención hacia “el ojo interno” para explorar no solo el mundo interior, sino también sus movimientos.

Desde la perspectiva de la exploración cuerpo-mente y la ejecución de movimientos en danza *butoh*, Kassai sugiere que el expresionismo alemán sería solo uno de los posibles aspectos en la indagación de la relación cuerpo-mente que abarcaría la adquisición de habilidades para “soltar” y liberar la expresión. Es decir, “se exploraría la *mind body* para revelar externamente lo que uno experimenta internamente” (2003: 268). En cambio, la danza *butoh* comprometería la percepción en un modo que no se dirige hacia el exterior, sino al proceso que involucra atender al movimiento interior de los cuerpos, que es lo que permite al bailarín, precisamente, contrastar su experiencia de la relación cuerpo-mente con “la danza que expresa” (2003: 268). En suma, si el bailarín expresionista percibe su *mind-body* en la transformación que experimenta de lo que ve del mundo externo para luego concentrarse en cómo transformar su experiencia interna en una manifestación visible, el bailarín *butoh*, al tomar una forma que no es propia a partir de la imitación, no representaría / describiría / retrataría

su percepción de la mente-cuerpo, sino que simplemente experimentaría sus formas para que le suscite o le despierte movimientos. O como dice Kazuo Ohno, “la belleza de aquella flor y la emoción que ella provoca en tu cuerpo muerto”. O en palabras de Atsushi Takenouchi: “¿Cómo puedo recibir esta flor?, ¿cómo puedo recibir la luz?”.

Esta diferencia entre “una danza que busca expresar” y una danza que prioriza la experimentación del devenir corporal de cada *performer* que logra expresarse independientemente de su voluntad¹⁸ pone en el centro la consideración del rol de la subjetividad del bailarín. El investigador y bailarín japonés Yukio Waguri, quien acompañó los últimos nueve años de las experimentaciones de Tatsumi Hijikata, sostiene que *butoh* no sería expresionista si por *expresión* se entiende mostrar “identidad”. Este sería un concepto externo (“norteamericano”) e inadecuado para describir la noción de *self* japonés, que en su opinión sería más “difusa y permeable” que la concepción occidental de *persona*. Recordemos que distintos autores plantean que la concepción de *persona* que emerge de la cultura japonesa es muy diferente de la occidental y que, en su conformación, habría un énfasis en el polo social en detrimento del polo individual (Befu, 1986; Lebra, 1976; Plath, 1980). Si bien muchas de las discusiones que proponen la oposición sociocentrismo-egocentrismo caerían en ciertos reduccionismos etnocéntricos, me interesa destacar que los propios “críticos” de danza japonesa refieren ciertos reparos al plantear polaridades excluyentes del tipo afuera-adentro, individuo-sociedad, etcétera. Así, el “expresionismo”, para Waguri, presupondría distinciones ligadas a “posicionamientos

18 Sin embargo, la danza *butoh* no desmerecería la instancia de la expresión. Los bailarines buscan entrenarse para no tener “estacas en su cuerpo” y estar más disponibles para danzar aquello que surge a cada instante. No obstante, el objetivo es el movimiento en sí, y no la búsqueda de la expresión.

externos e internos”, que a partir de los requerimientos de “resonancia” con el entorno / naturaleza / medio ambiente, por ejemplo, resultarían “inapropiados”. El autor considera que la difundida idea de que el bailarín “expresa su interior” sería parte de una “ideología occidental” que le ha sido “impuesta” a la danza *butoh*¹⁹ (en Kassai, 2000: 354).

Cabe recordar que, en la danza argentina, las tendencias a exacerbar el protagonismo de la expresión de la subjetividad del *performer* tuvieron impacto en “las nuevas artes escénicas” en las décadas del ochenta y noventa a partir del fenómeno que Dubatti caracteriza como “el estallido de las micropoéticas”. Es decir, una concepción de la creación que involucra la exploración de las identidades individuales y la expresión de la subjetividad del artista, y en la que comenzaron a tomar protagonismo la “improvisación” y el recurso de la “forma abierta” como modos de trabajo en danza. En este sentido, podemos ubicar los contrastes entre la concepción de la expresión de los *performers* argentinos y los requerimientos de la técnica de danza *butoh*, ya en los mismos inicios de la formación de sus pioneros en el país. Recordemos que, en el quinto capítulo, estos rememoraban las indicaciones que los “maestros” japoneses les realizaban respecto de sus tendencias extrovertidas en los movimientos. Collini refirió que le decían “menos es más” para que sintiera / expresara menos, y Volij evocó la “limpieza” y la “austeridad” que significaba no mover indiscriminadamente los brazos en su danza. Además, es importante tener en cuenta que ambos *performers* habían tenido contactos con la escuela de danza teatro de Pina Bausch, heredera de ciertas directrices de la danza expresionista de Mary Wigman.

19 Debe recordarse que la danza *butoh* se origina en el contexto histórico posterior a la ocupación norteamericana luego de la Segunda Guerra Mundial.

1.3.2. *Bailar sin yo*

Reseñaré ahora algunos de los matices que adquiere la interpretación del *butoh mix* local acerca del proceso que supone “la caída del ego” en las danzas. Aunque no sería el más importante, los *performers* refieren vinculaciones entre la necesidad de “la pérdida del yo” y el procedimiento de pintar los cuerpos de blanco. Cito algunos párrafos de entrevistas:

Y porque uno se permite más transformación todavía, cuando se pierde el rostro que uno ve todos los días en el espejo, como otra posibilidad. Y mi experiencia fue sorprenderme de mí misma. Y lograr como un clic en esa transformación me parece que tiene una potencia de sensaciones que está buenísima, que te sentís vivo hasta las pelotas [risas], eso, te sentís realmente vivo. Y esta experiencia me acuerdo que además fue en una especie de bosque, y esa conexión fue maravillosa, fue como ser parte del lugar. (Julia, 45 años).

Para mí fue una gran experiencia. Me acuerdo que en un momento estábamos buscando la verticalidad, alrededor nuestro había un montón de árboles, y en ese momento, con el maquillaje y el vestuario, me sentí realmente parte de ese lugar. Me conecté con el lugar, con los árboles, con esa naturaleza. Era un árbol más, y el hecho de no estar como todos los días en lo cotidiano, ayudó a sentir eso. (Enzo, 30 años). (Ver imagen 17).

Lévi-Strauss sostiene que “una máscara niega tanto como afirma, no está hecha solamente de lo que dice sino de lo que excluye” (1997: 124). Precisamente, en el pensamiento japonés la máscara es la materialización de una oposición conceptual *ura-omote* (derecho, revés / lo que se ve, lo que se oculta) (Sato, 2008: 23). Asimismo, es símbolo de la

alteridad, conecta con “lo otro”, lo que está oculto, cubierto, protegido por otra máscara (Matoso, 2001). La pintura blanca produce, en este sentido, un doble efecto de enmascaramiento-desenmascaramiento: proporciona una corporeidad diferente al bailarín, permitiendo que aquello que permanece oculto y protegido por la máscara cotidiana de la identidad individual y social caiga (“cuando se pierde el rostro que uno ve todos los días en el espejo”, “era un árbol más”), al mismo tiempo que posibilita liberar “otros” aspectos ocultos de su condición humana. Así, los cuerpos se cubren u ocultan con el de objetivo realizar una suerte de ritual de ocultamiento de la personalidad, es decir, lo que podríamos describir como una ceremonia de enmascaramiento del *yo*. Como “género liminoide”, la danza *butoh* retoma el uso de la máscara, que posibilita la recreación y profundización de aspectos y personajes que le son característicos, y puede incorporar así rasgos humanos, animales, vegetales y minerales (Turner, V., 1977).



Imagen 17. Intérprete: Alicia Boggian. Foto: Micaela Pertuzzo.

No obstante, no todos los *performers* lo vivencian de este modo y algunos lo asumen como una forma de identificación:

Yo me pinto de blanco, a mí me gusta eso de pintar de blanco, es como que me siento tal vez más protegida, y también me gusta inscribirme en esa tradición de pintarme de blanco. Por ahora no me pintó mucho, pero sí me gusta tener un toque blanco, está bueno. Tal vez hay algo de protección, de sentir que... pero me parece que es algo más de inscribirme en eso de que los *butohas* se pintan de blanco y yo me voy a pintar porque bailo *butoh*, más es eso, que me meto en ese mundo, en el mundo del *butoh*. Ahora me pinto como una reafirmación, pero no, tampoco tiene que estar de blanco para que sea *butoh*, puede no estar. (Olga, 36 años).

Muchos optan por usar otros materiales en vez de pintura blanca, o directamente no usarla. Los motivos pueden ir desde que “es caro”, “es incómodo” o porque no es “tan importante”.

Nosotros vamos a usar arcilla, pero hay que probar bien pues cuando se seca se desarma y además es muy sucio. Lo que pasa es que, ¿no?, es muy caro, y preferimos gastar la guita en otras cosas, el vestuario sale un montón. (Quio, 30 años).

Otro aspecto vinculado con la “caída del yo” es lo que se identifica con el “no control” de los movimientos. He señalado que muchos artistas se sienten atraídos por alguna de las corrientes del budismo, e incluso llegan a practicar alguna clase de meditación. En este mismo sentido, para un bailarín *butoh*, entrar en el “estado” para danzar equivaldría

a ingresar en un juego de control / no control de las acciones corporales y su entorno. A pesar de que el “control” existiría, la exploración buscaría, justamente, el “no control” (“ser movido”). Algunos bailarines que refieren experiencias en las que vivenciaron la pérdida de conciencia de lo que estaban haciendo en sus danzas, expresaron: “me olvidé de donde estaba, del tiempo, no pensé en lo que estaba pasando, solo pasaba, era un todo”. Pero también reconocieron que, al mismo tiempo, ellos “sabían” que estaban bailando en un espacio determinado, es decir, eran conscientes de las reglas con que estaban jugando.

[...] lo mejor es que cuando me muevo y no sé de dónde viene, es como me parece que bailo mejor. No mejor para el público, sino mejor para mí. No sé cuándo dejo que eso me mueva. Cuando sé, es porque siento que estoy bailando bajo control, control intelectual, y es muy difícil despegarse de eso, por lo menos para mí, siempre la cabeza está trabajando y diciendo “¿esto qué significa?”, tratando de darle sentido a la cosa... Bueno, entonces vamos a evitarlo, pero si yo trato, por lo menos en mi pequeñísima experiencia, de en algún momento de desconectar de ese sentido del intelectual, de ese sentido de lo formal del mundo real, para ir a un mundo más onírico, un mundo de más permiso, en donde se despliega el estado, y ese estado mueve tu cuerpo... (Horacio, 50 años).

Si bien el bailarín manifiesta no “entender” lo que sucede en el momento de bailar, se da cuenta de que el devenir de sus movimientos coincide con los requerimientos de su arte. En este sentido, este “estado” para la danza se asemeja a lo que Ichikawa describe en términos de lograr un “alto grado de unidad”. Es decir, aquellos momentos en los que

es posible “emanciparse del control” y hacer del mundo nuestro propio mundo. Como señala el autor, en ese estado “somos conscientes del espíritu” (en Nagatomo, 1992: 26).²⁰

Así, la interpretación de “bailar sin ego” se asocia a “una danza espiritual”, “una danza no intelectual”, más precisamente a una “danza sin pensamientos”. La mayoría de los *performers* expresan sus dificultades para “no pensar”, o “dejar de pensar”, o “estar ahí en el momento presente y no estar en qué voy a hacer de comer esta noche cuando llegue a casa” o lograr “menos discurso mental” o “aplacar el cerebro”. Para contener la “fuerza” de “la cabeza que no deja de funcionar jamás”, como sostiene una practicante, los “maestros” suelen repetir en los *workshops* “dancen sin pensamientos” o “dejen los pensamientos de lado” o “permitan que las imágenes y los pensamientos fluyan, no se detengan en ninguno”. Minako Seki, un poco en broma y un poco en serio, comenzaba la serie de ejercicios de cada día de su seminario con un gesto de su puño hacia la cabeza (que todos debíamos imitar) y una imagen sonora que evocaba una suerte de aspiradora.

Cabe mencionar que, desde la perspectiva de “los maestros”, la presencia de nuestros pensamientos tendría incluso un correlato en el espacio físico. Minako Seki o Ko Morobushi referían que nuestras danzas (las de los *butoh mix* argentinos que participábamos de sus seminarios) se movían en el área de la cabeza (y hacían un gesto con ceño fruncido y brazos marcando un estrecho espacio frente a nuestros rostros). En cambio, mostrando con sus cuerpos, señalaban que las danzas debían involucrar la totalidad de

20 Turner refiere que el “no yo” sería característico de la “conciencia *zen*”, reconociendo en esta característica, otro de los atributos del “flujo” o *flow*. Para el autor, el yo sería el corredor entre dos funciones en el campo de las relaciones socio-estructurales, es decir, un corredor entre la propia acción y la de otro que deviene irrelevante cuando el flujo comienza. El “no yo” o “no mente de la conciencia del flujo” devendría necesario para negociar lo que puede o no ser hecho (1977: 31).

los cuerpos y del espacio que los circunda (e insistían en que casi nadie incluía el espacio posterior, por ejemplo).

Retomando la interpretación que reconoce la incidencia del budismo, muchos *performers* rechazan la existencia de un *yo* constante, planteando esa misma fragilidad o “impermanencia” para sus danzas:

A: Sí, porque hay cosas que mueren, y son una transformación, que a veces es pausada y a veces es brusca. Para mí hay algo que se mueve, y a la vez es un cambio, el yo no existe, o no sé si existe.

P: ¿Qué quiere decir, “no sé si existe el yo”?

A: Ahora existe, estoy acá en este momento, pero tal vez dentro de un momento ya no exista. Hay cosas que se van como lavando y en la danza es igual (Alfredo, 25 años).

Así, la negación del yo (“no sé si existe el yo”) se apoya en el principio de la impermanencia de la vida y la muerte. No obstante, desde esta posición habría una contraposición con la expresión de la subjetividad que los *performers* postulan explícitamente. Volij, en la entrevista, lo expresa del siguiente modo:

Para mí, soltar el ego, bueno... hace a la disolución de... sí, con el diálogo interno de la subjetividad o, mejor, de la subjetivación. Para mí hay puntos clave que son: primero el cuerpo, digamos, yo creo, tenemos un cuerpo, somos un cuerpo, eso es una bendición. Cuando uno está en el cuerpo, ahí se empieza a ver un poco menos de discurso mental y de presencia del yo como lugar para sostenerse. Y el otro lugar y

este también (son como capas que se superponen), es el ser parte, ¿no? Nosotros casi siempre en las clases comenzamos *colgando del cielo*, pero ya al empezar a colgar del cielo... vamos a empezar a hablar de los verbos pasivos en el *butoh*, ¿no?, uno es bailado, no soy yo que bailo, yo que tengo que hacer algo. A partir del momento en que uno empieza a dejarse sostener por el cielo y caer a la tierra, la presencia del cuerpo, el cansancio, y los huesos que cuelgan, y dejar caer, ahí yo creo que empieza una disolución del Yo, del Ego.

Otros *performers*, reconociendo que no es posible anular al sujeto que danza, plantean una búsqueda “de un lugar imposible”, como una suerte de eterno retorno a un lugar del origen.



Imagen 18. Intérprete: Analía Rodríguez. Foto: Verónica Brunello.

Mirá, yo lo que busco con eso de dejar caer el ego es que busco tratar de aplacar mi cerebro, dejar de pensar y poder estar con el cuerpo dispuesto, para mí es eso, o sea, como un poco olvidarnos de las personas que somos de en qué lugar vivimos, qué edad tenemos, qué relaciones sociales tenemos, y poder estar ahí, respirando y laburando, para mí es eso [...] Como ese momento imposible prelenguaje, ¿no?, es un momento que no existe y que no existió nunca del prelenguaje digamos, una cosa así, pero, pero igual por lo menos yo cuando bailo, es como un momento de entrenamiento, ¿no? como para un momento. A mí me interesa mucho bailar, si vas a bailar un árbol, que seas un árbol con rasgos de vanidad ahí presente, por ahí esos cruces son para mí lo más rico del *butoh*... yo no creo que se pueda anular al sujeto, digo, está ahí presente, estamos todos ahí presentes. No es algo que trabaje mucho. Lo máximo que hago es pintarme y tratar de lograr un vacío cerebral, un vacío de pensamientos y tratarme de conectar con lo que está pasando en ese momento y con lo demás, lo que está pasando en el grupo, es esto del *butoh* que estás solo bailando haciendo la tuya, y los demás ahí. ¿no? (Vanina, 40 años).

En síntesis, al cuerpo se accede a partir de un “dejarse” (“dejarse colgar”, “dejarse bailar”, “dejarse mover”, “dejarse sostener”). La clave para llegar a ese “estado” sería, por un lado, general, como puede ser lograrlo a partir del “cansancio” que producen los ejercicios. Por otro, puede ser más abstracta, como el imperativo de dejar de lado las emociones y quien uno es, es decir, bailar sin edad, sin género, sin historia. O la más extendida de las creencias, el requerimiento de dejar de pensar, de “vaciar el cerebro”.

En el curso de las entrevistas también se puso de manifiesto una tendencia a dar explicaciones más psicológicas, refiriendo la existencia de ciertos bloqueos ligados a la historia personal que habría que poder superar para danzar. En este caso, vinculados a la tradición actoral inaugurada por el director de teatro Jerzy Grotowski. En la entrevista realizada a Collini, él lo refiere de la siguiente manera:

Hay que tener un espíritu un poco particular, hay que tener mucha templanza, mucho coraje, no es para cualquiera. Es para las personas que se animan a entrar en sus propias mierdas, sus propias bellezas. Pero primero sus propias mierdas, porque la belleza, ¿viste?, todos nos llenamos la boca, obvio, ¿a quién no le gusta? Es el ego. Pero la mierda no [...] Mis bajezas son las bajezas también de la humanidad, yo no soy único porque soy bello... no soy ni mejor ni peor, pero el *buto-ka* que creo que es ese ser que se pone en primera persona, como un sacerdote, y dice, bueno Yo soy. Y se anima a mostrar esas costras dolorosas, ¿no?, sangrientas, ¿no?, y que me han herido. Yo no creo que es para cualquiera, justamente porque hay que saber atravesar la herida, hay que saber, como dice Kazuo Ohno, “yo soy una pared de carne llena de estacas, y que año a año voy sacando y todavía tengo algunas y tengo ochenta años”, o sea, quiere decir que es un trabajo muy arduo el de sacar esas estacas que interrumpen, él dice que en la pared de carne la energía fluya, ¿no? [...]. Creo que lo que la gente tiene que empezar a entender es que hay un solo *butoh* y es el *butoh* del ser humano, ese *butoh* lleva un coraje primero individual.

En esta línea, Collini hace referencia a un trabajo interno en el que el *performer* debe encontrarse con su “mierda”,

que a su vez tiene un correlato en “estacas” físicas “que movilizan e inmovilizan”.

Pero las estacas son dolorosas, las estacas duelen, son nuestro pasado, las estacas movilizan, inmovilizan también, ¿no? Entonces el que hace *butoh* tiene que animarse a meterse con todo eso, y creo que vuelvo a decir, mucha gente que se anima y conozco gente muy valiosa y valiente en meterse, yo valoro mucho esa valentía. Y yo trabajo mucho con la gente, creo más en una prostituta a veces, ¿no?, o en un alcohólico, alguien que tiene una adicción, porque se anima a meterse en ese lugar que mucha gente, que quizás entre comillas lo ve todo mucho más mágico, ¿no?, mucho más espiritual y de fantasmas y de posesiones y qué sé yo [...] Cuando uno está bailando en un espectáculo es un servidor de un personaje, también en el teatro, le da el cuerpo, eso es para mí ser físico, darle el cuerpo, que Grotowski lo dice desde el actor santo, que es aquel actor, que ¿por qué es santo como un sacerdote?, porque le da el físico, es un servicio, porque está al servicio de esa imagen, que lo condena, yo no digo que... por momentos no es nada bello, por momentos es tremendo, y por momentos es fantástico, ¿no? Pero eso bello o eso terrible tiene que ver con un servicio, no es para tu vanidad, es un sin nombre, es un personaje, yo le doy mi cuerpo como dice Kazuo Ohno [...]. Cuando dice “el cuerpo se levanta y anda”, y eso es el *butoh*, un cuerpo muerto, ¿qué quiere decir? La gente lo entiende como quiere, los fantasmas, lo entienden como fantasmas. Esto que te estoy diciendo, un cuerpo al servicio de una imagen a donde, con una técnica muy precisa, deja de existir el ego a través de un trabajo de muchos años y de mucha concentración para que

empiece a aparecer esa imagen y mi cuerpo la siga, pero no la siga sin un sentido de forma ni de contenido, sino que es un trabajo pautado, es un trabajo como en la misa, como en todo ritual, que se sabe que en este momento se levanta el brazo, se sabe, y eso es repetitivo como todos los rituales, el ritual es repetición, el *butoh* es repetición infinita, y a través de esa repetición infinita y constante y continua y dolorosa y pesada y de horas y horas, como entrena un pianista, llega el momento en que ese cuerpo empieza a hablar desde esa forma y ese contenido, eso lleva muchos años, y mucho trabajo de uno mismo.

Collini, como muchos *performers mix* argentinos (y también algunos “maestros” *posbutoh*), refiere fuertes vínculos entre la danza *butoh* y la propuesta del “actor santo” desarrollada por Grotowski. Este planteo propone una dinámica de trabajo sobre lo físico que tiene consecuencias en la subjetividad de la persona y viceversa. Muy en sintonía con la perspectiva *butoh*, el propio Grotowski afirma:

El actor que trata de llegar a un estado de autopenetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso. Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. (Grotowski, 1984:29).

La danza *butoh* y la propuesta del “actor santo” grotowskiano coinciden en su insistencia acerca de la necesidad de una autenticidad absoluta de movimiento, en una interpelación

espiritual que procura trascender la psicología individual, en la primacía del impulso interior como fuente de todo movimiento (incluso en los ejercicios de entrenamiento), en la violencia explorada en sus producciones y en la sorprendente presencia física y psíquica mostrada por los ejecutantes (De Natale, 2009). Así, la propuesta de libertad de movimientos ubica a las características corporales y a la personalidad de cada bailarín en primer plano como un espacio para el ejercicio de la libertad, pero también como factor restrictivo ya que en las danzas de los bailarines se revelarían también los devenires de sus posibilidades e imposibilidades, formas de reacción, prejuicios, etcétera. En este sentido, en un trabajo anterior (Aschieri, 2006) he referido que uno de los puntos centrales es que ambas prácticas artísticas se proponen eliminar las resistencias que el cuerpo opone a los procesos psíquicos del actor con el objetivo de ampliar su capacidad de dar respuestas espontáneas.²¹

Siguiendo esta línea que focaliza en un trabajo de entrenamiento que compromete la vida interior del *performer*, otro núcleo de interpretaciones en torno a la caída del ego apela a ciertas afinidades con algunas técnicas teatrales para actores propuestas por Stanislavski.

Por ejemplo a mí me gusta mucho Stanislavski, que lo leo y me fascina, y tiene un montón de cosas que yo haría en el *butoh*, cosas en referencia a la exploración del material interno y de entrenamiento de la creatividad y la improvisación, y de entrenar como ese músculo de la emoción, y él tiene un montón de técnicas, y de ejercicios más que técnicas, que fue planteando

21 No obstante, estas respuestas espontáneas pueden luego convertirse en formas coreografiadas para un espectáculo. El arte del bailarín en escena sería lograr que su danza sea, cada vez, igual de espontánea, aunque ahora dentro de ese marco limitado de movimientos.

para hacer llegar a los alumnos, para llegar a un estado donde se pueda habilitar un canal para esa expresión, donde un ser humano pueda dejarse hablar, y pueda dejarse mover (Rosa, 24 años).

El foco estaría puesto en aquellos aspectos de la interioridad del bailarín que buscan expresión desde un polo más emocional o psicológico, y no tanto desde los principios técnicos de movimiento.

1.3.3. *Danzando sin contradicciones*

Si por un lado los intérpretes reconocen la necesidad de entrenarse con “técnicas de vaciamiento”, ausencia de pensamiento, en las que “el yo debe retirarse” para dar paso a algo más “impersonal” que no esté relacionado con “el ego”, por otro, paradójicamente, también mencionan la necesidad de encontrar una forma de identidad, una manera de diferenciarse, para poder producir como individuo, como persona.

H: Al principio en las clases, hacíamos todo este trabajo de despersonalización... yo se lo entendía, me parecía maravilloso, despersonalizarse para poder incorporar otra cosa. Un poco la idea filosófica sería “yo trato de borrar mi yo para que ese estado elegido pueda invadir mi cuerpo, llenar mi cuerpo y bailarlo, sin interferencias”. El yo es una interferencia, y el yo en *butoh* sería la palabra, sería el cupo que no me permite ser genuino.

P: Yo, ¿qué sería?

H: El yo psicológico... sería la voluntad, el querer hacer, figurar como yo, como Horacio, como persona,

con mi aspecto. Tratar de borrar eso me pareció muy interesante para que habitara otra cosa, y el cuerpo sea nada más que el instrumento del movimiento, que habitara algo más interesante que el yo, porque ahí sí estamos todos más o menos en el horno, me parece como una forma de diferenciación. Aunque también era una forma de diferenciación ahora que lo digo. Es algo mío, yo, que necesito diferenciarme del resto... (Horacio, 50 años).

Si bien “borrar la identidad” puede parecer “muy interesante”, la búsqueda de “diferenciación” y de encontrar cierta identidad hace reaparecer con fuerza el individuo y su necesidad de expresión.

Esta dinámica de interpretación pone en el centro los aspectos psicológicos del bailarín para ser derribados, o en todo caso, entrenados, para poder bailar con la mayor libertad posible. “Meterse con su propia mierda, con la herida”, “desnudar la construcción del yo”, evitar “la interferencia de la voluntad” son algunas de las formas en que los *performers* manifiestan las dificultades que entienden deben superar para poder expresar su “verdad”.

Es que me parece que el ego es una construcción y lo que pasa en ese momento (de la danza) no es una construcción, es una cosa que rebalsa, es una desnudez. Y el ego no se desnuda, o si se desnuda lo premedita para quedar lo mejor parado posible. Estaría bueno igual pensarlo un rato largo, pero lo primero que me sale decir es eso, pero me encantaría sentarme a pensarlo... Es un punto re interesante, pero me parece que tiene que ver con eso, con que el ego es una construcción, y en ese momento vamos construyendo, pero sobre situaciones que nos superan, y el ego nunca se deja supe-

rar, y el momento en que se superó, se desconoce. Por eso creo que nos da sueño cuando nos agarra un ataque de llanto y esas cosas [risas]. (Mercedes, 28 años).

En suma, la tensión entre los procesos que suponen la expresión de la subjetividad, y al mismo tiempo, la “caída del ego” del *performer*, involucrarían en las interpretaciones del *butoh mix* local dos dinámicas principales. La primera exploraría la subjetividad del bailarín a partir de proponer la deconstrucción y expresión de la historia biográfica que se encuentra encarnada en el cuerpo danzante. En este sentido, se asemeja a una suerte de “tecnología del yo” (Foucault, 1995). La segunda, parte de una propuesta que supone cierto nivel de abstracción o generalidad, debido a que las consignas no apuntan a cuestiones corporales específicas, sino a argumentos más intelectuales para poder llegar a expresar la historia personal encarnada.

Cuadro N° 2 - Relaciones entre ego, mundo interior y cuerpo danzante

Partir de la deconstrucción de la historia biográfica del bailarín y su cuerpo danzante	Desde una propuesta de cierto nivel de abstracción llegar a historia del bailarín y su cuerpo danzante
Meterse con su propia mierda, con la herida” (parangón con el actor santo grotowskiano)	“Danzar sin emoción”
“Desnudar la construcción del yo” o las emociones del ego (ligada a los desarrollos stanislavskianos)	“Disolución del diálogo interno”, “aplacar el cerebro”, “lograr estado prelingüístico imposible”
“La interferencia de la voluntad”	“La duda por la propia existencia prolongada de un yo”
“Un trabajo de despersonalización”	

Estos procesos involucrarían en todos los casos, preocupaciones de orden existencial y encontrarían sustento o fundamento en las diversas *trayectorias corporales* de los *performers*. El sentido y dirección de estas dinámicas abrevaría en el conocimiento y experiencia de los bailarines según los vínculos (y la intensidad) que hayan mantenido con las perspectivas teatrales, dancísticas y/o filosófico-religiosas. Por un lado, la identificación con el expresionismo o la danza-teatro alemana y la influencia de las micropoéticas, así como las teorías con improntas más psicológicas como las stanivlaskianas, reclamaría la expresión de la emoción y la subjetividad de los bailarines. Asimismo, la identificación con la corriente gro-towskiana insistiría en abordar los bloqueos psíquicos para desbloquear al cuerpo danzante. Por otro, la práctica *zen* impondría un proceso más general aunque, como vimos, no por ello menos alejado de la conexión con uno mismo, relacionado con una danza en la que el yo ni la emoción tendrían lugar.

Me interesa puntualizar que se trataría de dinámicas que no necesariamente se excluyen entre sí, sino que pueden entrelazarse según las direcciones que va tomando el juego narrativo. En este sentido, los *performers* responden sin contradicciones a las fluctuaciones de las necesidades de enfatizar en uno u otro aspecto de cada momento.

1.4. Danzar y ser danzado

La oposición danzar-ser danzado sintetiza los elementos hasta ahora descriptos cristalizando en el más fundamental principio de movimiento de esta expresión dancístico-teatral: “ser danzados”. Transcribo a continuación una de las notas que escribí, hace ya varios años,²² luego de una

22 Cabe aclarar que el objetivo de estos registros no tenía ningún fin específico más que el de dejar constancia de los devenires de mi proceso de aprendizaje. Las experiencias que proponían las

de mis primeras clases de danza *butoh* y que reproduce un diálogo que mantuve con mi profesor luego de un ejercicio:

Patricia: Había un bosque, y se veían los clarosucos, las hojas grandes y las pequeñas, también había unos sapos que rodeaban un charquito en el que justo daba un rayito de sol y parecía que los sapos jugaban a saltarlo... era divertido.

Profesor: ¿Y vos qué eras?

Patricia: ¿Yo qué era?

Profesor: ¿Qué eras en la imagen?... vos te movías... ¿quién o qué eras?

Patricia: (Silencio) Yo... no... no sé qué querés decir...

Profesor: ¿Y por qué te movías?

Patricia: la música... jugaba con los sapos... estoy acá, miro allá... No sé, ¿por qué me preguntás?

Profesor: Bueno, porque hubiera sido más interesante si eras algo de esa imagen que contabas... la del bosque digo... una rama... un pájaro... (Diario de Patricia, 1998).

clases me conmocionaban profundamente, por lo que, luego de cada encuentro, a modo de descarga o de reflexión, solía escribir acerca de las vivencias que ellas habían suscitado.



Imagen 19. Intérprete: Patricia Aschieri. Foto: Salvador Batalla.

En este pequeño fragmento puede apreciarse que mi comprensión de las consignas me ubicaba como espectadora del escenario poético que imaginaba visualmente y que, al mismo tiempo, “representaba”. Esta tendencia probablemente se relaciona con la elaboración cultural del compromiso sensorial que involucra nuestra imaginación, jerarquizando los aspectos visuales por sobre aquella que podría incluir, de igual modo, a otros sentidos. Para superar estas tendencias y ampliar el espectro de las descripciones, como adelanté en el cuarto capítulo, Csordas (1993) propone desde una perspectiva fenomenológica conceptualizar las experiencias corporales utilizando categorías analíticas, como “imaginación sensorial”. En el caso de mi ejemplo, el profesor intentaba mostrarme que era necesario que involucrara mi propio cuerpo ya no desde una “imaginación sensorial” que pone en el centro la representación visual de una escena, sino que sugiere otro compromiso que ubique

al cuerpo más centralmente como parte integrante de ella. Solo así encontraría el momento de “la transformación”.

Mientras que la tradición *occidental* ha utilizado técnicas de actuación como el extrañamiento, la identificación o la mimesis, el teatro japonés ha concebido la escena como el lugar del acontecimiento de sentido.²³ Allí se experimenta el sacrificio y la búsqueda, no como una técnica de re-inversión y de transformación de energías, sino como un verdadero esfuerzo de autopenetración (Dalla Palma, en Bentivoglio, 1985). En el caso particular de la danza *butoh* distintos autores, críticos y bailarines (Kuniyoshi, Ichikawa, Kassai, Ko Morobushi y Katsura Kan, entre otros) refieren que la autopenetración se lograría a través de la técnica de “no objetivación”,²⁴ cuyo fundamento se apoya en las posibilidades del cuerpo para expresar a partir de y por sí mismo, sin tratar de adecuarlo a una emoción previamente seleccionada (como ya hemos puntualizado al comparar con la danza expresionista alemana). Es decir, el cuerpo no poseería un carácter instrumental como herramienta expresiva para explorar la forma adecuada de transmitir una emoción determinada, sino que la corporalidad se constituiría como un lugar central y único de la escena. El cuerpo sería así el lugar del conflicto y el espacio en el que se produce “la metamorfosis”, “el cambio”, “la transformación”.

23 Ezra Pound define el teatro *Noh* como un teatro no mimético. No busca imitar alguna acción humana, sino más bien evocar, a través de una sutil coreografía, la acción de espíritus sobrenaturales aún habitados por pasiones humanas que, sin embargo, no guardan con lo humano más que una lejana similitud (en Sarando, 1996). El *Noh* pone en escena la expresión de la tensión entre apariencia y realidad. Se trata de ver un proceso según la rigurosa ley del karma planteando un salto epistémico que proclama que “no habría *samsara* aparte del *nirvana*, es decir que práctica y realización serían idénticas” (Sato, 2008: 22).

24 Recuérdese, en este sentido, la distinción entre cuerpo-objeto y cuerpo-sujeto realizada por Ichikawa (en Nagatomo, 1992). La técnica de no objetivación, precisamente, busca un “estado” en que el cuerpo no es objeto, no es instrumento para bailar, sino que es lugar del drama, espacio escénico del acontecimiento.

Ichikawa utiliza la palabra “degradación” para explicar el mecanismo de autodeconstrucción característico de la danza *butoh*. El bailarín *butoh*, en el devenir del movimiento, se va transformando en formas no humanas, como animales, vegetales, minerales o espíritus, o en formas humanas pero marginales, como prostitutas o locos. Sin embargo, el fundamento no es la representación ni la simbolización, no es la cosa o el personaje. Lo importante es la transformación en sí misma, el hecho de que se produzca el cambio, la metamorfosis en tiempo presente. El cuerpo se convierte así en el escenario donde se juega el acontecer de las dualidades. “La estructura fundamental descansa en la contradicción que nace de esta actividad y el impulso simultáneo de resistir la disolución” (en Kuniyoshi, 1997: s/p).

Para lograr esta particular forma de concebir y experimentar la corporalidad, en las clases y entrenamientos las consignas suelen desafiar, transformar y/o suspender la lógica racional de los performers que, por lo general, tiende a simbolizar y representar, así como a imitar y reproducir relaciones de causa-efecto desde el movimiento. Los “maestros” recurren, por ejemplo, al planteo de situaciones imposibles, extremas o absurdas. Ideas-disparadoras como “Son un bebé en una pequeñísima cesta. Están apretados entre dos hermanos... deben resistir la soledad y el abandono de sus padres (que se fueron a trabajar al campo)... Hace frío, es extremo, tanto como hasta el desfallecimiento”,²⁵ (Ko Morobushi, *workshop*, 2010). O por ejemplo, la posibilidad de que “en cinco minutos se acaba la vida y todo lo que conocemos termina” (Atsushi Takenouchi, notas personales tomadas por mí durante el *workshop de 2009*) son

25 Ko Morobushi, notas personales tomadas por mí durante el *workshop de 2010*. La imagen responde a experiencias relatadas de la infancia de Tatsumi Hijikata, quien vivía en una región fría e inhóspita.

algunas de las clásicas situaciones-imágenes que proponen los bailarines *posbutoh*, y que repiten de sus “maestros” de *butoh originario*.²⁶

Este tipo de indicaciones se dirigen a lo que algunos *performers* identificamos como “poner el cuerpo en crisis”. Los “maestros” nombran esta actitud con distintas poéticas provocadoras. Por ejemplo, Katsura Kan sugiere la necesaria predisposición del bailarín de buscar siempre “el punto más frío de la imagen”, o Ko Morobushi reclama la cualidad de “permitir que la forma sangre”. Así nos lo expresó a los participantes de un *workshop*:

Mi idea es, por ejemplo, si voy a empezar a bailar, soy una persona muy pensante entre el pensamiento y la emoción que quiere sexo (se ríe). Si uso una mano, me olvido de la otra parte del cuerpo. Y si alguien me golpea en otro lado, entonces reacciono. Quiero decir, el cuerpo no es solo uno. Es muchos tiempos y espacios, hombro pensando una cosa, la cadera otra y en otro tiempo. Si se acepta esto, el cuerpo tiene muchas vidas y muertes. Igual que nuestra cultura que está cambiando. Ayer dije hagan su improvisación, y cada uno pudo mostrar su mejor danza, pero hay que cortar con eso. Cada uno tiene su propia dimensión, forma, cambio. Tal vez si cortan esa realidad, su singularidad aparece como en un borde. Si realmente cortamos con el cuerpo (conocido o que conocemos), de ahí nace algo que no sabemos qué va a ser. Es un corte físico. La idea más simple, es algo desconocido. Pueden cor-

26 Para extender los ejemplos citamos la reconstrucción uno de los ejercicios propuestos en los seminarios. “Nunca se movieron y esta es la primera vez, nunca experimentaron la verticalidad. No saben con qué pierna moverse, las piernas son débiles, frágiles, y casi no tienen la fuerza para estar parados. Pero tienen el ímpetu de la vida para intentarlo. Es un comienzo, no saben nada, no piensan nada, están vivos” (*Workshop* Takeuchi).

tar los ojos y convertirse en ciegos, sordos, mudos. No convertirse en mimos. Pueden cortar las sensaciones y entonces los pensamientos se vuelven nuevos [...] y entonces la forma sangra. (Notas *workshop*, Buenos Aires, febrero de 2010).



Imagen 20. Intérprete: Ko Morobushi. *Workshop* año 2010. Foto: Paula Zacharías.

La propuesta de Ko Morobushi hace referencia a cambiar los “modos somáticos de atención” con los que habitualmente vivimos y bailamos o actuamos (por ejemplo, representar mentalmente una historia, como hacía yo cuando bailaba),²⁷ para entrar en el juego que propone una corporalidad basada en la ampliación de la “imaginación sensorial” (Csordas, 1993). Es decir, cuando “la forma sangra”, o podríamos decir en términos de Ichikawa, cuando se adquiere un “alto grado de unidad”, el cuerpo, en el marco de la danza *butoh*, no debería estar determinado por los movimientos habituales,

27 Como profesora de danza *butoh* he registrado que esta es la forma más habitual en que las personas se mueven. Comprender una dimensión más encarnada de la imaginación, generalmente, lleva bastante tiempo y poder ponerlo en acto, mucho más.

sino que el *performer* debe focalizar en sus sensaciones, en sus impulsos, en sus percepciones “olvidando” las formas aprendidas para percibir (“olviden todas la técnicas”).

Pero ¿qué significaría que el cuerpo sea escenario del drama, convertirlo en el lugar del sentido, permitir que se transforme? Para Sakurai (1994), “convertirse” (en un insecto / piedra / flor / animal / prostituta / marginal) no apuntaría a un fenómeno de “posesión” como en un ritual chamánico (ya que la persona no sería poseída por aquello en lo que se convierte), sino que se trataría más bien de un hecho vinculado al animismo. Cabe recordar que en el Japón existe una larga tradición ligada a la creencia de que todas las cosas del mundo (animadas o inanimadas) estarían habitadas por un espíritu o dios.²⁸ “Convertirse” en parte respondería a la capacidad del bailarín de percibir estos dioses o almas de las cosas del mundo (y que podrían habitar en su propio cuerpo), “resonando” en acuerdo con ellos y con el medioambiente en el que la danza se desarrolla. Esta concepción del movimiento, en mi opinión, sería congruente con la noción de “carne” de Merleau-Ponty (1970), la cual plantea que todo ser vivo es sensible y se confunde con el mundo.

28 Atsushi Takenouchi, explicando la presencia de la palabra *Jinen* como nombre de su grupo de danza, lo expresó del siguiente modo en la entrevista que le realicé: “Me gusta mucho el nombre de *Jinen*. *Jinen* es un poco parecido a la naturaleza, pero en un sentido más amplio. *Jinen* ya es una palabra muerta. Es algo similar con la naturaleza, pero puede ser diferente. Sin embargo, muchos japoneses también llaman a la naturaleza con esta palabra *Jinen*. Es un significado amplio, incluye lo humano, lo vegetal, lo animal, y todo es *Jinen*, incluso esa cámara mecánica (señalando mi cámara de fotos). Cada cosa es *Jinen*. Significa cada cosa en la tierra, todo es *Jinen*. Y todo tiene dentro un tesoro. Este pensamiento viene del animismo. En el animismo en Japón... en la cuchara hay un dios, en el amanecer, en la vida hay dios, hay dios en la enseñanza, hay dios en el secreto, todo es dios, usted también es dios, la cámara también tiene dios. Todo tiene este importante tesoro. En Europa o en el pensamiento europeo dios, la naturaleza, el ser humano, todas estas cosas están separadas. Me gusta mucho esta palabra, y quise poner este nombre de mi grupo de danza. Yo encuentro danza en todo y también me gusta danzar con la naturaleza” (Entrevista Atsushi Takenouchi, Lago Titicaca, octubre de 2009).

Por otra parte, si comparamos la danza *butoh* con técnicas de movimiento como las de Isadora Duncan, por ejemplo, podemos apreciar que cuando ella se inspiraba en “las hojas de los árboles”, la danza buscaba mostrar *el movimiento* de “las hojas” agitándose en el viento. En cambio, un bailarín *butoh*, más que enfatizar en las acciones-movimiento, buscará convertirse en “las hojas” poniendo el eje en el momento de la interacción con el espíritu de “las hojas” (imaginarias o no) y la transformación que en *su cuerpo* ello provoca. Recordemos cuando Takenouchi planteaba “cómo puedo recibir esta flor” y cuando Kazuo Ohno alentaba a “danzar la emoción que esa flor me provoca”. Por otra parte, “convertirse” tampoco sería representar, en la medida en que no supone hacer del cuerpo un símbolo para “expresar algo” (como en el caso de la danza moderna o clásica).

Si bien no habría cuerpo sin movimiento, ni movimiento sin cuerpo, autores como Sakurai (1994) formulan un tipo de análisis de las danzas que las describe de acuerdo con el énfasis puesto en un *continuum* que iría desde el “polo del cuerpo” hasta “el polo del movimiento”. Desde esta perspectiva, la danza *butoh* sería caracterizada más cercana al extremo del “cuerpo” y mucho menos al del movimiento. Como he referido, no se trata de representar / imitar un tipo de movimiento (moverse como un pájaro o una hoja), sino que se concentra en el cuerpo vivido (qué sucede en el momento en que me transformo en pájaro, mi omóplato es un ala, ¿cuánto mide?, ¿cuánto pesa?, ¿qué percibo cuando la muevo?).

En suma, el punto central, insisto, es entender que el lugar-escenario de la danza sería el cuerpo, y no tanto el movimiento o la acción. Esta sería consecuencia del cuerpo percibiente como espacio escénico de una historia aún desconocida, todavía no vivenciada o experimentada.

La cita de Ko Morobushi anteriormente referida también retoma la ya mencionada característica cíclica entre vida y muerte, pero ahora, entendida desde una nueva dimensión: como escenas y situaciones simultáneas y autónomas que se desarrollan dentro del propio cuerpo, el que, precisamente, se constituye como el escenario de las confrontaciones.

Si consideramos la distinción “cuerpo-sujeto” y “cuerpo-objeto” que describí con Ichikawa en el capítulo precedente, se comprende mejor la clase de paradoja que plantea esta experiencia y que sobrevuela las palabras de Hijikata cuando dice *un insecto en el dorso de la mano, otro en la nuca*, o en las indicaciones sugeridas por Ko Morobushi para improvisar en cuanto a mover una parte del cuerpo, por ejemplo, el hombro “como un insecto” y el pecho “como piedra” (“hombro pensando una cosa, la cadera otra”). Recordemos que Ichikawa plantea que la aparición del “cuerpo objeto” vivenciado como exterioridad se da solo cuando inhibimos el “cuerpo sujeto”, que siempre está vinculado al inconsciente. Así, los ejercicios de danza *butoh* apelan a esta condición dinámica, potencialmente presente, que vehiculiza la separación entre mí mismo y mi cuerpo, vale decir, la objetivación del cuerpo (las partes del cuerpo, un brazo, una pierna que experimentan distintas escenas-situaciones), pero también su condición de “no objetivado” (soy piedra, o insecto, por ejemplo). Esta atención en / al / con el cuerpo genera en este sentido un “estado intermedio” (Leder, 1990) en el que la corporalidad deja de ser un instrumento para expresar y pasa a ser el medio de la expresión, el lugar en el que se produce el drama, el conflicto, la escena. En este cuerpo como escenario de estas tendencias corporales contrapuestas, la danza lograría integrar los aspectos conscientes e inconscientes de los *performers*. Ello es así en la medida en que aquello que medularmente caracterizaría “la degradación” del cuerpo o la técnica de “no objetivación”

sería, justamente, la experiencia de percibir las paradojas de la doble condición de “cuerpo objeto” y “cuerpo sujeto” (la “doble sensación”). Cabe recordar que Ichikawa refiere que entre ambos se manifiesta el inconsciente. En el caso del bailarín *butoh*, este debe sumergirse en la vivencia de extremar las contradicciones que existen entre, por un lado, la posibilidad de moverse accionado por su voluntad, y por otro, la de dar entidad de acción a la percepción de los impulsos que lo llevarían a ser movido por su “imaginación sensorial”, o sus tics, o alguna de las partes de su cuerpo, o las imágenes / espíritus que lo habitan, etcétera.

Habiendo descripto estos principios de movimiento que caracterizan las experiencias de los bailarines en la práctica de danza *butoh*, debemos volver a considerar con mayor profundidad la afirmación realizada por una de las *performers* acerca de la importancia de “los verbos pasivos” en el universo metafórico de la danza *butoh*. La abundancia en los discursos de las expresiones “ser movidos” o “ser danzados” debería correlacionarse con la experiencia de la dicotomía que supone nuestra condición dual.

A partir de todo lo expuesto, daré cuenta a continuación de una nueva oposición que contiene a las anteriores y cuya tendencia diferencial caracteriza gran parte de las reelaboraciones locales. Me refiero al contraste que podría plantear las concepciones que surgen de considerar el movimiento desde *improvisar desde la coreografía* y/o *encontrar la forma desde la improvisación*.

2. Improvisar desde la coreografía o encontrar la forma desde la improvisación

La práctica improvisacional que caracteriza la danza *butoh* se constituye a partir de las interpretaciones que los bailarines realizan de los principios que hemos descripto como

“no control de los movimientos”, “ser danzado”, “danza sin ego”, “cuerpo que posee su propia técnica”, el “cuerpo *butoh*”, etcétera. Improvisación y coreografía serían los modos habituales de trabajo. Pese a que la coreografía, como puede imaginarse, suele ser la forma menos elegida de trabajo, estuvo muy presente en los orígenes de esta expresión artística. Tatsumi Hijikata es recordado como un coreógrafo riguroso, mientras que Kazuo Ohno se asocia más a la forma abierta y a la práctica improvisacional. Rhea Volij, una de las pioneras del *butoh* en la Argentina, lo dice de este modo:

A mí me gusta mucho la línea de Hijikata que es la precisión de la forma porque me interesa, porque tal vez pasé mucho por eso entonces...²⁹ y Kazuo Ohno era más abierto, está claro que la forma es muy la improvisación... Hijikata era la coreografía.

Los maestros *posbutoh* que dieron *workshops* en nuestro país suelen expresar cierta ambigüedad respecto de estas formas de trabajo. Por ejemplo, Ko Morobushi, luego de recibir las quejas de un grupo de alumnos chilenos porque daba demasiadas consignas para preparar improvisaciones (mientras que argumentaban “habían viajado tanto” para “aprender”, porque improvisar “ya improvisábamos solos hace mucho tiempo”), les respondió de la siguiente manera:

La improvisación sería lo opuesto a la coreografía. Lo que puedo decir es que la forma se encuentra cuando el cuerpo entra en crisis y eso es lo básico [...] La técnica del *butoh* no es una técnica fija. Ustedes quieren la técnica Ko Morobushi, o la técnica

29 Volij viene de una formación rigurosa en danza.

Tatsumi Hijikata, o la técnica Kazuo Ohno. El *butoh* trabaja con animales, vegetales, minerales, metales. El *butoh* busca la memoria del cuerpo, apunta a esa memoria que está en la especie. No es una técnica Ko Morobushi. Pero yo di temas para improvisar. Por ejemplo, ayer me gustó su caminata. Esta fue una sugerencia limitada a través de consignas como el cansancio y la voz. Porque no es una coreografía. La idea de la muñeca, por ejemplo, es una idea para el movimiento. Es una idea, pero no es una técnica, son ejemplos. La danza *butoh* da mucho miedo. Ustedes no necesitan más técnica. Ustedes deben encontrarse con su cuerpo. Si yo les doy el soporte, van a seguir explorando la técnica Ko Morobushi. Yo podría dar más cosas técnicas, pero eso no es interesante. La propuesta es que ustedes la encuentren. (Notas *workshop*, febrero de 2010)



Imagen 21. Intérprete: Ko Morobushi. Foto: Paula Zacharías.

Otros maestros, por el contrario, prefieren enfatizar los peligros de la improvisación desvinculada de precisiones técnicas. En uno de los seminarios dictados en nuestro país por Minako Seki, ante mi pregunta respecto de las razones de la expansión de la danza *butoh* fuera del Japón, esta respondió lo siguiente:

Yo veo que en Europa y aquí, la gente piensa ¡Ah! ¡*Butoh*, puedes hacer lo que quieras, hay improvisación, sí, vamos a bailar! Pero eso no es así, hay algo que es característico que tiene que ver con la rigurosidad, con la disciplina. Hay principios muy importantes que tienen que estar presentes: el *hanging*, el principio de los opuestos, el movimiento desde el *tanden*,³⁰ la energía, la concentración. Si todo esto está, está bien. Grupos como Dairakudakan, que es como una célula o base del que luego salen otros grupos o bailarines, o Hijikata por ejemplo, son muy precisos en cuanto a sus coreografías, están absolutamente definidas. No se trata de pensar que uno puede hacer lo que quiere y que solo se trata de improvisación. Se trata de los principios, por eso yo enseñé eso y no las formas. (Notas *workshop*, enero de 2008)

Al respecto, es interesante mencionar que un *performer* local me comentó que sabía que Minako Seki se había quejado de la mala preparación física de la gente que asistía a su seminario. Se pretendía trabajar con el cuerpo y hablar con emociones, pero Minako se preguntaba qué emociones se podrían expresar si el cuerpo no fluye: “No es como

30 Se refiere a lo que hemos identificado con Yuasa Yasuo (1993) como *seika tanden*, el centro de energía vital ubicado en el interior de nuestro cuerpo y debajo del ombligo. También denominado “centro”.

un pájaro que vuela solo y que la emoción lo puede seguir. Improvisar... improvisar no se puede si no se han incorporado los principios técnicos”.

En el *butoh mix* local pueden identificarse estas dos tendencias (coreografía e improvisación) que no siempre están separadas en un mismo grupo o *performer*, sino que pueden convivir en las distintas etapas del proceso de trabajo. Si bien suelen ser percibidas como formas contrapuestas, la coreografía acepta grados de improvisación en tanto el actor interpreta a partir de improvisar en las aplicaciones de energía y, como señala Grotowski (1984), descubre las formas de acuerdo con la posibilidad que le brinda experimentar distintas utilidades energéticas. Por ejemplo, cuando el *performer* improvisa desde una coreografía cuyos movimientos están absolutamente pautados, este puede experimentarlos en cada ocasión a partir de ejecutarlos como si fuera la primera vez. En este sentido, recuérdese la idea desarrollada con anterioridad en cuanto a la premisa de atender a sus percepciones corporales y la pluralidad que propone la creatividad de su “imaginación sensorial”. Esta diversidad se traducirá en las diferentes energías que transmite a sus movimientos o acciones (suave, fuerte, entrecortada, fluida, etcétera). Propongo, entonces, caracterizar la coreografía y la improvisación como *improvisar desde la coreografía* y *encontrar la forma desde la improvisación*, respectivamente.

Cabe destacar que ambas modalidades destacan la “libertad” y la posibilidad que brindaría la danza *butoh*, para “jugar”. Un *performer* describe este aspecto lúdico del siguiente modo:

... [cuando encontré la danza *butoh*] yo sentí un lugar de tanta libertad y de tanto cuidado, yo no lo venía sintiendo. Yo venía de un grupo mucho más tortura-

do de ensayos, antropología teatral, movimiento uno, dos, me paro en la silla, movimiento tres, cuatro, digo texto, una cosa cuadradísima, impulso del hombro, impulso... [risas], y de repente sentí que había un lugar de juego, había una libertad enorme. (Quio, 30 años).

Esta valoración del juego cristalizaría en una mayor preferencia por *encontrar la forma desde la improvisación*, en detrimento de *improvisar desde la coreografía*. Ello es así en la medida en que permitiría un gran espacio para la exploración basado en experiencias del *performer*, más que en algún tipo de autoridad proveniente de especificidades técnicas. He identificado que este comportamiento experimental de *encontrar la forma desde la improvisación* como modo de presentación escénica es más frecuente y preferido entre los bailarines más jóvenes.

Vinculado a esta preeminencia atribuida a *encontrar la forma desde la improvisación*, cabe hacer una breve mención al vínculo entre movimiento y música. Al respecto, no he identificado en principio, en las reelaboraciones de la danza *butoh* local, una relación específica entre estos elementos. Ante mi pregunta acerca de lo que debe tenerse en cuenta para elegir la música que acompañe un espectáculo, los *performers* suelen dar respuestas vagas, sintetizando que lo principal es “que la música aporte a la danza”, si no “es mejor el silencio”. Así puede encontrarse una muy variada diversidad de posibilidades que, entiendo, responde a su carácter híbrido y que estaría en consonancia con las tendencias de la danza actual. Los tipos de música pueden incluir tanto una cumbia como un tango, música japonesa o hindú, etcétera. Yo, por ejemplo, he bailado con música de Charly García, de Chopin o de Brian Eno. Como tendencia actual, puede decirse que los *performers* prefieren utilizar música en vivo, como puede ser el sonido de los

cucos tibetanos, el birimbao, un chelo o improvisaciones de música en computadora. No obstante, a diferencia de los *workshops* dictados por los “maestros” japoneses, en los entrenamientos locales la música adquiere un mayor protagonismo y suele utilizarse para intensificar el compromiso corporal de los *performers*. Estos suelen decir, por ejemplo, “me fui con la música” o “o me dejé llevar por el ritmo”. Espero poder, en trabajos futuros, continuar explorando este tipo de conexiones.³¹

Cabe señalar que a pesar de las libertades que supone la práctica de la improvisación, existen algunos principios que se ponen en juego en la evaluación de las *performances*. Kaeppler (2003) propone que, en la evaluación de las producciones, existirían ciertos criterios que constituyen los principios sobre los cuales se basa una estética. Estos estándares indicarían la manera en que es percibida por la gente que la práctica y la sostiene. Estos criterios pueden ser explícitos y organizados, o bien meramente implícitos, constituyendo una clase específica de estética para ese grupo social. Según señala la autora, si bien el lenguaje usado para hablar sobre estos productos y procesos brindaría algunas directrices, no resultaría suficiente y solo podría revelarse a partir de relacionar repetidamente evaluaciones estéticas con ejecuciones o producciones reales. En el caso del *butoh mix* local, destaco tres principios básicos que, entrelazados, constituirían los estándares mediante los cuales la danza *butoh*, como forma cultural, es juzgada: “no representación”, “sinceridad” o “verdad” del *performer* en su danza y calidad del “estado”.

31 Kazuo Ohno, respecto de la música, refiere que a veces se utiliza de fondo y otras “uno se sumerge en ella” (en Collini, 1995: 108).

2.1. Principio de la no representación

El primer principio que identifico para evaluar la danza *butoh* es el que se opone a cualquier tipo de realismo o imitación en los movimientos y que considera que los *performers* no deben bailar “representando” historias, sino viviendo su corporalidad en tiempo presente. Algunas de estas consideraciones fueron tratadas cuando distinguí la danza *butoh* de la danza expresionista alemana, por ejemplo, o de la danza “libre” de Duncan. Pero también di cuenta en ese momento de algunas articulaciones con este tipo de experiencias artísticas.

Para identificar las diferencias que atraviesan las corporalidades de las danzas, examinaré algunas formas para inducir estos procesos en las clases dictadas por distintos bailarines *butoh mix* locales. Si bien, como he descrito, en términos generales todas las clases se parecen en su estructura (un primer momento ligado a ejercicios para ubicar el centro, trabajar la respiración, la oposición arriba-abajo, el equilibrio, etcétera, y un segundo momento más libre en donde los movimientos son más improvisados), he identificado algunas sensibles diferencias en las propuestas ligadas a la improvisación.

Algunas experiencias recurren a la narración de una historia que plantea un principio, un desarrollo y un final. Con muy pocas palabras, pero con sugerentes imágenes poéticas, se invita a que cada *performer* improvise a su modo. Describo el trabajo de Binetti, tomando como referencia mi participación en sus clases:

Nos pide que cambiemos la dirección en la que caminábamos y que a partir de allí vayamos entrando como en un sueño, cada vez más. Y empieza a decir imágenes. El ejercicio habrá durado una hora aproxi-

madamente. “Caminen como en una nube. Métanse en la nube con partes del cuerpo”. Luego nos dice que cuando escuchemos un aplauso es como una aguja que nos pincha en una parte exacta, bien definida del cuerpo. Comienza los aplausos uno a uno. Luego cada aplauso es una aguja que pincha y se queda clavada. Quio menciona brevemente el dolor, las heridas del cuerpo, que el cuerpo tiene memoria y que entonces aparece la emoción. Esas agujas, nos dice después, se transforman en piedras preciosas que no se esconden, se exhiben... Luego dice que el cuerpo se empieza a dormir hasta llegar al suelo. “Gracias”. Durante el trabajo escuché los sollozos y mocos de N. Al final cuando abrimos los ojos se fueron a abrazar con Quio, N y A. y dubitativamente M. (Registro tomado en agosto de 2008).

Sin embargo existen otras propuestas que, en esta segunda parte, ponen en juego un tipo de lógica sensiblemente diferente. Por ejemplo, un ejercicio que tomé de mi maestro de danza *butoh* y que repliqué como profesora en la Escuela de Arte Dramático:

–Tracen una línea, con uno de los dedos de su mano, que atraviese en forma vertical la mitad del cuerpo. Toquen donde estaría la separación.

– Ahora imaginen que una mitad del cuerpo es blanca y muevan la parte blanca de su cuerpo. Decidan Uds. qué mitad de su cuerpo es blanca. Improvisen con la parte blanca de su cuerpo. Cómo se mueve, qué temperatura tiene, qué calidad de movimiento, que gustos, que olores tiene la parte blanca de su cuerpo. Si aparece un personaje, permitan que aparezca.

Lentamente se van deteniendo. Mantengan los ojos cerrados.

– Ahora pinten el interior de la otra mitad de su cuerpo de rojo. Otra vez cómo se mueve, qué temperatura tiene, qué calidad de movimiento, qué gustos, qué olores tiene la parte roja de su cuerpo. Si aparece un personaje, permitan que aparezca. Lentamente se van deteniendo (se alterna la mecánica repitiendo el ejercicio para que puedan ir definiendo las cualidades de cada mitad del cuerpo).

– Ahora establezcan un diálogo corporal entre ambas mitades de su cuerpo sin que cada una pierda su identidad. Prueben, improvisen.

La clase termina con una puesta en común de la experiencia en la que cada persona dice, cuenta si quiere, su experiencia.

En el primer caso, la forma de trabajo parecería acercarse más a una suerte de “encantamiento”, como el planteado por Lévi-Strauss (1968) al explicar la eficacia simbólica de la narración del chamán para conducir los partos de las mujeres *Cuna*. En ese caso no hubo ninguna indicación respecto de cómo involucrar al cuerpo, sino que cada uno tenía la libertad de dar lugar a la historia que escuchaba de la manera que prefería o que surgiera. Una *performer* refiere su experiencia de esa clase del siguiente modo:

Terminamos como en una especie de nube y de algodón, entonces era como todo un trabajo de suavidad, de suavidad, como todo un tiempo metiéndote en ese mundo, como que va hacia profundizar, y de

repente esta cosa de venir trabajando con un tipo de energía en lo que tiene que ver con la suavidad, y la imagen que siguió fue que en estas nubes de algodón había agujas, entonces fue como todo un trabajo con una contraposición, como cosas que se contraponen y generan inmediatamente un conflicto y una relación con el espacio muy concreta y muy precisa para mí, y bueno, y eso, empezar a trabajar eso y después otra contraposición que fue la que las agujas empezaban a clavarse en el cuerpo porque estaba rodeado de algodón, y ese algodón tenía agujas, entonces todo un trabajo con el dolor, pero lo que siguió a eso es que todas esas agujas eran muy hermosas, que brillaban y que eran como objetos preciosos y que a medida que se clavaban en tu cuerpo dolían, pero a la vez se hacían sentir seres de una inconmensurable belleza. Esas cosas. Ese transitar el dolor y de repente del dolor encontrar la belleza en el dolor, como que tiene un fluido, como que no hay estancamiento, como que todo el tiempo una fluctuación que tal cosa duele pero a la vez es bella pero también tatata. Y eso podría seguir como si tuviera la posibilidad de ser eterno, ¿me entendés?, esa fluctuación, no sé, similar a la vida pero muy poético. Después otra clase, que fue entrar en el cuerpo de nuestro hermano, para mí eso fue muy fuerte. (Mercedes, 28 años).

Sin invalidar para nada este tipo de ejercicios y teniendo en cuenta mi propia experiencia como docente, considero que las consignas de tipo narrativo llevan a los *performers* a vivir más frecuentemente la experiencia, “representando” aquello que les sucede de una manera teatral o mímica (donde la persona rechaza, siente dolor, siente placer, duda, etcétera). En estos casos, como

consecuencia de nuestra socialización en artes escénicas *occidentales*, suelen incidir con mayor fuerza nuestros “habitus” dancísticos y teatrales, y entonces, resulta más dificultoso y lejano el proceso de deconstrucción del movimiento. El segundo ejemplo relatado, en cambio, que enfatiza en una imagen específica que “habita” y provoca al cuerpo con el fin de desplegar de modo no directivo algún movimiento o energía (y que cada *performer* puede interpretar desde su propio universo personal), tiende a desactivar más dinámicamente las predisposiciones a la reproducción y posibilita la aparición de otras lógicas de movimiento. Desde mi punto de vista, estos “cuerpos en danza”, que por supuesto pueden contar una historia (personal, presente y/o de vivencias pasadas o no), logran explorar con mayor intensidad y concretamente la deconstrucción de la corporalidad, apuntando a que el drama emerja encarnado. No obstante estas diferencias, es justo reconocer que ambos abordajes buscan proponer la exploración de las tensiones entre “controlar” y “no controlar” el movimiento, a partir de lo que cada artista comprende por “ser danzados”.

Más allá de la multiplicidad de estilos personales posibles para proponer improvisaciones, considero que, a las lógicas de ambos procesos creativos presentados, subyacen las diferencias que inicialmente hemos marcado al detenernos en las particularidades de los guías o profesores locales. Recordemos que ambos se preocupaban por las implicancias de las “traducciones” de su arte, aunque apelando a modalidades algo diferentes. Volij, que fue parte importante del proceso de formación *butoh* de Binetti, pondera la comprensión de las imágenes en la traducción de los ideogramas japoneses o de los haikus, “qué palabras usás”, por ejemplo. Esta tendencia puede apreciarse en su *trayectoria corporal* vinculada a la escuela de

la expresión corporal, que profundiza el conocimiento del cuerpo como un vehículo significativo de expresión y comunicación. Como señalan Stokoe y Harf (1980), se estudia la utilización intencionada de los gestos, las miradas y las posturas corporales, y se busca tomar conciencia de los automatismos y de los mecanismos motores con el fin de que sean parte de una actividad intencional y voluntaria, que permita recrear y expresar los movimientos de la afectividad, la sensibilidad y la vitalidad de cada persona. En suma, siguiendo a las autoras, se propone la búsqueda de “un vocabulario” propio de movimientos que, organizados en una unidad significativa de forma-contenido, permita transmitir, al igual que otros lenguajes artísticos, ideas, emociones y sensaciones personales y subjetivas, posibles de ser objetivadas en una danza. En la propuesta de Collini, mi profesor de danza *butoh*, que se dirige menos a contar una historia en la que las palabras tengan algún protagonismo, se observa su *trayectoria corporal* ligada a los postulados grotowskianos que plantean un trabajo interno, en el que el cuerpo del actor debe ser el origen de las posibilidades expresivas a partir de liberarlo de sus constricciones.

Pese a estas sensibles tendencias, he registrado en muchísimas oportunidades cómo los profesores o guías locales, teniendo en cuenta el conocimiento de los procesos individuales de cada *performer*, valoran la aparición de “nuevos” movimientos o actitudes, o niveles de utilización del espacio, entre otras cosas. En los entrenamientos suele escucharse “ese movimiento es nuevo para vos, qué bueno” o “nunca había visto eso, no lo pierdas”. Esta actitud positiva está en correspondencia con el interés por búsquedas y exploraciones que pongan en crisis los hábitos de movimiento a partir de la adquisición de otras formas de percibir el cuerpo y de nuevos movimientos. No

obstante, estos muchas veces suelen ser reconfigurados como parte del repertorio “habitual” de modos de bailar de cada bailarín.³²

2.2. Entrar en “estado”

En las citas que he ido presentando, los entrevistados destacan con frecuencia la importancia de alcanzar un cierto “estado” para bailar.³³ Este sería un elemento imprescindible, aquello a partir de lo que se improvisa y cuya existencia o ausencia definiría, mucho más que cualquier precisión física, la calidad de la danza.

Yo puedo ver danza contemporánea y..., la diferencia que encuentro es “me aburro”, no me dice nada, ¿por qué me pasa esto? (piensa). Tiene que ver con que el bailarín o la bailarina están saltando por el aire y pensando en lo que van a cocinar, no sé, no sé si será así, pero es esa sensación. Poner el cuerpo, hacer una pirueta increíble, te aplaudo, es muy buena, pero qué sé yo, no me estás diciendo nada. Y a vos no te está pasando nada. Yo no creo que un bailarín o un actor tenga que estar así, como en un estado, pero sí tiene que vivenciar ese momento, como esté en ese momento.

32 Más allá de estas apreciaciones técnicas, he constatado que nuestras danzas locales causan un gran impacto visual. La lentificación de las acciones, la gestualidad recargada (sobre todo, la facial) y los vestuarios y maquillajes provocan un gran distanciamiento respecto de otras prácticas artísticas. En las encuestas que realicé en el ciclo de danza *butoh* mencionado, los espectadores refieren que las danzas les resultaron “distintas a casi todo”, o que “más allá del gusto me pareció un hecho estético interesante”, o que “vale la pena venir” o “de introspección muy copada”, o “inquieta”, “sorprendente”, “impactante”, o para otros “perturbador”, “desgarrador”, “poético”, “feo y bello a la vez”.

33 Cabe destacar que esta noción es utilizada en el ámbito teatral. Dubatti (2008) hace referencia al “teatro de estados” para describir el teatro de Pavlovsky y Bartís. Asimismo, puede rastrear su fundamento en las concepciones de Deleuze y Guattari.

Por ejemplo, a mí me parece que ninguna de las funciones de una misma danza *butoh* vaya a ser igual, por más que la coreo sea la misma, el vestuario el mismo, o que los bailarines de *butoh* transiten ese momento o entren en algún tipo de estado similar cada vez. Transitan ese momento como están y con la verdad que tienen en ese momento, transitan esa coreo y entonces ahí hay algo presente. (Vanina, 40 años).

El “estado” también se describe como un estímulo externo o interno a partir del cual moverse y bailar improvisando “con libertad absoluta”.

[...] el “estado”, cosa que no es fácil de encontrar, y cosa que uno no siempre puede observar durante el baile, a veces... Al principio (ahora lo domino un poco más) uno pierde ese “estado”, lo vuelve a recuperar, lo pierde, a veces nunca lo encuentra, pero bueno, la experiencia, como llegar a ese lugar y todo permite que uno se meta cada vez más y elija y pueda entrar en un “estado” emocional, anímico, no sé, algo raro, difícil de decir, mientras el cuerpo se mueve, y ese movimiento lo llamamos danza *butoh*, o algo parecido. (Horacio, 50 años).

No obstante, casi todos los bailarines no identifican técnicas específicas, propias de la danza *butoh*, que faciliten el logro del “estado”.

Para mí lo óptimo dentro de una improvisación es que aparezca un cuerpo que cuente algo extracotidiano, no es un cuerpo normal, es un cuerpo que tiene una calidad energética diferente. (...) Es como mágico en un punto, porque vos ves gente que... sobre todo en las clases... vos ves gente que eso ya lo trae, que capaz que no

tiene una formación en nada y tiene una presencia muy especial, y hay gente que tiene una técnica que levantan la pata y qué sé yo... y es un cuerpo que no transmite, que está cumpliendo una función y no tiene esa energía, ese plus, que dice eso... como cuando uno está enamorado y le dice a la otra persona “mirame, mirame, estoy iluminado, estoy enamorado” entonces para mí eso es un misterio... porque ni siquiera sé yo bien qué se activa en mí a la hora de bailar, yo creo que en algunas funciones puedo lograr eso. Que es lo que te decía de la danza... si vas a ver una obra de *butoh* y eso no está, es un embole. A mí me ha pasado de ver gente que yo sé que baila excelente *butoh* y ha tenido una mala función y no se la siente, y vos decís “¿Cómo puede ser esta mina o este chabón que hace años que vienen bailando y que es excelente?”. Pero ese día tuvo una mala función y no se encendió eso y es un embole porque no hay de qué agarrarse. Es puro “estado”. Digo, que vos vas a ver danza contemporánea, y si eso no está, “ah pero mirá cómo sabe, uy, mirá todos juntos, uy, qué interesante el canon, o la disposición en el espacio”... el *butoh* si no tiene ese plus, ese extracotidiano, ese “estado”, no es nada. (Quio, 30 años).



Imagen 22. Intérprete: Quio Binetti. Foto: Enrique Gurpegui.

Habría, entonces, cierta cuestión “mágica” que pone en juego el “estado”, que incluso se llega a describir como “lo mismo que cuando una persona tiene esas experiencias místicas, o lo religioso”. Así, los *performers* consideran que si no se tiene el “estado”, la danza “aburre”, “no me llama”, “no tiene eso que emociona”. Uno de los requerimientos para que esto suceda y que haría que un “estado” sea percibido como acorde a la danza *butoh*, está ligado directamente con el tercer principio: la honestidad de la danza del *performer*.

2.3. Verdad y sinceridad de la *performance*

Las distintas formas de abordar la improvisación que he descripto llevan implícita una concepción diferencial de las posibles relaciones entre forma y contenido. Por un lado muchos *performers* refieren que el “estado” no se apegaría a ninguna forma en particular, y que su experimentación sería, precisamente, la que da lugar a la improvisación. En este sentido, no habría formas físicas preestablecidas que no puedan modificarse, incluso, en los espectáculos. Algunos ejemplos de ello, en palabras de los bailarines:

Improvisar es lo que sucede en el momento, si vos querés ponerle después una lectura, y decir, no sé... con una mirada de espectáculo, “no, yo bailo el ‘estado’ de saludar al sol, porque en un ensayo me grabé y vi que con las manos arriba saludaba al sol, bárbaro, va así, con las manos arriba”, bueno, son lugares a donde llegar, entonces yo esa *performance* la voy a hacer un montón de veces que al sol lo saludo con las manos arriba, pero si un día al sol lo saludo con las manos abajo, la historia es que lo saludo con las manos abajo, porque ahí lo verdadero es el “estado”, si me voy a la forma, me voy del *butoh*. (Rosa, 24 años)

Sí, sabía dónde empezaba, sabía que había algo en el medio y sabía que terminaba en el piso, pero no sabía todo lo que me iba a pasar ni en el piso ni al principio. Y ahí es donde yo ya no solo me transformo como bailarín sino que me transformo como... donde siento que ya no soy el mismo, que rompí barreras, que no bailé con la mente, que no fui mezquino con mi cuerpo. (Alfredo, 25 años).

Así, forma y contenido no serían el resultado de una exploración previa de la que pudiera resultar una relación preestablecida para una coreografía, sino que el foco sería aquello que sucede en tiempo “presente” y cuya única, aunque no menor, exigencia es la de “ser verdadero”, “sincero”, “honesto” y “vulnerable”.

Por ejemplo, en la entrevista realizada a Binetti, del grupo Siquiera, explica que como directora no necesita conocer el “estado” que transitan sus bailarines, sino que solamente cuando ve “que algo está muerto, recién ahí empiezo a indagar [...] pero no para encauzarlo, sino para que empiece a buscar su material”. A partir de mis observaciones de los ensayos en los meses previos al estreno de la obra *Membrillar*, pude apreciar que dio escasas indicaciones relacionadas con los “estados”. En una primera etapa se vincularon con el señalamiento de los momentos en que había o no “estado”, dentro de los trabajos individuales de cada uno de los bailarines. En aquellas ocasiones en que consideró que estaba ausente, sus estrategias para facilitar su encuentro se relacionaron con modificaciones en el ambiente (como sacar la música y dejar la danza en silencio), indicaciones referidas a la relación del cuerpo en el espacio (como cambios de frente, de altura / nivel, o de dirección de desplazamiento), o también sugerencias respecto de la intensificación de la expresividad de una parte del cuerpo, como por ejemplo el

rostro. Estas estrategias se nutrían mayormente de la idea de generar tensiones entre opuestos. Sin embargo, no registré ninguna oportunidad en la que se diera lugar en los ensayos a la repetición de la improvisación, o parte de ella, para una experimentación “más dirigida” de las tensiones propuestas, sino que las indicaciones parecían más bien ofrecer pistas para probar o tener en cuenta en las siguientes oportunidades.



Imagen 23. Intérprete: Grupo Siquiera. Foto: Yanina García.

En una segunda etapa, vinculada más al montaje de momentos de las coreografías individuales en clave grupal, las indicaciones se vincularon con la disposición de los cuerpos o sus tránsitos en el espacio. De los “estados” casi no se habló, pues por lo general, todos expresaban que se trataban de “pasadas livianas”. En una ocasión, y muy cercano al estreno, a raíz de una pregunta mía, se habló de un “estado” en particular. Mi intervención se relacionaba con tratar de entender “el estado” de las danzas de dos de las bailarinas al comienzo de la obra (que todos daban por sobreentendido) y que yo encontraba física y energéticamente muy distintas entre sí, pese a que se sostenía en los discursos una idea

de “doble”. Binetti me explicó con posterioridad que ella “nunca había terminado de entender cuál era el ‘estado’ de Rocío” y que ante mis preguntas lo habían podido volver a hablar y “compatibilizarlo”.

Para el grupo Siquiera, entonces, no habría una conexión claramente identificable entre movimiento físico específico y “estado”. Si bien, como hemos descrito, la directora del grupo puede incluir indicaciones que tengan que ver con aspectos físicos para convocar los “estados”, estas no se dirigen a promover la exploración de los movimientos en sí, o sus impulsos físicos de una forma metódica o pautada de antemano. Sin embargo, sí he registrado preguntas acerca de quién es este personaje, a dónde va, o qué busca, por ejemplo. Entiendo que esto se relaciona con la afinidad antes señalada, respecto de las técnicas teatrales para actores propuestas por Stanislavski. El foco estaría puesto, entonces, en aquellos aspectos de la vida interior que buscan expresión desde un polo más emocional o psicológico, y no tanto desde los principios técnicos de movimiento.³⁴

Existen otras formas de trabajar “el estado” más ligado a cuestiones físicas concretas. Por ejemplo, en el proceso de creación que dirigí para montar el espectáculo *En* (2010), la primera etapa de los ensayos para el espectáculo se vinculó con definir la coreografía de las danzas a partir de rescatar algunos momentos importantes surgidos en improvisaciones y disparados por un *leitmotiv*: el erotismo.

Primero trabajamos a partir de improvisaciones para rescatar distintos momentos. Lo que yo tenía en mente era un diseño coreográfico de los cuerpos y los movi-

34 A diferencia de los trabajos grotowskianos sobre las acciones físicas propuestos por Stanislavski, en los que la exploración se prolongaría en el movimiento, en este caso la acción resultaría (como se describió en el momento de explicar qué es la “improvisación”) de algo más bien circunstancial y del momento.

mientos en el espacio como si este fuera un mandala. Yo quería recuperar la idea de lo cíclico, y el deseo del eterno retorno. A partir de la puesta en juego de distintos movimientos, energías, promoví la integración y separación en espacios internos y externos dentro de un cuerpo único conformado por los cuatro cuerpos en el espacio. Por momentos, estos distintos “momentos-lugares temáticos” se involucran en una concepción común compartida, y por momentos, parecen guardar relación con lógicas propias e independientes. Este interjuego entre lo colectivo, lo individual o lo dual aborda distintas tensiones que pueden enumerarse como: materialidad-inmaterialidad, erotismo-espiritualidad, entrega-sometimiento, violencia-ternura, pasión-indiferencia, atracción-repulsión, femenino-masculino, vida-muerte. (Apuntes personales de trabajo, 2010).

Una vez establecida la coreografía, comenzó una segunda etapa en la que las distintas partes se fueron retrabajando a partir de nuevas improvisaciones que apuntaban a profundizar la exploración de las sensaciones / sentimientos, tipos energéticos o calidades de movimiento.

Hoy en el ensayo propuse un ejercicio para trabajar el erotismo en los cuerpos de los bailarines. No me alcanza con que las formas estén correctas, y lleguen a tiempo, pretendo que los cuerpos estén desbordados por su propio erotismo. Entonces propuse que durante un tiempo prolongado uno por turno, tomara el centro del espacio y el resto de los compañeros usara su cuerpo (sin usar las manos) como si fuera una lengua. Todo el cuerpo, la cabeza, el hombro, el vientre, el sexo, la espalda, los muslos, la mirada, una gran

lengua, o varias lenguas, para conectar con el cuerpo del otro. Después propuse que “el lamido” use su cuerpo también como lengua, para lamer el cuerpo de los otros, pero sin llegar a tocarlos. Finalmente volvimos a la escena de “los cuerpos en fuego” y ahora sí, empezó a tener el contenido que estoy buscando. (Apuntes personales de trabajo, 2010).



Imagen 24. Intérprete: Grupo Ouroboros. Foto: Ana Sofia Cunha.

Como puede apreciarse, la utilización de ciertas metáforas ha tenido por objetivo provocar en los *performers* “el estado” que buscaba. Es decir, la imagen funciona como un medio concreto para trabajar la calidad de movimientos físicos para que desde allí pueda surgir el contenido. Esta posición que refleja mi propia concepción de la danza *butoh* coincide con la perspectiva de otros *performers* del campo local que sostienen que forma y contenido estarían estrechamente ligados con la puesta en juego de la técnica. Aunque perteneciente a la otra línea dentro del *butoh* que la mía, así lo menciona en la entrevista Volij, por ejemplo:

La cosmovisión, la concepción de un cuerpo, para mí ese es el gran desafío en las clases, como cada vez afinar más, y que los alumnos encuentren ese lugar, porque ese es el cambio de vida, es entrar a la clase e ir entregándose a soltar, entregarse a ser como yo a veces digo, la marioneta espiritual del cosmos, eso, ser una marioneta del cosmos, desde el comienzo de la clase, despacito ir soltando, porque uno viene muy cargado, pero no repetir haciendo cien abdominales para poder bailar, tener que hacer abdominales tiene que ver con la presencia de todo el cuerpo y estás haciendo un feto y uno no se da cuenta y estuvo haciendo ochenta abdominales porque estuvo haciendo un feto que crece, eso se mezcla.

Si bien en todos los casos los intérpretes subrayan la necesidad de comprometerse con el contenido del “estado” desde una actitud que remarca “la honestidad” y “la sinceridad”, hay muchos que proponen que la precisión física quedaría en un segundo plano. Uno de los bailarines lo expresa de la siguiente manera:

Creo que si un practicante de *butoh* es sincero, va a estar bailando con cada uno de sus fallidos, agarrado de la mano, con orgullo y con alegría. Creo que en la medida en que una persona que baila *butoh* empieza a esconder sus fallidos, su vulnerabilidad, y empieza a conquistar el terreno del virtuosismo, empieza a transformarse en otra historia. Vi poco material de Hijikata, pero vos ves ese cuerpo y sabés que puede trescientas veces más de lo que muestra, es un cuerpo de otro mundo, es un fantasma, es un ser que si quisiera haber sido virtuoso hubiera sido el más virtuoso, sin embargo, bailaba con sus fantasmas, con sus mie-

dos y sus vacíos y su vulnerabilidad y sus fallidos de la mano, y eso es lo que lo hace *butoh* y lo que lo hace universal. (Dardo, 33 años).

En suma, existen muchos puntos de contacto en cuanto a concebir la danza *butoh* como una danza de improvisación y una danza que se baila buscando entrar en “estados”. En ambos ejemplos presentados, se valora la “verdad” de la *performance*. No obstante, como se ha podido apreciar, los criterios serían diferentes. En el primer caso, hay un énfasis en la “verdad” de la expresión de la interioridad del *performer* aunque esta sea inespecífica. Binetti expresa ella misma la disociación entre el significado de la escena y el contenido físico, “esto que yo lo llamo ‘los pájaros’, pero más por una cuestión física, porque tiene como un tiempo de pájaros, pero es la negación, el no querer ver”, o en otro momento, “lo que yo llamo ‘la flotación’, pero también por una cuestión física, que es cuando yo estoy acostada, y eso sería más mi momento [...] que tiene que ver con un cuerpo que no está conectado”. En el segundo caso, se trata de una invitación a profundizar corporalmente en la experiencia de un “estado” específico y gran parte de los ensayos se dirigieron, precisamente, a posibilitar el ingreso en lo que podríamos llamar el “estado” de lo erótico a partir de consignas que, a través de la utilización de metáforas, apelan a la experiencia de movimiento en sí misma.³⁵

35 Aquí encuentro un enorme parecido con los postulados del “actor santo grotowskiano”. El *performer* es exigido para atravesar, traspasar sus contradicciones, pudores, vergüenzas, etcétera, producto de su historia personal y cultural, y que operan como límite para sus capacidades expresivas.

3. "Ser danzados" en el *butoh mix* argentino: hacia una síntesis de la diversidad de experiencias

Respecto del rol de las palabras en artes marciales como el *karate*, Bar-On Cohen (2006) señala que existirían ciertos términos que funcionan como "códigos somáticos". Si bien al comienzo estas referencias no tendrían un significado preciso para los principiantes, su contenido se va aprehendiendo y cargando de sentido a medida que se avanza en la experiencia. Los ejercicios y entrenamientos promoverían ciertas dinámicas interiores en los cuerpos a partir de las que, gradualmente, los aprendices comienzan a otorgarles significados. Extendiendo estos desarrollos a nuestro caso, entiendo que, a diferencia de otras prácticas que conservan nombres o palabras de su contexto cultural de origen, en el proceso de "exportación" de la danza *butoh*, los "maestros" han ido "adaptando" su lenguaje técnico con el fin de hacerlo "más accesible". Ello sería así, probablemente, como consecuencia de sus contactos frecuentes con el mundo de la danza y el teatro occidental, así como también por la síntesis que impone el corto tiempo del formato pedagógico de los *workshops*. Como corolario de esta situación, y más allá de las referencias a las palabras japonesas cuyo cabal significado (o solo aproximado) resulta casi siempre inaccesible, los "códigos somáticos" en el contexto de este tipo de seminarios terminan involucrando el uso de palabras compartidas con las técnicas occidentales de teatro y danza, como "energía", "presencia", "centro", "espontaneidad", "vacío" e "improvisación", "estado", entre otras, cuyo significado previo a este contacto con el *butoh* seguramente tiene alguna incidencia en su posterior apropiación o reelaboración.

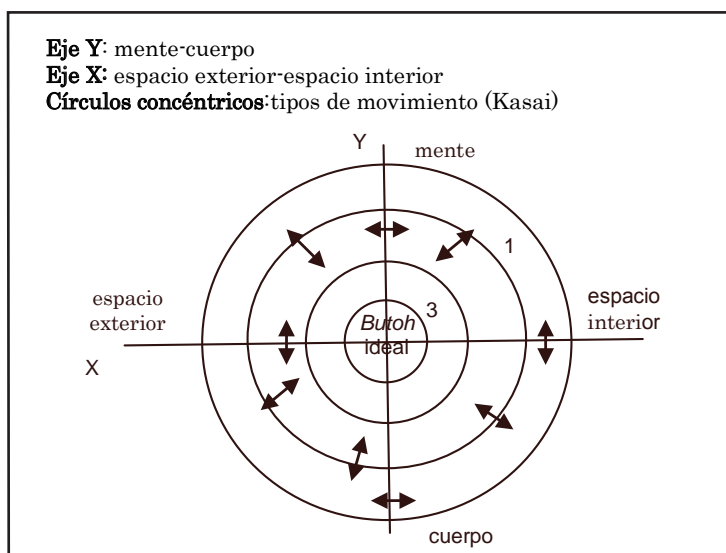
Es importante señalar que, en el dictado de los *workshops*, las traducciones simultáneas quedan a cargo de uno de los participantes u organizadores del evento, y casi nunca es

posible contar con un intérprete / traductor profesional. Una situación que se repite con frecuencia es la reiterada confusión que suscita el sentido de las palabras que los “maestros” dicen. Por lo general, estos dan alguna consigna que contiene un vocablo en japonés y tratan de realizar inmediatamente su posible traducción al inglés, aunque dejan en claro que esta nunca es acabada o exacta. No obstante, tampoco suelen manejar fluidamente el idioma inglés. Incluso puede ocurrir que no conozcan la traducción correcta de aquello que quieren decir y que, para hacerse entender, comiencen a hacer señas, mímica o recurrir a palabras en otros idiomas como el italiano o el alemán. Los asistentes al seminario, por su parte, si consideran que el traductor “oficial” no interpretó el verdadero sentido de la frase, también realizan sus propias interpretaciones superponiéndose y contradiciendo y/o complementando a las anteriores. Otro elemento que suele interferir es el hecho de que la persona a cargo de la traducción, al mismo tiempo que “traduce”, realiza ella misma los ejercicios físicos que se proponen, y en consecuencia, tiende a bajar la voz producto del esfuerzo o la concentración. En estos casos, es habitual escuchar en el medio de los ejercicios que alguien pregunte qué se dijo o que diga en voz alta y quejándose que no entendió. Es así que no resulta raro escuchar en los vestuarios algunos comentarios que expresen incomodidad y hasta enojo por estas repetidas situaciones.

Así, lo *oriental* distante y ajeno mantiene su carácter espiritual, extraño y enigmático, evidenciado en la cita en la alusión a lo “mágico”. Los entrenamientos se inundan de palabras japonesas como *ma*, *kata*, *yugen*, *mono aware*, etcétera, pero su significado, la mayor parte de las veces, queda vedado producto de las barreras del idioma y del escaso tiempo del encuentro, contribuyendo a los efectos del distanciamiento y la exotización.

Propongo a continuación, un gráfico de coordenadas cartesianas (¡Ay! Descartes, nuevamente) para describir y analizar los elementos que entran en juego en las improvisaciones de los *performers* argentinos. “Y” sería el eje vertical “mente-cuerpo” y “X”, el eje horizontal que indica la oposición “espacio exterior-espacio interior”.

Gráfico N° 2 — Elementos que entran en juego en las improvisaciones de los performers argentinos



El cuadrante “mente-interior” incluye los movimientos de los pensamientos, imágenes, sentimientos, voluntad (sus ritmos y velocidad en los cambios). En este caso, no habría proyección en el espacio, sino un puro estado de introspección. El cuadrante “mente-exterior”, por su parte, involucra la expresión del pensamiento, imágenes, sentimientos, voluntad, en su manifestación micro- y macroscópica, es

decir, en acciones gestuales físicas concretas que responden a esas imágenes-pensamiento. Implica, por ejemplo, la gestualidad promovida por las técnicas expresivas vinculadas a las técnicas de actuación teatral y la expresión corporal.³⁶ El cuadrante “cuerpo-interior” se circunscribe a los movimientos involuntarios y las manifestaciones y exploraciones corporales en su expresión microscópica. Por ejemplo, los movimientos que proponen las técnicas de “autoconcientización”, como la eutonía. Por último, el cuadrante “cuerpo-exterior” involucra la expresión del cuerpo en el espacio sin intervención del pensamiento. Se refiere al tipo de movimientos vinculados con los “habitus” (Bourdieu, 1991) del *performer*, relativos tanto a las técnicas cotidianas como “extracotidianas” (Barba, 1988).

Asimismo, para dar cuenta de los vínculos entre movimiento consciente y movimiento inconsciente, o entre ego / pensamiento y movimiento a los que aluden recurrentemente maestros y *performers* (“el ego debe caer”), sigo la tipología desarrollada por Toshiharu Kassai, quien distingue cuatro tipos de categorías de movimientos: a) aquellos en los que la persona comienza el movimiento; b) la clase en la que el ambiente o los mecanismos internos comenzarían los movimientos; c) aquellos en los que tanto la persona como el ambiente o las percepciones internas cooperan en el comienzo del movimiento; y, por último, d) aquellos en los que la persona, el ambiente y el movimiento no estarían separados. La tercera categoría mostraría la convergencia de lo que Kassai considera los elementos mínimos de la danza y que, según su opinión, indicarían “congruencia en el bailarín *butoh*”. La cuarta categoría revelaría un estado

36 Sería el equivalente a la definición de la concepción clásica del gesto que propone Pavis, “un medio de expresión externa de un contenido psíquico interior que el cuerpo tiene como misión comunicar a otro” (Pavis, 1980).

de “conjunción mística o no objetivación que trascendería la relación dicotómica de controlador controlado” (2000: 356). Es decir, lo que todos los bailarines caracterizan con la expresión de “ser movidos” o “ser danzados”.

Teniendo en cuenta esta tipología, sobreimprimo un círculo central en el cruce de ambos ejes del gráfico presentado, que representaría lo que sería el “ideal” de la práctica *butoh* (que los propios bailarines *posbutoh* se encargan de presentar como un absoluto casi imposible de alcanzar, aunque en constante prosecución) y que abarca el tipo de movimientos pertenecientes a la cuarta categoría propuesta por Kassai. Los círculos concéntricos que se despliegan desde allí y que acercan o alejan la práctica de ese ideal indican en forma decreciente los tipos de movimientos enunciados para la tercera, segunda y primera categorías, respectivamente.

A partir de mi etnografía en el ámbito de la danza *butoh*, así como de mi labor como docente dentro del campo, pude apreciar que en las improvisaciones de los *performers* argentinos existen ciertas tendencias a experimentar más en determinados cuadrantes que en otros. En primer lugar, hay un alto grado de utilización del tipo de movimientos de los cuadrantes “mente-exterior” y “cuerpo-exterior”; ello marcaría una propensión a la reproducción diferencial de movimientos de acuerdo a si el/la *performer* ha tenido entrenamiento sistemático con preponderancia en técnicas teatrales o dancísticas, respectivamente. Siguiendo a Islas (1995), sostengo que los bailarines y/o actores tienen incorporada con distintos grados de intensidad una organicidad construida por el código técnico corporal en que fueron socializados y que, consecuentemente, moldeará de acuerdo con su amplitud o estrechez la forma en que será vivida la percepción del cuerpo. Así, este “*bios* escénico” (Barba, 1992) podría habilitar, obstaculizar y/o demarcar los límites de la toma de conciencia o registro de la experiencia de la propia

acción. Cuando los maestros requieren “bailar sin pensamientos” o “dejar los pensamientos de lado” y las personas interpretan estas palabras como un “dejarse danzar”, en el caso de los *performers* / bailarines los cuerpos tenderían a la reproducción de una organicidad en el movimiento que se encuentra ya en un alto grado “formateada” por las técnicas que precedieron su formación (danza clásica, contemporánea, expresión corporal, etcétera), obstaculizando la puesta en crisis de los “habitus” dancísticos; de ahí que los ubiquemos en el cuadrante “cuerpo-exterior”. En el caso de aquellos *performers* con trayectorias más ligadas a las técnicas teatrales, los *intérpretes*-actores tenderían a narrar, contar y representar desde la gestualidad en movimiento, en versiones amplificadas o minimizadas, historias, sensaciones, emociones y sentimientos, por ello los sitúo en el cuadrante “mente-exterior”. Al respecto, cito la percepción de un visitante extranjero al *workshop* dictado por Ko Morobushi en Buenos Aires, luego de una muestra de improvisaciones de los asistentes al taller durante el último día:

Veo que tal vez en estos años que no he visitado al maestro, el *butoh* puede haber cambiado. Me parecieron danzas, salvo la primera, muy bailadas, no sé. Yo entiendo más bien el *butoh* como un estado. (Notas de campo, febrero de 2010).

La tendencia al tipo de movimientos descriptos para estos cuadrantes indicaría que los entrenamientos desplegados por las técnicas más difundidas en danza y teatro continuarían con una línea de producción de movimientos que no provoca rupturas con la práctica que divide cuerpo-emoción, por un lado, y mente-pensamiento, por otro, planteando ciertas continuidades con el paradigma dualista que rige los “habitus” cotidianos.

Cito el comentario de una persona que me mostraba las fotos de una *performer*:

Llama la atención. Fijate la posición del pie, es claramente la de una bailarina de clásico. (Fernando, 56 años).

Sin duda, mi trayectoria corporal más vinculada a los entrenamientos teatrales me ha permitido apreciar hasta qué punto los cuerpos se encuentran conquistados por las técnicas dancísticas *occidentales*. No obstante, esta advertencia acerca del cuerpo de los “otros”, en mi caso *los bailarines*, me llevó también a preguntarme por el rol que juegan los “habitus” teatrales que hasta ese momento habían pasado desapercibidos. Una *performer* comenta acerca de la *performance* de un *butoh-ka* que viene de una formación actoral:

Es como muy narrativo, todo el tiempo te cuenta lo que hace, como un mimo, eso no está bueno, se aleja, el *butoh* es algo no representativo. (Luli, 29 años).

Este tipo de comentarios no solo hacen referencia a ciertas apreciaciones valorativas acerca de las danzas realizadas por otros bailarines *butoh*, sino que también ilustran cabalmente las tensiones entre técnicas presentes *en* los cuerpos. A pesar de reconocer, tanto en el teatro como en la danza, importantes esfuerzos por superar estas dicotomías y concebir prácticas y técnicas que comprendan al ser humano en su totalidad y unidad (danza expresionista o danza-teatro, por ejemplo), aún persistirían ciertos “habitus” que separan cuerpo y pensamiento y que, consecuentemente, terminarían filtrándose en las improvisaciones.³⁷

37 Investigaciones recientes acerca del uso de técnicas de procedencia de marcos culturales *orientales* en la enseñanza de técnicas de actuación y danza han confirmado la presencia de “habitus”

Cabe señalar, en segundo lugar, que en la práctica improvisacional de los *performers* argentinos se registran elevados grados de estados de introspección que proponen el tipo de movimientos que ubicamos dentro de los cuadrantes “cuerpo-interior” y “mente-interior”. Su proyección en el espacio puede ser casi imperceptible o incluso nula. Identificamos que en estos cuadrantes se expresarían el tipo de movimientos que dan cuenta de la difusión de técnicas como el método Feldenkrais o también la eutonía, pero sobre todo, una gran influencia de la técnica de Fedora Aberastury a la que buena parte de los *performers* argentinos consideran “un entrenamiento necesario” y cercano a las concepciones de la danza *butoh*. No obstante, la experiencia de movimientos correspondiente a estos cuadrantes no está exenta de responder también, en muchos casos, al estereotipo de ciertos rasgos muy difundidos vinculados a la comprensión del “movimiento *butoh*”, como un tipo de acción minimalista asociada a los movimientos lentos o incluso a la quietud. Al respecto, pueden mencionarse algunas controversias vinculadas con estas tendencias que, llevadas al límite, suelen acompañar descripciones del *butoh* como una técnica o práctica de tipo “*un-dance*” (Kassai, 2000). En una entrevista a distancia que le hice al prestigioso maestro

(Bourdieu, 1991) diferenciales para la danza y el teatro. Según la sistematización proveniente de encuestas y entrevistas realizadas a los docentes de cursos y talleres de danza, teatro y danzas étnicas del Centro Cultural Ricardo Rojas, la utilización de técnicas *orientales* como recurso pedagógico por parte de los docentes de teatro se dirigía con mayor énfasis a objetivos relacionados con la subjetividad / personalidad de los alumnos para “descotidianizar” o “desbloquear” la mente, privilegiando el aspecto psíquico / racional. En sentido inverso, en la danza, los docentes preferían los aspectos de las técnicas *orientales* que permiten maximizar los resultados en términos del cuerpo como medio de la expresión, de flexibilidad, equilibrio, etcétera, recortando mayormente los elementos que aluden a la subjetividad y reflexión del bailarín respecto de su propia práctica. Estas “tendencias” indicarían la histórica dicotomía entre palabra y cuerpo que tradicionalmente ha caracterizado a las artes escénicas occidentales y que responde a las divisiones del dualismo cartesiano (Aschieri y equipo, 2011).

Tadashi Endo, en el año 2008, por ejemplo, le solicité una reflexión acerca de su opinión sobre aquello que haría que el bailarín *butoh* se mueva (*¿What makes a butoh performer move?*). Para mi sorpresa, contestó: “*Butoh is dance and dance does not exist without movement*”, aclarando que le parecía esta una “pregunta estúpida”. Mi asombro fue doble ya que no solo descalificaba la pregunta, sino que aclaraba (en mi opinión, innecesariamente, pues yo no dudaba de eso) que en el danza *butoh* había movimiento. Entiendo que esta singular recepción de mi pregunta se vincula probablemente con el rechazo al tipo de interpretaciones diferenciales que atraviesan el campo de la danza *butoh*, entre ellas las que la conciben como una danza sin movimientos.³⁸

Como han señalado otros investigadores (Nakamura, 2003; Kassai, 2000), y yo misma en trabajos anteriores (Aschieri, 2003; 2006), una de las características centrales de la dinámica en las danzas / improvisaciones es la puesta en crisis de los “habitus” corporales de los *performers* (cotidianos, teatrales o dancísticos). Si bien la manifestación de los movimientos provenientes de otras técnicas sería inevitable, la técnica de la danza *butoh* buscaría ir más allá de su expresión. En este sentido, sugiero que esta experiencia de crisis es una de las situaciones paradójicas y centrales que convierten el cuerpo en un “cuerpo liminal”, es decir, en el escenario de una confrontación “encarnada” entre lo conocido (característico de la reproducción) y lo desconocido u “olvidado”, y que, precisamente como experiencia de movimiento, no aceptaría coreografías predeterminadas. La promoción de experiencias que oponen modalidades

38 Cabe aclarar que este contacto con Tadashi Endo fue realizado por correo electrónico, medio por el que le envié algunas preguntas que se prestó con muy buena predisposición a contestar. No obstante, el envío estuvo intermediado por al menos dos personas, situación que dificultó la realización de repreguntas o aclaraciones. Agradezco especialmente la generosa gestión de Laura Rey, quien posibilitó la realización de esta entrevista y las posteriores reflexiones.

de movimiento (y que en el gráfico están representadas por las flechas que se contraponen entre cuadrantes) dinamizaría el tipo de tensiones que favorecen el surgimiento de los “estados” característicos de la experiencia de movimiento-*butoh* (recuérdese al respecto la ya citada noción medular *butoh tai* que involucraría la posibilidad de integrar elementos opuestos). Me refiero a contraponer la tendencia a expresar, por ejemplo, con la inclinación a no hacerlo y explorar los movimientos interiores. Ese preciso momento paradójico que tiende en una dirección y que al mismo tiempo la cambia, tratando de negarla, favorecería la aparición del “estado”, o una corporalidad que he descrito como liminal. Además, dichas experiencias de confrontación propiciarían la toma de consciencia y la capacidad de registro, por parte del *performer*, de las dinámicas que ocurren con relación a la expresión del movimiento, así como también, contribuirían a la percepción de la manifestación de *ki-energy*. En suma, estas vivencias favorecerían una concordancia cuerpo-mente en la que los movimientos trascienden “la relación dicotómica de controlador-controlado”.

Desde mi punto de vista, en el caso del *butoh mix* local, el momento de la producción de movimientos sería precisamente uno de los lugares creativos menos habituales para poner en juego los contenidos de *butoh tai* (dinámica que en este caso hemos identificado en la oposición de tipos de movimientos de distintos cuadrantes). No obstante, si bien los *performers* pueden reconocer este principio de la técnica en sus discursos, aún serían escasas las experiencias que ciertamente lo ponen en acto y, en consecuencia, sus danzas suelen mostrar la presencia de las trayectorias corporales propias de cada bailarín, sin apreciarse transformaciones significativas en este sentido.

Se da aquí entonces una interesante paradoja. Mientras que la danza *butoh* parecería ofrecer amplios márgenes

para el desarrollo de la creatividad, perdurarían aún en la práctica de los bailarines ciertos ámbitos, como el del movimiento, refractarios a poner en práctica su potencialidad innovadora y restringentes de su capacidad de interpelación y transformación. Precisamente, en el próximo capítulo analizaré las condiciones que propiciarían estas tendencias.

Capítulo 7

Lo global y lo local

Entre los discursos y las prácticas

Y deberíamos considerar perdido cada día
en que al menos no bailamos una vez.
Y deberíamos considerar falsa cualquier verdad
no acompañada de, al menos, una carcajada”

Friedrich Nietzsche (2006: 130)

1. Una “improvisación” rizomática: práctica etnográfica, danza japonesa y “medicina amazónica”

En el mes de octubre de 2009 se realizó en Bolivia un “re-tiro-taller” que proponía un encuentro entre danza *butoh* y ayahuasca (*improvisational Butoh Dance and Plant Medicine*). Con la promesa de un taller de danza *butoh*, música y sonidos en vivo, clases de *yoga*, *contact improvisación* y la invitación a dos “ceremonias de purificación” y “varias limpiezas” con hierbas medicinales, se auguraba que los participantes integrarían “un enfoque holístico del medio ambiente, el baile y la curación, culminando con danzas grupales, solos e improvisaciones”.¹ Sin considerar el innegable espesor de los efluvios de las hierbas, decidí embarcarme en este “viaje” intercultural en un intento, diría que casi desesperado, por librarme de las presiones que la etnografía iba ejerciendo sobre mis ganas y deseos de bailar. A estas alturas de la experiencia antropológica, la *performer* que en mí habita

1 Así lo mencionaba el texto del folleto de promoción del encuentro, recibido por correo electrónico.

necesitaba despegarse de la urgencia de estar siempre atenta, tratar de buscar entrevistas, cuidarse de realizar algunos comentarios y todo lo que suponían mis tareas de trabajo de campo. Evalué entonces que “ocho días en la Isla del Sol en el Lago Titicaca, viviendo en la rústica sencillez y belleza del espacio, definiendo la danza del espíritu en diálogo con la naturaleza” me iban a permitir descansar un poco de mi rol antropológico. Cabe aclarar que estas fantasías se desplegaban a partir del supuesto de que este evento no era específicamente parte de mi campo de estudio, ya que mi atención se centraba en las apropiaciones que se hacían de la danza *butoh* en la Argentina y el mencionado encuentro se realizaba en Bolivia² con personas (que yo imaginaba bailarines *butoh*), de distintas partes del mundo.

Del encuentro participaron dieciocho personas, nueve de ellas relacionadas de alguna manera con la organización. Kathi se presentó como “una bailarina y sanadora de Alemania y Sudáfrica” que “combina técnica de la forma japonesa de danza *butoh*, con bioenergética, danzas tribales de trance, espiritismo africano, prácticas nativo-americanas y prácticas chamánicas de la voz y la meditación”. Su compañero y también organizador del evento, Hernando, se definió como “un hijo nativo de Colombia”, quien a partir de su trabajo “con plantas medicinales y naciones indígenas de ese país, como los *kamsas*, *emberas*, *arawakos*” le “han facilitado su servicio en la sanación y la curación”. Kathi y Hernando ya habían realizado en distintas oportunidades encuentros que unían la danza y el consumo ritual de *yagé* o

2 El evento fue organizado por Kiahkeya, una compañía de producción creada en el año 2004 por Kathi von Koerber, cuyo objetivo es servir como “plataforma de artistas” y “compartir y diseminar las influencias de culturas diversas”. Su interés se centra en “comunicar y navegar un espacio entre la sociedad moderna y las tradiciones tribales” con el ánimo de “promover intercambios interculturales” desde las artes de la *performance*, la sanación y la relación con el ambiente (www.kiahkeya.com).

ayahuasca, pero en esta oportunidad, decían, habían invitado al maestro Atsushi Takenouchi, nacido en Kyoto, Japón, fundador del grupo *Jinen Butoh*. Su danza, a su modo de ver, “reintegra y abarca la totalidad de la corriente universal” y su enseñanza permitiría a los bailarines “conectarse con su historia orgánica” guiados por su “memoria genética”.

Además de Kathi, Hernando y Atsushi, se encontraban Hiroko (música, de nacionalidad japonesa y compañera de este último), quien iba a realizar los sonidos y la música en vivo para las clases y danzas. También había una persona chilena que guiaría las sesiones de *yoga* en las mañanas, otra que se encargaría de preparar los almuerzos y desayunos (de origen japonés y residente en Bolivia), dos personas a cargo de la organización del evento (de nacionalidad boliviana y relacionadas con el campo de la danza de su país) y una persona encargada de la organización del encuentro en Estados Unidos (norteamericana y alumna de danza de Kathi).

Los otros nueve participantes del encuentro tenían motivaciones diversas. Había algunas personas solo interesadas en el *workshop* de danza *butoh*, así como para mi sorpresa, aquellos que solo deseaban participar del ritual de la *ayahuasca*, y también aquellos a quienes esta “integración” o “encuentro” les resultaba “muy sugerente” y sentían “curiosidad”. El grupo incluía dos mujeres y dos varones norteamericanos, una mujer austríaca (de la que me hice amiga y con la que bailamos en unos hermosos jardines vieneses unos años después), una alemana (con residencia en Estados Unidos), una venezolana, una argentina (yo) y un brasileño. La mayor parte de ellos habían compartido algún que otro encuentro (de *butoh* o de *ayahuasca*) con alguno de los principales organizadores en diversos lugares del mundo (Italia, Estados Unidos, Grecia, etcétera). Sus edades oscilaban entre los 24 y los 62 años. Las *trayectorias corporales*, además de

la danza *butoh* y el consumo ritual de ayahuasca, se vinculaban con técnicas como el *tai chi chuan*, el yoga, el *shiatsu*, la danza contemporánea, la danza teatro, el teatro antropológico, la danza extática y el *contact improvisación*, por señalar las técnicas más mencionadas. Algunos de los participantes estaban vinculados profesionalmente a estas disciplinas como *performers* o docentes. Varios de ellos también se encontraban relacionados a “comunidades espirituales”.³

En este efímero grupo de personas, aunque desconocidas entre sí, podían encontrarse, sin embargo, algunas características comunes. Todas habían circulado por *workshops* de variados maestros, así como por seminarios de distintas disciplinas. Parecían formar parte de una red en la que era posible rastrear encuentros y desencuentros en el tiempo y en el espacio. Coincidentes “maestros” en la India, aunque visitados en diferentes años, iguales disciplinas estudiadas con personas de escuelas diversas, budismo, pautas alimentarias, hierbas medicinales, etcétera, pronto se establecían charlas de intercambio biográfico en las que siempre había referencias a una experiencia vivida y lista a ser compartida. Sin excepción, maestros, organizadores y participantes no ocultaban encontrarse en una búsqueda tendiente al bienestar y a la sanación a través del “autoconocimiento” y la “transformación personal”.

Mi primera sensación al iniciar esta experiencia fue que se trataba de un ambiente muy *new age*, “muy superficial”, y la presencia de un maestro de *butoh* en este contexto me sorprendía bastante, aunque suponía que pronto iba a percibir las disonancias. No sin recelo, comencé a apreciar que

3 Un caso interesante es el de uno de los participantes ordenado como *Interfaith Minister*, perteneciente a la organización *One Spirit Learning Alliance*, cuyo “trabajo era el de ayudar a las personas a que puedan realizar sus propios rituales de casamiento, bautismo, nacimiento, etcétera”. En este mismo sentido, se destacaba la participación de una mujer vinculada a una comunidad que practicaba los rituales de *Temazcal*.

el tipo de charlas e intercambios en los que participaba no eran del todo diferentes a los que protagonizaba aquí en la Argentina con mis pares *butoh-kas*. No es inusual escuchar entre los *performers* recetas de comidas macrobióticas, intercambio de teléfonos de médicos chinos, direcciones de templos, visitas a maestros, etcétera. Si bien estas temáticas no se manifiestan con la misma explosión discursiva con que lo hacían en el grupo conformado en la Isla del Sol, comencé a reflexionar sobre su presencia entre nosotros. Aunque ya había sospechado la existencia de vínculos con las prácticas *new age*, estos habían sido inmediatamente descartados en tanto mis análisis tomaban como objeto de estudio una práctica artística que, por definición, no indicaba que debiera centrarme en ellos. Cabe aclarar que los estudios académicos acerca de la *new age* abarcan diferentes perspectivas y discusiones. La *new age* o “nueva era” constituye un concepto impreciso que incluye disciplinas, prácticas y valores diversos. Se trata de un fenómeno socio-cultural complejo que ha sido tratado en nuestro ámbito local a partir de los trabajos de María Julia Carozzi (1995, 1996, 1997, 1999, 2000). No obstante, no existen estudios que hayan relacionado algunos de sus contenidos con los desarrollos o procesos artísticos y de creación.

Teniendo en cuenta el carácter “multi-situado” del trabajo etnográfico (Marcus, 2008), con posterioridad a mi viaje, comencé a sentir un fuerte interés por encontrar explicaciones de estas resonancias en mi campo, y empecé a preguntarme por las razones de su presencia en nuestras interacciones locales. ¿Qué experiencias históricas podrían estar incidiendo para promover que algunas dinámicas se impusieran por sobre otras en las reelaboraciones? Por qué algunas de las variantes de la matriz de significantes presentadas en el capítulo anterior, como “la técnica como búsqueda propia y síntesis personal”, la estética de la “no

representación” (o más bien de “presentificación” en escena de la “verdad” personal) o la preferencia de la “práctica improvisacional” por sobre la coreografía, serían pasibles de poseer más pregnancia y difundirse con mayor facilidad. Teniendo en cuenta la perspectiva genealógica de los géneros performáticos (Citro, 2009), y considerando la danza *butoh* como parte de una “tecnología corporal” (Islas, 1995) específica, busco a continuación dar una mayor profundidad contextual e histórica a los análisis de las reelaboraciones de esta práctica en la Argentina. Para ello examinaré la incidencia de algunos elementos, como las condiciones de producción y circulación de la danza *butoh*, edad y clase social de los *performers* así como algunas otras particularidades en la conformación del campo *butoh mix* local.

2. Una mirada a las condiciones de producción de las *performances* locales

En un estudio acerca de la literatura latinoamericana, Grüner ha señalado que existe una relación entre “las especificidades locales en la producción de textos estéticos” y “la totalidad histórica de la globalización” (2002: 262-263). Extendiendo esta relación a la producción escénica, pueden encontrarse algunas particularidades de la historia cultural, política y económica que habrían incidido en el proceso de relocalización de la danza *butoh* en nuestro país.

La danza *butoh*, como otras prácticas de marcos culturales “no occidentales”, se reterritorializa en nuestro país, sobre todo, entre las décadas de los ochenta y los noventa. La dictadura militar (1976-1983) y su plan sistemático de desaparición de personas habían tenido como uno de sus principales objetivos la ruptura de los lazos de solidaridad y la consecuente desmovilización. No resulta de menor

relevancia notar que, desde lo económico, este proceso fue profundizado por la aplicación de políticas neoliberales, y desde lo cultural (precediendo y acompañando este momento del capitalismo tardío), por la expansión y difusión del movimiento *new age* que, como “discurso global totalizante” (Grüner, 2002), tuvo al *self* como “centro simbólico colectivo” (Heelas, en Hanegraaff, 1999).

Los cambios producidos en esos años, económicos, tecnológicos, políticos y sociales, han sido profundos y transformaron significativamente las concepciones del mundo, el orden social, los vínculos, las subjetividades y, en consecuencia, las prácticas artísticas. Fueron años en los que el país salió de las políticas aplicadas por la dictadura militar e inició sus años en la democracia con la presidencia de Raúl Alfonsín. Cabe mencionar que luego sucedieron las dos presidencias de Carlos Menem, cuyas marcadas políticas neoliberales cambiaron las relaciones entre el Estado y la ciudadanía. En el ámbito del teatro y la danza, entre otras cosas, los ochenta marcaron el surgimiento del circuito *underground*, y los noventa, su decadencia (Dubatti, 2002). Como ya he mencionado, se trata de un período en el que se disuelven los grandes sistemas totalizadores de representación ideológico-estética.

A la luz de estos procesos históricos y culturales. Retomo a continuación algunas características de la técnica descripta en los capítulos precedentes para volver a examinarlas.

2.1. Entre la modernidad y la posmodernidad

La danza *butoh* propone un tipo de codificación del movimiento que brinda amplios márgenes de iniciativa y creatividad propiciando una relación más íntima entre el individuo y su cuerpo. Así, la búsqueda de la técnica “oculta” en el propio cuerpo se convierte en uno de los

principales *leitmotiv* de la práctica que pone el eje en las experiencias individuales. Si bien he citado infinitamente la figura del “maestro” para referirme a los coreógrafos y bailarines japoneses, este no sería un título otorgado y compartido por todos los bailarines de nuestro campo local. De hecho, muchos *performers* manifiestan: “la figura del maestro no me cierra” o “cada uno es su propio maestro”. Se trata de búsquedas individuales que, en todo caso, contribuyen a realizar síntesis propias y particulares. Algunos *performers* incluso, prefieren separarse de sus formadores iniciales: “Sí, ya sé, estuve con Rhea unos años, pero gasté un montón de plata para viajar afuera y tomar clase con otros bailarines, ¿y me siguen diciendo que soy discípula de ella?”. Este contexto propicia la formación no siempre sistemática y, como vimos, muchas veces organizada a partir de los distintos *workshops* cortos.

Asimismo, algunos bailarines que sobrevaloran la actitud de *encontrar la forma desde la improvisación* afirman que una danza “solo se hace bailándola con el público”, en la medida en que “hasta que uno no pone en la escena, no sabe, uno va descubriendo con el público”, “porque cuando no tenés la mirada del otro, es difícil bucear realmente”.

Como ilustraré en los párrafos que siguen, los bailarines suelen improvisar en público, incluso a partir de pequeñas pautas y sin preparación previa, salvo su experiencia personal y el conocimiento que tienen de sus respectivos procesos y de trabajar juntos. Presento, a continuación, la reconstrucción de un diálogo de los bailarines del grupo Siquiera mientras se preparaban para un ensayo de la obra *Membrillar*.

R: Estoy el viernes pero el sábado me dan cuatro horas y ¡estoy sola! Voy a performar a full. Voy a poner un cartel que diga “El silencio está adentro tuyo”, y

voy a probar “estados” que tengo ganas, a performar todo, ¡qué sé yo!

E: Uy, que bueno, está bueno probar.

R: Sí, a puro *butoh*. ¿Vos estás el viernes, no querés venir el sábado también?

E: Sí, estaría buenísimo. Lo mío es la inmovilidad.

R: Yo estoy todo el tiempo en movimiento. Dale buenísimo. ¡Limémosla juntos!

E: Uy, qué bueno, lo móvil y lo inmóvil. ¿Qué más tenemos en común? Yo uso unas velas.

R: Está bueno lo de las velas. Ponemos velas y tapamos los ventanales.

[Se une Q a la conversación].

E: Y yo si da puedo tocar el arpa.

R: ¡Sí, dale! [y agita todo su cuerpo de alegría]. ¡Arpa, qué bueno, tengo ganas! Y vos [a Q], que querés bailar, ¿no podés venir el sábado?

Q: ¿A qué hora es? Porque yo estoy laburando hasta las cuatro.

R: Podes llegar a las cinco.

Q: Sí, llego. ¿Es lejos?

R: No, estas ahí de la estación.

Q: Y yo que quería bailar, ahora bailo acá... allá... ¿Y qué música?

R: No, pensaba poner un cartel que dice “El silencio está adentro tuyo”, y ver qué pasa con eso.

Q: No, che, pongamos un poco de música.

R: Y bueno pongamos...

Q: ¡Y podemos cantar!

R: ¡Sí, dale, dale, está buenísimo!

Puede apreciarse en qué medida lo importante es la posibilidad de la expresión en sí misma, basada en la verdad y sinceridad del momento. Los *performers* plantean la investigación escénica en tiempo presente, como experiencia en sí y, lo que no es menos importante, compartible. El hecho artístico se produciría a partir de estar viviendo el ahora del cuerpo, a partir de “ser uno mismo”, “ser sincero” y mostrar “verdad”, “vulnerabilidad”, en cuanto sujetos “inmersos en la crisis del mundo actual”.

Al respecto, resulta interesante tener en cuenta el hecho de que este último diálogo se dio entre personas que rondan los treinta años, mientras que aquel que pasaba los cincuenta, aunque presenciándolo, quedó “naturalmente” fuera de la conversación. Esta exclusión o autoexclusión podría tener relación con la diferente pertenencia generacional.

En este sentido, el pasaje de la modernidad a la posmodernidad en la Argentina afectó de distintas maneras a las generaciones de lo que denominé las “nuevas prácticas escénicas”. Se encuentran aquellos cuyos inicios se ubican a

mediados / fines de los ochenta, como es el caso de los primeros precursores de la danza *butoh* en nuestro país, o mi propio caso, cuando la democracia era incipiente, y aquellos que comienzan su formación a fines de los noventa, en pleno auge de las políticas neoliberales. Los intérpretes se ven influenciados por imaginarios de distintos momentos histórico-sociales y, en consecuencia, por los valores asociados a ellos, marcando una manera diferente de relacionarse con la autoridad y con las prácticas tradicionales. Pienso, por ejemplo, en el auge del “teatro laboratorio” a mediados de los ochenta y su énfasis en la investigación escénica previa a la realización de los espectáculos, en la que fui socializada y formada.

Por ejemplo, yo integré un grupo de teatro⁴ que tomó un terreno baldío ubicado en la intersección de las calles Corrientes y Rodríguez Peña de la Ciudad de Buenos Aires y con el que todos los fines de semana recorríamos unas cuadras por la avenida Corrientes, bailando a contramano con títeres y cabezas gigantes al ritmo de tambores y redoblantes, y presentábamos luego una obra de teatro callejero que trataba acerca de nuestro pasado de dictadura y autoritarismo. Ensayábamos mucho durante la semana y, permanentemente, buscábamos mejorar las actuaciones, los ritmos, la voz. En paralelo, preparábamos a partir de arduas exploraciones y un gran compromiso psico-físico, un nuevo espectáculo para presentar en el Centro Cultural Recoleta. El director, incluso, demandaba que todos los integrantes nos rapáramos la cabeza para este nuevo espectáculo, particularidad que en aquel entonces no era nada común (mucho menos en las mujeres) como puede serlo ahora, provocando serias controversias en el grupo.

4 Se trataba del grupo Teatro Libre, con el que presentamos las obras *Juan y los otros* (1986, 1987, 1988) y *Obsesiones* (1988), en ambos casos dirigidos por Omar Pacheco.

Desde esta perspectiva comparativa entre las diferentes generaciones, he encontrado una mayor flexibilidad para la realización de *performances express* en los más jóvenes. Es decir, una tendencia a despreocuparse por el producto final, por la obra en sí, y un mayor entusiasmo por explorar en tiempo presente y a la vista del público la propia subjetividad y el devenir personal. Esto plantea también una vinculación mucho menos rígida con la autoridad, que se vivencia a partir del establecimiento de vínculos más desjerarquizados.

2.2. Danza *butoh* y los efluvios de la *new age*

El encuentro entre la práctica de danza *butoh* y el consumo ritual de ayahuasca, para mi sorpresa, no representó las disonancias que esperaba. El propio “maestro” *butoh*, Atsushi Takenouchi, luego de la experiencia con la planta “medicinal” estableció algunos vínculos entre ambas prácticas:

Tatsumi Hijikata planteó la revolución del cuerpo. Abrirse allí donde la sociedad no te lo permite. Y la ayahuasca te vuelve honesto contigo mismo. Ábrete. Ve bien profundo dentro tuyo. La danza *butoh* dice “Ábrete”, pero hay un bloqueo por dentro. Y la ayahuasca te dice “Tú puedes”, la sociedad no está afuera, la sociedad está adentro. Cuando usé ayahuasca, traté de moverme y pude ver claramente mi cuerpo. Más espacio, más sensibilidad. Un sentimiento más preciso y suave. Ambos poseen un modo sensitivo. Sí, encuentro muchas similitudes.

La cita destaca el lugar central y opuesto que ocupa la corporalidad en ambas prácticas frente a un cuerpo hegemónico y productivo típico de las sociedades industriales

modernas. Al respecto, distintos autores (Maluf, 2005; Carozzi, 2000; Hanegraaff, 1999) han señalado que esta corporalidad disidente sería uno de los rasgos fundamentales de la *new age*, cuyas resonancias, como comenté, espoleaban con insistencia mis pensamientos.

Precisamente, en referencia a las prácticas de origen *oriental*, autores como Grace Diem y Lewis señalan que la corriente *new age* construyó, en los sesenta y en los setenta, un “*oriente* imaginario” sobre el que se proyectaban ideales contraculturales que expresaban el rechazo contra la propia cultura y/o sociedad, a partir de la formación e identificación con ideas que “representaban el opuesto absoluto del objeto de rechazo” (en Carozzi, 2000: 57). Este proceso involucró la proyección de aquellos ideales contraculturales propios, hacia una cultura alejada en tiempo y espacio. Asimismo, “el empleo de la propia imagen proyectada -en la forma prestada de otra cultura- como legitimación tanto de las propias ideas contraculturales como del ataque a la cultura rechazada” (en Carozzi, 2000: 58). Es decir, *lo oriental* se erigió como un “espejo invertido” de ciertos elementos rechazados de *occidente* (Grace Diem y Lewis, en Carozzi, 2000: 53).

A partir de un relevamiento realizado en el año 1994 para la ciudad de Buenos Aires, Carozzi identificó la existencia de ciertas dinámicas en las prácticas relacionadas con este movimiento, que se han difundido ampliamente en los denominados *circuitos alternativos*. Entre ellas, se destacan los elementos que se presentan como “motores de la evolución individual” y de la transformación positiva” de humanidad, a saber: “la circulación permanente y el continuo establecimiento de relaciones efímeras y cambiantes”, “la valoración de la supresión de las jerarquías de poder establecidas”, “la afirmación de la autonomía individual”, “la existencia de un interior perfecto en el hombre y el otorgamiento de

un rol central a la conciencia de este interior”, en contraste con la existencia de un “exterior imperfecto”, en ocasiones localizado “en la mente” o “en el ego” como fuente de los problemas individuales y colectivos, y, por último, “la valoración de la naturaleza” y la conexión del individuo con ella (2000: 146-147).

A lo largo de los distintos capítulos he identificado para el *butoh mix* local algunas de estas características, como el rechazo de maestros, el acallamiento del ego o el protagonismo de la “síntesis personal”, que condensarían, en cierta medida, algunos de los elementos reseñados para la *new age*. Precisamente, muchas prácticas que esta corriente nos ha heredado forman parte del actual circuito de consumo que acompaña los entrenamientos de danza *butoh*, como pueden ser el *yoga*, el *tai chi*, el *qigong*, entre otros. Siguiendo a Csordas (2007), estas prácticas podrían caracterizarse como *portable practices*. Su ejercitación suele estar acompañada en forma explícita por una elaboración más o menos espiritual (que incluye en su mayoría un énfasis en el *self*) y puede constituir o no las bases de transformación de la vida cotidiana. Asimismo, estas prácticas se caracterizan por su simplicidad para ser aprendidas fácilmente, ya que requieren de un relativo y pequeño conocimiento esotérico sin, necesariamente, quedar ligadas a un contexto cultural específico. Así, las *portable practices* pueden adaptarse y readaptarse continuamente a nuevas audiencias y contextos. La propuesta de un encuentro entre ayahuasca y danza *butoh* en Bolivia, por ejemplo, constituye un claro caso de cómo puede entretorse esta conveniente convergencia de características.

Ya he referido que la práctica de danza *butoh* se encuentra estrechamente ligada a una necesidad de búsqueda espiritual y/o “cultivo del alma”. Una *performer* señala estos vínculos de la siguiente manera:

Si pensamos en religión como en religar, como unirse uno mismo, volver al eje, a uno mismo, sí, [...] lo siento [al *Butoh*] muy espiritual, como que me devuelve mucho a mi centro. A veces, sí, tiene como mucha paz, a veces es volver a mi centro en un estado de apasionamiento, de honestidad, de excitación. Así que esto es lo que quiero hacer, ¡qué bueno! Como estar en un estado de ebullición creativa. A mí por lo menos me pasa eso, no sé qué les pasará a otros. (Mercedes, 24 años).

Un estado de “honestidad”, de “paz” o de “ebullición” que es “muy espiritual” y que, fundamentalmente, se hace presente a partir de la práctica. En este mismo sentido, algunos *performers* acompañan su formación y entrenamiento en danza *butoh* con algún tipo de meditación. Como ejemplifica la cita que sigue, fieles al criterio de autonomía, el origen y la modalidad religiosa puede ir variando a lo largo del tiempo.

Lo dejé de practicar porque encontré otra... estoy como en un... otro grupo, otra manera de estar con el ser interno digamos, de escuchar el ser interno, que no tiene, justamente, lo formal, y para mí fue bien interesante también destruir lo estricto de la forma. Para mí fue muy bueno eso, como cambio que hice en estos años de dejar de hacer *zen* y empezar a hacer otra cosa que... [...] Es una práctica completamente abierta. Se supone que uno está escuchando a su ser interno, entonces no es ¡Ah! [grita], es totalmente despojada, es igual que el *butoh*. Para mí es también colgar, para mí de algún modo es eso también, estar conectado con el gran espíritu sin que el Ego esté ahí. Viste que el intento es estar conectado con el gran espíritu, y no con las pequeñeces de uno. Pero al no estar esto, también apa-

recen movimientos quizás que yo no podía iniciarlos, los pequeños, chiquititos, del Yo, y a mí me gustó, porque a la vez hay una cierta libertad del cuerpo, pero un cuerpo libre desde, desde un lugar que no es “Soy libre”, sino que ya estoy atravesada por un lugar de escucha más afinado, ¿no? (Laura, 45 años).

Reaparece aquí con fuerza la paradoja descrita en el capítulo anterior. La *performer* vincula la práctica de meditación con la experiencia de bailar *butoh* e identifica al ego por lo positivo y por lo negativo. El *yo* es, por un lado, un obstáculo; se retoma en este sentido la idea de que “debe retirarse” para conectarse con “el gran espíritu”. Vuelve así la idea de una danza “espiritual” ligada a algo “impersonal”. Sin embargo, por otro lado, la bailarina acepta que es inevitable realizar los movimientos “pequeños, chiquititos, del Yo”, que eso le gusta, y que así logra “ser libre”. Retorna, entonces, el entrelazamiento entre individuo y danza fundamentándolo desde “un lugar de escucha más afinado”. Es interesante notar que los caminos para llegar a este “lugar” no son propios de la danza *butoh*, sino más bien el resultado de un camino individual, subjetivo e independiente.⁵

Diversos autores han problematizado la espiritualidad contemporánea, así como discutido respecto de la proliferación de nuevos movimientos religiosos.⁶ Aunque no

5 La *performer*, incluso, eludió enfáticamente dar precisiones respecto de qué tipo de práctica específica realizaba.

6 Por ejemplo, cito la propuesta de Shimazono (1999), quien emplea el término *New Spirituality Movements and Culture* para ampliar el alcance de las designaciones utilizadas hasta el momento y que resultarían difusas, incómodas o poco operativas para describir el tipo de fenómenos como al que asistí en el encuentro de Bolivia. Incluiría varios tipos de *new age* y *World of Spiritual* (que es un término usado en el Japón para denominar a un movimiento parecido a la *new age* norteamericana), así como algunos de los nuevos movimientos religiosos. Dado que no es objeto de mi investigación el examen de dicho evento como parte de un movimiento específico, no realizaré una discusión crítica de esta definición.

profundizaré en este tema, ya que excedería el análisis de las reelaboraciones de la danza *butoh*, me interesa retomar algunos conceptos. Particularmente, la espiritualidad contemporánea puede ser definida como “cualquier práctica humana que mantiene contacto entre el mundo cotidiano y un marco general metaempírico de significado más amplio bajo la forma de manipulación individual de sistemas simbólicos” (Hanegraaff, 1999: 147). Susumu Shimazono, profesor en el Departamento de Estudios Religiosos de la Universidad de Tokio, señala que de esta manera se expresaría la naturaleza religiosa de las acciones y pensamientos individuales que implican religiosidad, aunque no constituya una doctrina o religión organizada. Las personas tendrían, así, la sensación de “renovación” (*revival*) de lo religioso en un sentido amplio y más acorde a los tiempos actuales. Asimismo, generalmente, sus practicantes se consideran parte de una “nueva corriente para reformar el mundo” que “fomentará la evolución del ser humano” (1999: 125-126). Estas grandes aspiraciones llevarían a algunas personas a realizar acciones colectivas y entusiasmar a otros a que las adopten. No obstante, esta acción colectiva no sería una condición necesaria, dado que los “cambios” se producen por acumulación de transformaciones individuales en la conciencia, y como consecuencia de experiencias espirituales, cambios físicos y/o psicológicos. De esta manera, las transformaciones individuales cristalizarían automáticamente en una evolución para todos los seres humanos.

En consecuencia, y de acuerdo con lo referido por Shimazono, más allá de las prácticas activas de los individuos, existe un tipo de producción o “consumo cultural” (1999: 125). Identifiqué en esta dirección, además de la inclinación individualista ligada al cultivo de la espiritualidad personal, ciertas dinámicas locales relacionadas con

pequeñas acciones o encuentros colectivos vinculados con esta clase de consumo. Por ejemplo, en un grupo de correo electrónico en el que suelen circular invitaciones a espectáculos y cursos específicos de formación para actores y bailarines, pueden encontrarse este tipo de convocatorias:

“No a la matanza de animales en nombre de la moda”,
“Tu voz será parte de un dictamen contra la crueldad hacia los animales” (*butoh-ha@gruposyahoo.com.ar*, correo recibido el 13/09/09).

U otros, como una invitación a la defensa de las tierras:

“Tilcara que está sometida al despojo de tierra [...]. Tenemos la gracia de compartir el mismo territorio con estas personas afectadas, personas que tienen para dar y enseñarnos muchas cosas... cuidémoslas por el bien de todos [...] Vivimos durante miles de años bajo los árboles, haciendo el amor bajo las estrellas que estos cientos de años de alienación no van a apagar nuestra esencia” (*butoh-ha@gruposyahoo.com.ar*, correo electrónico recibido el 15/09/09).

O una convocatoria a un Encuentro Temazcal:

“Un regreso al origen de la vida, una puerta hacia el corazón en el interior de la tierra” (*butoh-ha@gruposyahoo.com.ar*, correo electrónico recibido el 11/07/11).

Este tipo de consignas constituyen un modo de crítica a sistemas de explotación de los recursos naturales, instando a unirse a pequeñas acciones grupales con el fin de construir “un mundo mejor” que en la práctica conservan un alto grado de autonomía individual.

Desde mi punto de vista, en este tipo de acciones y en el rechazo hacia los valores hegemónicos que intentan moldear la corporalidad cotidiana, puede vislumbrarse cierta concordancia con los embates presentes en los orígenes de la danza *butoh* en el Japón hacia los valores y costumbres *occidentales*. En el caso de su relocalización en nuestro país, la arremetida involucra además un *oriente* “receptivo” que nos incluye y “nos abraza”. Un *performer* lo sugiere del siguiente modo:

Podemos entender el *butoh* desde Hiroshima, aunque como esencia, como pulso, se haya empezado a manifestar antes... o después, creo que no es ese el punto. Yo creo que es una danza planetaria, nadie quedó impune de la bomba de Hiroshima, los que la tiraron, los que la recibieron y los que no hicieron nada, los que se quedaron mirando. Y creo que ese cuerpo contemporáneo, ese cuerpo del aquí y ahora que plantea el *butoh* es un cuerpo del que todos tenemos que hacernos cargo, que nació en Japón probablemente, que un conjunto de circunstancias hicieron que nazca en Japón. Creo que Japón era la mirada más receptiva para salir a abrazar a occidente, y occidente está en el *butoh*, porque está Meyerhold, porque está la bailarina, “la Argentina”, entonces el *butoh* salió a abrazar el pensamiento occidental, la estética occidental, y la hizo propia, la transformó, y ese proceso solo lo podía hacer una mirada oriental, que no ve a la otra cultura como adversaria, o como ajena” (Dardo, 33 años).

Así, el rechazo a *occidente* tiene un renovado impulso que cristaliza en nuevas y cambiantes formas de explorar la espiritualidad, por encontrar nuevos modos ya sea de

meditar, de bailar o de realizar pequeñas prácticas individuales y/o acciones colectivas. Pero en ningún momento requiere la pérdida del carácter autónomo e independiente de las personas. Así, el *butoh* es experimentado como “una danza planetaria” y, como señala un video muy difundido entre los *performers*, se convertirá en un “virus” que se expande por el mundo y la gente de diferentes países lo incorporará dentro en sus cuerpos”.⁷ Como *portable practice*, implica la convergencia entre prácticas e ideas que articula la posibilidad de experimentar corporalidades alternativas al cuerpo hegemónico de canon occidental (recuérdese, en este sentido, la importancia otorgada a la vejez de Kazuo Ohno y la consideración del *butoh* como una danza “para toda la vida”) y la necesidad de encontrar, mediante la práctica de estos géneros, “estados de meditación” o cierta adquisición de un mayor grado de “conciencia” como individuos de una sociedad “en crisis”.

En esta dirección, las experiencias como bailarines suelen ser percibidas como un umbral de transformaciones en la vida cotidiana. Los *performers* sienten que bailar *butoh* les posibilita convertirse en seres más “íntegros”, “verdaderos” y “saludables”. Una *butoh-ka* lo expresa del siguiente modo:

Primero [la danza *butoh* me permitió] poder abrirme, poder aceptarme como un ser emocional, descubrir mucha emotividad, mucha sensibilidad, descubrir una poética personal y valorarla. Bailás desde tu historia, lo que vos hagas, si lo hacés de ese lugar, es valioso y es hermoso de por sí, porque es tuyo y es único, y si eso uno lo traslada a la vida cotidiana, también es un cambio de cabeza. En vez de decir yo, mi cuer-

7 Akaji Maro en el minuto 39 del video *Dance of Darkness*, de Edin Vélez (1989).

po y mi imaginación, mi familia, no sé, mi historia es valiosa, es única, entonces por ser única también es bella, también mi cuerpo, por ser único es hermoso, soy yo, no habría otra igual a mí, y me parece que ese concepto yo lo empecé a pensar y acercarme en el *butoh*. Me parece que es como una cuestión de mucho autorrespeto, eso es inevitable que se te sume a la vida. Después también el tema de la contemplación, eso es algo que a mí me gustó adoptarlo, como el tiempo de contemplar, o la espera, eso trasladado a la vida cotidiana (Cuca, 30 años).

Los *performers* enuncian una variedad de modificaciones no solo en los vínculos consigo mismos, sino también en su relación con el tiempo y con los otros. Puede apreciarse, en este sentido, la importancia que adquieren marcos interpretativos como el expresionismo alemán, centrados en la expresión del individuo, o las lógicas terapéuticas con las que son apropiadas e incorporadas a los discursos estéticos las teorías grotowskianas y stanislavskianas o el budismo, que he descrito en el capítulo anterior y que promueven un conocimiento cada vez más profundo de uno mismo.

Cabe recordar que el entrenamiento en danza *butoh* también va acompañado de otras prácticas (dietas, terapias florales, homeopatía, consumo de hierbas medicinales, etcétera) que conjuntamente apuntan a un cuerpo y una vida saludables.

Porque mejoró funcionamiento de los órganos, el estado de mis emociones y mi mente, cambiaron patrones de conducta (porque los órganos albergan estados, entonces cambiaron estados de conducta), y bueno, mi cuerpo está mucho más feliz, más lleno

de energía, está más sano. Yo para vivir necesito esos tiempos, si el arroz tarda una hora y cuarto cocinándose, yo necesito esa hora y cuarto tranquila cocinándolo, yo necesito alimentar mi cuerpo, si no me alimento, no voy a estar bien. Ese es mi trabajo en la vida, hacer el arroz, yo trabajo de eso por ejemplo, y cómo aceptar esas cosas, por eso te digo que hay un montón de cosas que para seguir en macrobiótica tendría que no hacer, y con total conciencia decir que lo hago porque también existen otros impulsos y otros deseos, pero también me gusta porque me baja al tiempo real, de decir, “bueno, el arroz tarda”, no es un arroz Gallo que se hace en dos minutos y que después tenés el hígado mal y te peleaste con toda tu familia y no sabés por qué la vida es así, este karma (Rosa, 24 años).

En síntesis, podemos decir que la corporalidad *butoh* está en sintonía con las principales premisas posmodernas que, contrariando un tipo de “socialización disciplinaria”, propone una más “flexible”, vehiculizando nuevos modos de gestionar comportamientos fundados en una lógica individualista, en la que prevalece el despliegue de la personalidad íntima, la realización personal sin reglas fijas, el respeto a la singularidad subjetiva y el derecho a la libertad en las costumbres y en lo cotidiano. La práctica de danza *butoh* se inscribe, así, en lo que algunos autores refieren como procesos de “personalización hedonista”. Es decir, un nuevo tipo de control social basado en la explotación del principio de singularidades individuales. Lipovetsky (1993) identifica en estos procesos un nuevo estadio del individualismo, el “neonarcisismo” como una forma inédita que mediaría las relaciones con uno mismo, con el cuerpo, con los demás, con el mundo y con el tiempo.

2.3. Como “medio europeos”, nosotros preferimos propuestas novedosas como la danza *butoh*

He mencionado con anterioridad que los practicantes de danza *butoh* pertenecen a la clase media y/o media alta, que es, precisamente, el grupo social que consumió los productos de la cultura *new age*. Un dato que merece la atención es que los *butoh-kas* insinúan su ascendencia europea como razón que justifica sus preferencias estéticas. Un practicante hizo el siguiente comentario:

El *butoh* en Japón no es tan conocido como uno se imagina [risas]. Yo creo que los europeos y nosotros, como medio europeos, tenemos una tendencia a ser muy esponjas de las novedades. Y por eso nos interesamos más por estas artes orientales. (Dardo, 33 años).

Como bien señalara Briones, en nuestro país la “alteridad” se conforma en consonancia con un sujeto nacional que reclama “neutralidad étnica” como parte de una nación “uniformemente blanca y civilizada en base a su europeidad genérica” (2005: 26). Es así que, pese a la creciente aceptación y difusión de “ideologías multiculturalistas” que promoverían contactos con prácticas de carácter local, como podrían ser la chacarera o la zamba o las danzas rituales amerindias, por ejemplo, la valorización de lo *oriental*, como se aprecia en la cita, prevalece por sobre estas otras opciones.

Los bienes globalizados suelen poseer un “halo cargoístico” que promovería que estos sean percibidos “no por su contenido intrínseco”, sino “por el prestigio del que gozan en su lugar de origen” (Segato, 2007: 114). En nuestro caso, el origen de lo *oriental*, como vimos, tiene clivaje en las perspectivas “orientalistas” desarrolladas por políticas

coloniales y poscoloniales y que, relocalizadas en contextos como el de nuestro país, han operado también en la configuración de fronteras hacia adentro. Pedraza Gómez (2008) destacó, en este sentido, la importancia que tienen los discursos estéticos y estésicos para la conservación de esos sistemas de distinción y discriminación, cuyo fundamento se encontraría en las sucesivas formas en que se ha practicado la biopolítica en Latinoamérica.

Entiendo que, en el caso de la elección de la danza *butoh* como práctica artística, se actualiza el “gusto” en cuanto “clasificación incorporada” de “distinción” y “diferenciación” (Bourdieu, 1990: 176-177). Su preferencia se vincularía con una tendencia “orientalista” que se manifiesta cuando los *performers* señalan el encuentro con “una emoción inteligente”, la posibilidad de lograr “un equilibrio energético”, de “autodominio”, la “búsqueda de armonía”, o una “belleza performática”, entre otras., en contraste con otro tipo de movimientos que fueron considerados “primitivos” en la escala evolutiva, apreciados como “espontáneos” o de estados de “catarsis” o “religioso-emocionales”, acordes con la “simpleza” de sus sociedades (Citro, Aschieri y Mennelli, 2012: 115).⁸

Al tratar la oposición *oriental-occidente*, en el primero y en el quinto capítulos, he mencionado que la categoría *oriental* tiende a invisibilizar las procedencias específicas de las prácticas o las técnicas que abarca. Sin embargo, es preciso señalar que en los casos en que las prácticas reconocen componentes afro o indígenas, el proceso de construcción intercultural adquiere mayor visibilidad o, incluso, se torna

8 Si bien no pertenece al campo de la danza *butoh*, un ejemplo, en mi opinión paradigmático, puede encontrarse en la propuesta de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías dirigida por Alejandro Rossi Iglesias que, en la *performance* de instrumentos propios de América, busca explorar “para encontrar los mejores sonidos”, a partir de una ejecución que investiga gestos y movimientos de técnicas, como el *tai chi chuan* (Charla y *performance*. *Primeras Jornadas de Investigación*, año 2012. Universidad Nacional de Tres de Febrero).

conflictivo. A partir de estudios comparativos recientes en los que he participado (Citro, Aschieri, Mennelli y equipo, 2008; Aschieri, 2012), puede decirse que estas diferencias tendrían su explicación en el hecho de que, en el caso de los *performers* que practican técnicas *orientales*, a diferencia de muchos docentes vinculados a lo “indígena” y lo “afro”, no suelen poner en juego sus propias adscripciones identitarias, cosa que sí sucede con los *performers* vinculados a lo indígena o lo afro, a partir de la presencia de migrantes o descendientes peruanos, bolivianos y del norte argentino en los grupos folklóricos que reconocen lo indígena, y de brasileros y uruguayos en algunas prácticas afro. Solo cuando las *performances orientales*, como la danza árabe, por ejemplo, se inscriben en instituciones de alguna colectividad, la referencia de la procedencia tiende a especificarse. En estos casos, definir la procedencia cultural de la práctica implica también definirse a sí mismos, de ahí que la identificación de ciertos orígenes e influencias y la negación o desvalorización de otros se convierta en una operación político-cultural que forma parte de las estrategias de construcción de identidades.

No obstante, en el caso de la danza *butoh*, los practicantes no sienten una adscripción específica: es “una danza de todos”, “una danza planetaria”. Sin embargo, la alusión a “nuestra europeitud” expresa las huellas ligadas a la pertenencia de los *performers* a un grupo social específico. Recordemos que, si bien en los procesos iniciales de relocalización de la danza *butoh* en nuestro país existieron indagaciones que buscaban incluir aspectos de la cultura local (los espectáculos *Tango Butoh* y *Talek* —basado en mitos *wichi*—), este tipo de exploraciones, más allá del componente exótico que de por sí la danza *butoh* posee para los bailarines argentinos, implicó operaciones que maximizaron la exotización de sus productos estéticos.

Como he sugerido en un trabajo anterior (Aschieri, 2012), los “géneros performáticos” provenientes de marcos culturales *orientales*, como en este caso la danza *butoh*, no fluyen aleatoriamente sino que circulan respondiendo a matrices étnico-raciales y de clase específicas, que “administran lo diverso” de acuerdo con nuestra particular historia local. En este sentido, su apropiación se encuentra actualmente atravesada por cuestiones de clase, por el énfasis en el *self* y el individualismo, y por valoraciones estéticas positivas ligadas a nuestra historia colonial y poscolonial, que permanecen invisibilizadas u ocultas en los discursos de los actores sociales.

2.4. Allá, allá... pero nosotros estamos acá

Toda técnica está inserta en una “tecnología corporal” que incluye los usos del cuerpo propiamente dicho (es decir, la técnica) y los modos de su implantación social (Islas, 1995). En este sentido, un estudio acerca de las prácticas corporales no involucra solo los aspectos técnicos como los hasta ahora señalados en los capítulos precedentes, sino que es necesario explorar, además, cómo nuestra cultura estructura las formas de organización, circulación y distribución del entrenamiento y sus productos.

Como ya señalé, “los códigos somáticos” (Bar-On Cohen, 2006) de la danza *butoh* estarían constituidos por palabras como “energía”, “presencia”, “centro”, “espontaneidad”, “vacío” e “improvisación”, vale decir, por vocablos de uso frecuente en el campo y la danza *occidental* pero cuyo sentido específico, cabe recordar, emana del contexto cultural japonés. Al respecto ya Grotowski (1993) había advertido, para el teatro, las confusiones y ambigüedades que acarrearán la traducción de los términos *orientales* en la medida en que resultan objeto de múltiples interpretaciones. Esta

situación, como puede apreciarse a partir de todo lo expuesto, convierte el proceso de la transmisión de la técnica en un factor clave.

El *workshop*, como se observa en el ejemplo de Bolivia y también en las formaciones que se dan en Buenos Aires, Córdoba o Rosario, es una de las formas más frecuentes que utilizan los “maestros” japoneses para la difusión de su técnica en el mundo. Por lo general, son de corta duración y de ejecución esporádica. Su implementación suele depender en gran medida de la posición económica que cada país ocupa en el mercado internacional, así como de las distancias geográficas. Particularmente, en nuestro caso, la distancia y el actual tipo de cambio monetario nos ubican en una posición desventajosa y existen grandes dificultades para promover que vengan a la Argentina; y cuando esto sucede, los seminarios y talleres son muy breves (un promedio de cinco días). Del mismo modo, son pocos los *performers* que pueden realizar largas residencias en el extranjero para formarse. Sin embargo, este es el caso de los dos precursores de esta danza en la Argentina: Gustavo Collini y Rhea Volij. Es significativo que sus estancias en el extranjero se hayan realizado en tiempos menos adversos respecto del tipo de cambio monetario de nuestro país, es decir, el momento de la paridad del peso argentino con el dólar. Cabe recordar que esta situación económica, si bien puede haber favorecido algunas estrategias individuales, perjudicó a vastos sectores de la población que quedaban excluidos de las estructuras de protección como consecuencia de la aplicación de las políticas neoliberales (flexibilización laboral, retracción de la producción nacional, etcétera).

Podríamos argumentar que las nuevas condiciones globales en las que se expande la danza *butoh* volvieron imposible, sobre todo en nuestro caso por la distancia y el costo económico, continuar con las formas iniciales de

transmisión más vinculadas a la “práctica con *gurú*” (Islas, 1995: 222), en las que el aprendizaje se daría por la imitación del “acto total del maestro”. Cito el siguiente fragmento de Akaji Maro, un bailarín y coreógrafo discípulo directo de Hijikata, en el que relata su experiencia con el maestro de *butoh* originario:

En el 67' vine a Tokio y quería tener una experiencia. Un amigo me dijo: “Hay un tipo loco al que tenés que conocer” [...] Pasé tres años en el estudio de Hijikata. Todas las noches hacíamos *butoh* en los clubes nocturnos y de entretenimiento, entrando en problemas con la policía. Un verano llenamos el estudio de agua y andábamos desnudos [...] Nunca doy lecciones del tipo 1-2-3. Es a partir de estas experiencias con Hijikata que naturalmente extraigo mi propio estilo (Akaji Maro en el minuto `27 del film *Butoh: Body on the Edge of Crisis*, Michael Blackwood Productions, 1990).

La cita alude a un tipo de transmisión que sería “cuerpo a cuerpo” y en la que se transfiere “un saber de la danza” (Islas, 1995: 222). Así, el nuevo contexto de difusión y expansión del *butoh* habría espolcado una transformación hacia otro tipo de entrenamiento que debe volverse más analítico (aunque no de carácter racional y científico como sería el caso de la danza clásica) y vinculado con lo que podríamos caracterizar como una “interpretación personal de las enseñanzas” en la que serían las propias personas las que marcarían los alcances de lo recibido. Al respecto, he registrado varios intentos por parte de los bailarines para organizar encuentros con posterioridad a las visitas de los “maestros” japoneses, con la intención de continuar explorando las líneas trazadas por ellos. A partir de mi participación en algunos de ellos, he advertido que los bailarines recurren

a sus notas personales y a la memoria corporal de los ejercicios, aunque no es raro que existan interpretaciones y recuerdos diversos, incluso contrapuestos, respecto de una misma experiencia compartida.

Así, el formato *workshop* permite a los guías-maestros acortar los tiempos de transmisión y constituyen un espacio en el que se dejan sentados los fundamentos del disciplinamiento corporal que quedará, ulteriormente, a cargo de los propios *performers* hasta el hipotético caso de una nueva futura visita.⁹

De esta manera, la ausencia de supervisión de los entrenamientos por parte de un “maestro/a”, podría constituirse como un factor que disminuye la posibilidad de corrección o redireccionamiento de las experiencias de los aprendices, propiciando la reproducción de los “habitus” de movimiento más ligados a sus *trayectorias corporales* previas. Ello es así en la medida en que, como hemos sostenido con Yuasa Yasuo, el fundamento de las técnicas de autocultivación japonesa privilegia “entrar en la mente desde el cuerpo o desde la forma” (imitación) y/o “entrenar la mente a partir del entrenamiento del cuerpo” (1993: 63). Esta característica presentaría una dinámica diferente a la que promueven la mayor parte de las prácticas *occidentales* de danza y teatro. Por lo tanto, en el proceso de “interpretación personal” de lo enseñado en las clases, se pone en juego la tendencia a reiterar “habitus”, favoreciendo una mayor propensión a entrenar el cuerpo a través de viejos paradigmas asociados a concepciones de la corporalidad como entidad separada de su entorno o como medio para articular ideas preexistentes. Si bien, la mayor parte de los bailarines eligen la danza *butoh* por entender que las formas de danza o movimiento

9 Minako Seki ha realizado *workshops* en la Argentina en tres oportunidades, durante 2007, 2008 y 2011. Katsura Kan, por su parte, hizo dos visitas en 2010 y 2011.

que conocían no les permitían expresar aquello que tal vez “ni siquiera conocían” de sí mismos, en el mismo acto de tratar de interpelar las formas de la danza, se reproduciría (sin saberlo) en la práctica, la concepción rechazada de “cuerpo-objeto” con la consecuente pérdida de otras posibles tramas expresivas.

En este sentido, las *trayectorias corporales* son espacios experienciales de reelaboración que abarca el análisis de la relación entre los “habitus” cotidianos y las experiencias de apropiación de un conjunto de prácticas vinculadas al uso y representación del cuerpo y el movimiento específicos (como pueden ser entrenamientos en la forma de “habitus” dancísticos, teatrales, etcétera). Sostengo que los actuales modos de entrenamiento locales en danza *butoh*, tan atravesados por los paradigmas *occidentales* de movimiento, no solo estarían dificultando la posibilidad de la aparición de otros nuevos, sino que también reproducirían sus sentidos asociados obstaculizando el acceso a nuevos “otros” sentidos y mitigando su potencial de transformación de ideas (a través de la experiencia inédita de nuevos movimientos).

En suma, las condiciones que hacen a la circulación y difusión de la técnica en el ámbito local contribuyen a que los sentidos previos atribuidos a palabras como “improvisación” incidan con mayor fuerza en los procesos de asimilación. De esta manera, las improvisaciones y los tipos de movimiento que allí acontecen se ven influenciados por dinámicas ligadas a la danza y el teatro contemporáneo. Estos últimos, en nuestro país, han sido caracterizados para el período que abarca desde la década de los ochenta hasta la actualidad, como un “estallido de micropoéticas” que buscan la expresión de la subjetividad e identidad de los performers y creadores (Dubatti, 2002). En este marco, las experiencias de danza *butoh* locales profundizarían en una línea de exploración muy diferente a la desarrollada por esta estética

en su contexto cultural de origen, en la medida en que el énfasis en los deseos y la voluntad individual, como hemos considerado a partir de las afirmaciones de Waguri (en Kassai, 2000), resultaría al menos, contradictorio.

Cabe aclarar que lejos está de mi intención mistificar y/o exotizar las capacidades de los “maestros” y/o de “lo japonés” de volver el cuerpo, un “cuerpo liminal”. Es claro que la puesta en crisis de los “habitus” corporales asume características diferentes según las distintas culturas corporales de los bailarines, así como de los diferentes momentos históricos. En este sentido, este proceso en el Japón, seguramente, presentó y presenta dinámicas particulares que no son objeto de nuestros actuales análisis. Lo que quiero poner de relieve aquí son los puntos de encuentro y/o tensión que se ponen en juego en los procesos corporales de reelaboraciones concretas de la técnica, más allá de que puedan reconocerse enormes similitudes y adhesiones a los ideales que se propone a partir de los discursos de los *performers*.

3. El “campo” del *butoh mix* argentino

Como he mencionado, un rasgo que se repite incesantemente en el ámbito del *butoh* local es la proveniencia de los *performers* tanto del teatro como de la danza. La primera generación, precisamente, posee como vimos esta formación diferencial. No obstante, en cuanto espacios con capital específico (Bourdieu, 1990), la danza y el teatro constituyen “campos” que guardarían lógicas que les son propias y particulares, pese a que actualmente esta separación sea interpelada por intervenciones escénicas como las *performances*, por ejemplo, o la propia danza *butoh*, que resulta inclasificable. Estas diferencias se evidenciaron ya en las entrevistas de los pioneros del *butoh* local, cuando

Collini destacó la llegada de las vanguardias al teatro “que no veían solamente el texto como texto, sino que veían el cuerpo como cuerpo y buscaban una integración”. O, en el caso de Volij, quien como integrante del campo de la danza valoró todo lo que constituye el entrenamiento corporal y el “rigor de la bailarina”.

En este mismo sentido, también pueden rastrearse algunos contrastes en las recepciones de la danza *butoh* en los distintos espacios. Pese a que, como mencionáramos, evade definiciones rígidas, esta estética lleva en su nombre la palabra *danza*, y eso ha hecho que desde el teatro se la viera como algo ajeno a su especificidad y no como una alternativa expresiva. Institucionalmente, y teniendo en cuenta mi experiencia personal, puedo decir que en el Departamento de Artes Dramáticas (actual Universidad Nacional de las Artes, UNA) o en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, GCBA),¹⁰ no hubo casi entrenamientos, salvo algún ejercicio o taller esporádico (gracias a la eventual formación del/a docente), que incluya la práctica de danza *butoh*. Sí existen algunas referencias a esta práctica artística a partir de la circulación de ciertos textos. Recuérdense también las referidas resistencias de la crítica a las experimentaciones de Susana Torres Molina con la danza *butoh* en los ochenta, en tanto no eran consideradas propias de la práctica teatral. En el caso del campo de la danza, donde sí ha tenido más cabida, el *butoh* ha integrado la currícula de una de las formaciones del Departamento de Artes del Movimiento (UNA), por ejemplo, y de la que Volij ha sido, justamente, su docente.

10 En ese sentido, a partir de mi inclusión como personal de la Escuela en 2008 y mientras estuve trabajando allí, pude incluir como seminario extracurricular tres seminarios cuatrimestrales de esta danza que cuentan con gran afluencia de alumnos.

En las entrevistas de los pioneros, también aparecen ciertas disputas que argumentan en resguardo de cada campo. Collini, en la entrevista, explica que “hay una forma de teatralizar”, “improvisaciones teatrales” que son retomadas por la danza *butoh*:

Hay formas que hacía Hijikata que vienen casi de la pantomima, que viene del teatro, que me dejen de hinchar con la teatralidad, Hijikata era muy teatral, más que Kazuo Ohno, Hijikata era súper teatral, muy teatral, hasta performático en muchas cosas, teatralmente.

A su vez, Volij opina que el *butoh* “es una danza”. Aunque reconoce que es difícil de definir, la bailarina entiende que la forma más sencilla de hacerlo sería considerarla como “una danza del no movimiento”, aunque como vimos en el capítulo precedente, a veces, esta definición puede llevar a algunas confusiones.

Por otra parte, muchos críticos (así como espectadores o bailarines) valoraron las reelaboraciones locales con parámetros ligados a “la técnica” siempre en referencia a las danzas hegemónicas, como la clásica o la contemporánea. Una reconocida crítica de danza calificó negativamente a un *performer*, por ejemplo, debido a que consideraba que no tenía “mínimas” nociones de “equilibrio”, y se levantó de la sala antes de que concluyera el espectáculo.¹¹

Existe un único espacio en el que se reúnen anualmente las distintas producciones de los *performers* locales: el ya mencionado *Ciclo Tardes y Noches de Butoh*. Los artistas que

11 En esa oportunidad, yo misma había gestionado su invitación a través de una amiga que trabajaba en el diario *Clarín*. La crítica se levantó durante el tercer cuadro muy ofuscada y sin ocultar su molestia.

participan, por lo general, recibieron su formación de quienes representan la primera generación del *butoh mix* en la Argentina (Collini y Volij), así como también de alumnos de la segunda generación, como podrían ser los míos o los de Quio Binetti, por ejemplo. Dicho ciclo se presenta como un espacio “dedicado al *butoh* y sus devenires”, “donde cada artista convocado muestra en su obra, una particular elección creativa dentro del paisaje de la danza *butoh*”.¹²

Hasta mi propia participación en el ciclo (organizado por quien es una de las alumnas de Volij), no había existido el tipo de intercambios en el que alguno de los representantes de las líneas pertenecientes a los dos *butoh-kas* pioneros participara de los mismos eventos. En este caso, Collini asistió al ciclo como director de mi *performance*, lo que constituyó una verdadera excepción. Incluso cuando algún *performer* ha traído a un “maestro japonés”, estas relaciones o vínculos suelen mantenerse bastante en resguardo.

Pero esta circulación que es casi inexistente entre las líneas pioneras locales es mucho más activa entre los *performers* de las generaciones *butoh* siguientes, producto de una actitud que, como he descrito, reclama autonomía para su formación y desjerarquización de las relaciones. Es así que, actualmente, la mayoría transita por distintos talleres y profesores, independientemente de considerar sus respectivos maestros, tiempos y tipos de formación. Esta actitud contribuye a la disolución de diferencias, al menos de aquellas que tuvieron que ver con modos específicos más ligados a los estilos o acentos personales de los artistas pioneros.

12 Se presentaron trabajos de los siguientes intérpretes: el grupo Siquiera, Nuria Vadell, Ana Di Toro, Jorgelina Mongan, Atilio Schweizer, Nube Alix, Valeria Pagoda, Patricia Aschieri, Patricia Soto, Andrea Chama, Rhea Volij, Laura Corral Fierro, Camila Di Fabio, Yanina Capurro, Mariana Guereñú, Amalia Van Aken, Erica Jacquemain, Lisa Grass, Gabriela Silinger, María Florencia Pereyra Delorenzi entre otros.

Al ciclo asisten, principalmente como espectadores, otros *butoh-kas* y/o amigos de ellos, la propia familia de los bailarines y público en general. De acuerdo con una encuesta que les realicé, encontré que esta expresión dancístico-teatral es en gran parte conocida a través de las producciones locales (*butoh mix*) o de videos, internet y lecturas o comentarios, y en menor medida por producciones realizadas por *performers* del *butoh originario* o *posbutoh*. Del total de personas que se prestaron voluntariamente a la realización de la encuesta,¹³ el 65% dijo que sí conocía la danza *butoh*, mientras que el 35% no la conocía. Cabe destacar que del total de espectadores que dijo conocerla, solo el 47% refirió haber visto en forma presencial un espectáculo de esta estética, mientras que el 52 % restante lo hizo por un acceso indirecto como internet y/o videos.¹⁴ El 16% de los espectadores refiere haber visto espectáculos realizados por japoneses (*butoh originario* y *posbutoh*). Es decir, el proceso de su difusión y conocimiento estaría en gran parte mediado por una dinámica que implica el acceso a través de fuentes indirectas y por los espectáculos nacionales (*butoh mix*).

Si bien las tensiones entre danza y teatro suelen estar invisibilizadas bajo la idea de que se trata de una “estética sin límites”, en las traducciones locales persisten, como describí en el gráfico presentado en el sexto capítulo, las *trayectorias corporales* individuales de los *performers*, mostrando una

13 Del total de cuestionarios entregados a los espectadores del ciclo, hemos recibido un 48% con respuestas. Consideramos elevado este porcentaje de participación en la medida en que se trata de una encuesta voluntaria. Agradezco toda su entusiasta colaboración.

14 Debe reconocerse, en este sentido, que la experiencia a través de medios indirectos de expresiones que se fundan en la copresencia de intérpretes y espectadores, como son la danza y el teatro (el “aura” para Benjamin, “o el acto convivial” para Dubatti [2002]), debe incidir de algún modo en las apreciaciones y valoraciones de los espectadores, aunque yo no he podido explorar este punto aún.

u otra influencia en el tipo de movimientos que realizan. Es así que algunos bailarines son caracterizados como demasiado expresivos (“parece un mimo”), por un lado o, como protagonistas de *performances* muy frías (“muy lindo como levanta la patita, pero a mí no me llega nada”), por el otro. Este tipo de valoraciones coinciden con las apreciaciones que realizaron los espectadores encuestados del ciclo. El 50% dice que no vio *butoh* en las danzas que se presentaron ese día. Entre las razones que manifestaron se encuentran, como las más citadas, el hecho de considerarlas más como “danza contemporánea occidental”, “muy vinculado al teatro”, con “falta de armonía”, con “demasiada libertad”, “una suerte de trance grupal”, “porque son argentinos que nunca vivieron una bomba”, “demasiada expresividad” o “falta de energía”, entre otras.

Tal vez por esta imprecisión de criterios en las evaluaciones, muchos *performers* son reticentes a reconocer que sus producciones pertenecen a la estética *butoh*. Por ejemplo, una de ellos, que además es la organizadora del ciclo mencionado, lo expresa del siguiente modo:

Bueno, que yo no me siento ni representante, ni formadora, ni una persona que hará *butoh* toda su vida, no me interesa ese lugar para nada, por eso en general trato de, a mis espectáculos, no nombrarlos *butoh*, porque en realidad no me interesa defenderlo, porque me parece que eso cierra, que anula la creatividad, como lo de *hanging*, y me parece que nadie puede definir lo que es realmente *butoh*, porque Kazuo Ohno ya no habla e Hijikata está muerto, es como decirme qué es teatro, dónde empieza y dónde termina, y creo que ese es el espíritu del *butoh*, de no poder definir, de no poder decir, es algo que se siente cuando se siente. (Quio, 30 años).

Como ella, muchos bailarines han referido de alguna manera, en las entrevistas o en las charlas informales, cierta incomodidad respecto de que sus producciones sean consideradas *butoh* y prefieren no rotularse. Identifico, en este sentido, dos tendencias. Por un lado, aquellos que prefieren mantener una actitud abierta a otras expresiones y que, estratégicamente, etiquetan o no de acuerdo con los distintos contextos en que se encuentran. Por otro, aquellos *performers* que sienten cierto pudor en autoadscribirse completamente a la danza *butoh*, en tanto prevalece su ponderación como “capital específico” al que no se sienten del todo seguros de estar respondiendo. Por ejemplo, una *performer* muy renombrada lo refirió así:

Siempre te queda la duda, ¿no?, estamos tan lejos que quien te va a decir qué es y qué no es... Acá podés hacer cualquier cosa y no existe “el maestro” que te vaya a evaluar. Es muy difícil. Y cuando viene uno, yo me mido, y ahora estoy más tranquila, creo que sí estoy un poco más tranquila (L, 45 años).

Sin embargo, pese a las reticencias que implican ambas tendencias, a la hora de promocionar las *performances* o los talleres no se duda en utilizar el término *butoh* en los programas y propagandas; así, se convierten sin contradicciones en agentes de formación y difusión de esta expresión dancística. En esta actitud prevalecería, desde mi punto de vista, el deseo de diferenciarse, de encontrar identidad para sus producciones, así como de introducir un rasgo diferencial que eventualmente pueda ubicarlos en un lugar preferencial por sobre otros en el mercado de las prácticas corporales y el consumo de espectáculos.

Asimismo, el ciclo mencionado no se limita a la participación de los *performers butoh*, sino que mantiene una actitud

inclusiva hacia personas sin demasiada experiencia en su práctica. He registrado que participó una joven *performer*, por ejemplo, que solo hacía escasos meses que había comenzado su formación en la estética, como también que participan artistas pertenecientes a otras estéticas que, sin tener que enunciar explícitamente su adscripción a una disciplina artística en particular, realizan experimentaciones escénicas que tal vez no tendrían lugar en otros contextos (canto, música, danza contemporánea, etcétera). La palabra *devenires* que se utiliza en la convocatoria (aunque en menor tamaño que la palabra *butoh*) parece constituir una estrategia que, al mismo tiempo que acentúa la apertura, eximiría en alguna medida de la necesidad de legitimar las presentaciones y permitiría un amplísimo margen para el ensayo y la experimentación.

Otro rasgo que merece la atención es el hecho que no existen muchos grupos de *butoh* como tampoco muchas *performances* grupales. En el caso del grupo Siquiera (ya disuelto) por ejemplo, con el que hice trabajo de campo, pese a que sus integrantes consideraban importante “correrse del lugar del ego” en tanto “el objetivo principal es trascender y llegar al público”, durante los ensayos trataron de ubicar distintos momentos en los que cada *performer* tuviera su “solo” como parte del espectáculo total. Se pone en acto, en este sentido, la prevalencia de la necesidad de expresión del yo que impone una lógica ciertamente más individualista que grupal y que incide en los modos de creación. Así, la tendencia principal en la escena *butoh-ka* está constituida por espectáculos basados en “solos”, privilegiando la realización de *performances* individuales.

En suma, la “estructuración del “campo *butoh*” como estado de una “relación de fuerzas entre los agentes y/o las instituciones” (Bourdieu, 1990: 136) es aún incipiente. Su posición marginal en el ámbito de las artes escénicas en general le permite amplios grados de creatividad y subversión

respecto de los valores hegemónicos sostenidos en el teatro y/o la danza. No obstante, pueden advertirse disputas por la posesión del monopolio del capital que supone el conocimiento de la técnica. En este sentido, como “campo” en formación, donde por ahora nadie pudo ejercer el monopolio de los principios evaluativos, son muy pocas las voces que explícitamente hacen referencia a algún tipo de conservación de estilo o parámetros específicos, favoreciendo así la primacía de principios estéticos que exacerban, como vimos, valores como la “verdad”, la “presencia” y la “sinceridad” de las *performances*, e imponiéndose por sobre los principios técnicos que provendrían de la propia danza.

Como parte de este juego de tensiones, los *performers* diseñan estrategias individuales tendientes a disputar el “capital simbólico” e incidir positivamente en su posición en el “campo”. En la dinámica de la traducción se mueven entre la incentivación de la hibridación que propicia la innovación técnico-estética alimentada por la escasa legitimidad que se requiere para ser parte de la danza *butoh* local, por un lado, y la normalización inducida por los procesos relativos a la globalización, que amplían la oferta de prácticas y estéticas, y que inciden en el diseño de tácticas de empoderamiento para lograr posicionamientos favorables o ventajosos no solo en el propio campo, sino también respecto de otros. Estos procedimientos incluyen poner en juego la cantidad de años de formación, si se viajó o no al Japón o si se formó o no con maestros “japoneses”. En el último tiempo en que lentamente se ha ido acrecentando la cantidad de visitas de los “maestros” a nuestro país, los currículum de los *performers* (incluido el mío) suelen referir listas cada vez más largas de “maestros” japoneses de renombre (o no) que dan cuenta de su “formación”, aunque cabe mencionar que casi en ningún caso se enuncian su carácter y duración (como vimos, la mayoría realizada a partir de *workshops* cortos).

De fascinaciones y exotizaciones

La performatividad en el *espacio traduccional* local que propone la práctica de danza *butoh* dinamiza un juego particular de fuerzas que presenta distintas tensiones.

Por un lado, en el danzar de los *performers* puede apreciarse la búsqueda de movimientos inéditos para resistir viejos o alcanzar nuevos sentidos, al mismo tiempo que las condiciones de circulación de la danza (formato de transmisión de la técnica, accesibilidad por ubicación geo-económica de nuestro país, incidencia de los medios técnicos de reproducción, tiempo dedicado a los entrenamientos, etcétera) debilitan la presencia de aquellos elementos que interpelarían en principio los “*habitus*” (Bourdieu, 1991) dancísticos y/o aquellos socialmente incorporados. En este sentido, sostengo que el potencial reflexivo y/o creador y transformador de las prácticas corporales depende mucho de las condiciones sobre todo político-ideológicas en que estas se desarrollan.

Por otro lado, he identificado una propensión a visibilizar la diferencia cultural en los aspectos que la introducen en el mercado de consumo, al mismo tiempo que se propicia su

invisibilización, al integrarla como una suerte de bricolaje lúdico, parte incuestionable del derecho a las búsquedas personales. Siguiendo a Bhabha (2002), podría caracterizarse la danza *butoh* como un “signo ideológico multiacentuado”. Es decir, no involucraría solo el camino personal de encuentros azarosos con distintos elementos estéticos y/o espirituales, sino más bien una suerte “bricolaje político-ideológico” (Shayegan, 2008) en el que se enfatizan unos u otros aspectos asociados a la práctica de acuerdo con una conveniencia que protege solapadamente las necesidades del *statu quo* económico, cultural y político.

No obstante, ninguna de estas tendencias hace perder a la danza *butoh* la fuerza de su carácter exótico y de su poder de encantamiento y fascinación. Sin pretender hacer un abordaje psicoanalítico, es útil retomar la mirada de Slavoj Žizek sobre lo fantasmático¹⁵ y su vinculación con lo ideológico y lo político. El autor señala que la construcción imaginaria que realizamos del “otro” tanto como doble especular o misterio indescifrable opera como una “terceridad fantasmática” que aloja “... las creencias y suposiciones desmentidas, de las que ni siquiera tenemos conciencia que están adheridas a nosotros, pero que sin embargo, determinan nuestros actos y sentimientos” (2008: 60).

Así, las “síntesis personales” o caminos individuales que promueve su práctica constituirían el modo en que las políticas de consumo mercantilizan los entre-medios o los intervalos, involucrando la mencionada “terceridad fantasmática” en conjunción con símbolos como el *self*, que propician “un movimiento de sentido” en torno a la profundización del desvanecimiento de la diferencia cultural.

15 Según la teoría psicoanalítica lacaniana, el papel del fantasma consiste en proporcionar las coordenadas del deseo del sujeto, especificar su objeto y situar la posición que el sujeto asume en relación con este. El espacio fantasmático sería una superficie hueca, una especie de pantalla para la proyección de los deseos (Žizek, 2008).

Sin embargo, no la borrarían completamente en tanto que como elemento “flotante” continúa reclamando lo fantasmático (que, justamente, es función propia del arte), y pone de manifiesto aquello de lo que el “fantasma” nos priva (Zizek, 2008). La danza *butoh* como algo ajeno, “otro”, lograría escapar parcialmente a su captura por parte de la estructura (política, económica, social), pues se filtraría por los intersticios de carácter fantasmático que intervienen en la construcción del *self* y de la práctica estética.

Consideraciones finales

“Mientras más y más gente hable de *butoh*, nosotros nos volvemos menos capaces para definirlo. Si entendemos algo, ¿qué nos queda? Hay un montón de cosas que no podemos agarrar, que no podemos tocar, como la luna y las estrellas, realmente cosas hermosas. Es mejor no entenderlas

Min Tanaka, en el film *Butoh: Body on the Edge of Crisis*, Michael Blackwood Productions, (1990)

Investigar desde la corporalidad en movimiento

En el sueño que relaté en la introducción de este trabajo, enigmáticas manchas se transmutaban en símbolos a partir de una limpieza que jugaba una exploración casi litúrgica entre fondo y figura. Análogamente, en el proceso que supuso la realización de este estudio, las inquietudes que traía la *performer* guiaron la mirada de la antropóloga intuyendo algunos inextricables problemas. Sus límites y alcances solo se fueron definiendo a medida que, en el proceso de investigación y de escritura, iba agudizando la comprensión

del campo que, como parte de las interacciones entre antropóloga y *performer* (¿fondo y figura?), se construía y desplegaba ante mí, por mí y a través de mí. En este proceso, mi propia corporalidad fue el prisma desde el cual emergieron las interpelaciones. Esta posición epistemológica puso en crisis mis movimientos y mi subjetividad, y los constituyó en núcleos de producción de conocimiento. Gradualmente, las imprecisas formulaciones iniciales emergieron como nítidos problemas antropológicos y metodológicos cuyo abordaje interpeló mis supuestos, el estatus de los datos que consideraba, las categorías analíticas que utilizaba para enunciar los problemas o aquellos que esgrimía para describir las experiencias.

Desde una perspectiva epistemológica y espoleada por la necesidad metodológica que reclamó mi involucramiento en el conocimiento de la técnica corporal *butoh*, que puso en crisis la consideración de la presencia del cuerpo del/a etnógrafo/a como un dato sensible que debe tenerse en cuenta en las investigaciones, decidí incorporar a las discusiones la consideración del rol de la motricidad y de las emociones en el proceso de construcción de conocimiento. A partir de analizar mi propia experiencia, sostengo que en los casos en que el/la antropólogo/a es “nativo/a” o se compromete en la práctica de la técnica corporal que estudia, produce un conocimiento de carácter intersomático que participa como contexto de los mecanismos cognitivos. En esta dirección, he realizado una propuesta metodológica acerca de la ineludible condición encarnada de este tipo de investigaciones.

Me interesa enfatizar que planteo la consideración del trabajo de campo desde la perspectiva de los “estados intermedios”. Incluso, propongo que el involucramiento del investigador puede implicar una experiencia ligada, en cierto sentido, a los estados meditativos promovidos por

muchas técnicas corporales entre las que se incluye la de la propia danza *butoh* aquí estudiada. Como he señalado, este tipo de experiencias buscan lograr estabilidad mental a partir de integrar percepción y conciencia para observar de modo focalizado los fenómenos, el mundo y la conciencia con un mínimo de identificación con gustos, opiniones, juicios, etcétera. Entiendo que este sería un ideal de conocimiento que, como objetivo de investigación, no tiene nada de reprochable, y es por ello que sostengo la posibilidad de realizar un estudio antropológico que incluya y valore los momentos de carácter contemplativo / meditativo. Estos momentos tienen lugar, los reconozcamos o no, sobre todo en la pesquisa de experiencias en, con y desde técnicas corporales, y pueden además ser promovidos por el tipo de *insides* como los que he planteado como modo de sistematización.¹⁶

Por otro lado, destaco que la metodología de *una etnografía encarnada* por mí elaborada, de ninguna manera constituye una propuesta de autoetnografía, ya que solo involucra los aspectos personales de la dimensión sensorio-motora afectiva en cuanto territorio productivo para la formulación de interrogantes cuyo abordaje supone aspectos individuales de carácter intersubjetivo. Espero que esta sea un aporte que profundice las discusiones y que favorezca la objetivación de este tipo de conocimiento que, la mayor parte de las veces, es rechazado y/o invisibilizado.

Algunas tendencias de las subjetividades en danza

El entrenamiento en danza *butoh* involucra la adquisición de una técnica sin codificaciones previas que brinda

16 Agradezco el apoyo y el aporte del Dr. José Bizerril a estas reflexiones.

amplios márgenes para la improvisación y la creación individual. En esta dirección, y basada en mi experiencia como performer *butoh*, la hipótesis inicial subrayaba el ejercicio de la libertad y la autonomía a la vez que afirmaba que su práctica y entrenamiento permitirían la modificación o transformación de “habitus”. Sin embargo, durante el transcurso de la realización de este estudio, fui interpelada como nativa! por el desafío de abordar el análisis de esos cambios y sus vínculos con la producción de subjetividades, bajo coordenadas históricas y geográficas específicas. Vale decir, he debido considerar las reelaboraciones de la danza *butoh* en el marco urbano de la clase media actual interpelada por las materialidades, los discursos y las particularidades locales que han intersectado o cruzado su introducción y su elección en nuestro contexto concreto.

La procedencia del marco cultural y somático japonés me llevó a considerar la noción de persona y el complejo cuerpo-mente-mundo en contextos disímiles. El diálogo entre filosofías japonesas contemporáneas y algunos de los desarrollos de la filosofía y la ciencia moderna, a la luz de los discursos de los performers *butoh*, me permitió volver a comprobar que las experiencias monistas y dualistas que la literatura antropológica constata son vivencias universales aunque, como sugiere Ichikawa, solo como pistas o indicios para entender nuestras experiencias cotidianas. En el caso de los diálogos interculturales que aquí he descrito, ha sido central reconocer el *butoh mix* argentino desde la perspectiva de los “géneros liminoides”, ya que posibilitó ponderar su potencial deconstructivo oponiéndolo a las clásicas tendencias a considerar la reproductibilidad de movimientos de las técnicas japonesas o el énfasis en la reproducción de las posiciones teóricas bourdieanas.

Sostengo, entonces, que la inconmensurabilidad de aquello que cada cultura asigna al cuerpo y a la mente (Lambek,

1998) sería lo que, precisamente, en el juego de traducciones genera no solo marcos de sentidos de interpretación diversos, sino también las características de los procesos de producción de movimientos. Es en el juego de interpretaciones y experiencias de la propia cultura que los movimientos resultan activa y/o pasivamente reconfigurados de maneras tan diversas como las complejas y fascinantes culturas en las que se inscriben.

El arribo de la danza *butoh* en el contexto de los procesos ligados a la globalización hizo imprescindible una reflexión sobre los mecanismos y las condiciones que subyacen a su circulación. Como he señalado en la introducción, el esfuerzo que involucró el distanciamiento de la *performer* permitió poner en el centro del análisis, ya no la danza como bien cultural exótico universalizado, sino las prácticas concretas que involucran dialécticamente —al producir subjetividades y ser producidos por ellas— a los sujetos que danzan. Esta perspectiva me llevó a desentrañar el entramado de significaciones en el que las reelaboraciones tienen lugar e identificar las líneas de fuga que posibilitan la traducción de vocablos y movimientos provenientes de otras tradiciones culturales, señalando la presencia de técnicas corporales y sentidos previos que inciden en que algunos sean más pregnantes que otros.

Asimismo, ha sido interesante comprobar que muchos de los cuestionamientos que los *performers* asumen para fundamentar la elección del *butoh* en cuanto práctica ligada a una fuerte crítica de ciertos aspectos de la cultura *occidental* (como otras técnicas corporales de marcos culturales *orientales*) están también presentes en otros campos de la danza contemporánea en general. Incluso, podemos encontrar ciertos paralelismos entre elementos de ruptura en las artes escénicas japonesas que estaban presentes en las tentativas de renovar la danza y el teatro en las décadas de 1960 y

1970 en nuestros campos locales y regionales, como los de Argentina y Brasil o Chile, por ejemplo. Me refiero al uso de espacios no convencionales, el desnudo, la aceptación de otras corporalidades y habilidades, entre otras. Quedan abiertas futuras líneas de investigación en esta dirección.

Más allá de estas similitudes, los espacios de significación no serían homogéneos y el análisis de la interacción entre “habitus” y lo que he definido como “trayectorias corporales vitales” ha permitido identificar dimensiones que producen traducciones y reelaboraciones diferenciales. Ello es así debido a que, por ejemplo, en el caso del *butoh mix* local aquí estudiado, su práctica abre modos específicos de experimentar la tensión entre técnica y libertad creadora o entre expresión de sí y vaciamiento de sí. En este sentido, el momento en que los *performers* fueron socializados resultó ser un aspecto significativo, ya que promueve de manera disímil la aceptación o rechazo de los valores de la modernidad y la posmodernidad. Por lo tanto, la edad incide, por ejemplo, en los modos en que los bailarines se relacionan con la autoridad. Las formas en que se asimila “lo oriental japonés” dependerá en gran medida de si los practicantes comenzaron a formarse en los inicios de la posdictadura (1983) o en pleno auge del neoliberalismo de la década de 1990. Los *performers* de más de 40 años considerarán, probablemente, con mayor importancia la figura de un “maestro”, mientras que los más jóvenes (cuya presencia es más significativa en el campo *butoh*) tienden a considerar su propia exploración como verdad relativa y digna de ser apreciada, más allá de los años de formación y de la adquisición de una experticia específica.

La danza *butoh* forma parte de un grupo de prácticas que llegan a nuestro país, más o menos para la misma época, vinculadas a la valoración del *self* (como el *tai chi chuan*, el *qigong*, el *yoga*, el *zen*, y que, precisamente, acompañan su

entrenamiento, entre otras), contribuyendo a la regulación de la relación con uno mismo e incidiendo en la autoconstitución interna y activa de los sujetos. Para los *performers*, la práctica en danza *butoh* supone la adquisición de una actitud de exploración respecto de sus conductas emocionales, afectivas, vinculares, dietarias, estéticas, religiosas y creativas que involucra un constante e interminable trabajo sobre sí mismos. En este sentido encontré que, entre las principales características de sus reelaboraciones, existe una tendencia a valorar el fortalecimiento de una identidad individual ligada a la figura de la “síntesis personal” (propia de discursos de la *new age* y que persisten cristalizados en nuestras prácticas cotidianas), por sobre la necesidad de una investigación y exploración lúdica, estética y artística. La práctica de danza *butoh* constituye una *tecnología corporal* que se centra en la permanente interpelación de las propias percepciones y que enfatiza en el tiempo presente y en el placer de la improvisación cuya valorización desestima los aspectos más técnicos de la práctica y jerarquiza la sinceridad y la verdad personal.

Al respecto, uno de los rasgos diferenciales que Yuasa Yasuo destaca entre la teoría del arte japonés (que incluye las artes escénicas, como el teatro *Noh* y el *Kabuki*) y su par *occidental* refiere a que, en el primer caso, se enfatiza más en los procesos relativos al punto de vista del *performer* y menos en aquellos ligados a la audiencia. Es decir, “del mismo modo que el meditador procura el *satori*, el artista japonés requeriría “la catarsis y el realce de su mente en prosecución de la belleza” (1993: 42). La teoría japonesa del arte explicaría, de este modo, el logro de la catarsis del *performer* a partir de la producción artística y dejaría relegado a un lugar un poco más secundario el punto de vista del espectador. Propongo que este énfasis en la atención a los procesos relativos al actor bailarín que plantean los entrenamientos de prácticas corporales como la danza *butoh* actúa como un

factor que favorece su aceptación y difusión en tiempos de globalización y neoliberalismo cuyo “símbolo colectivo” se centra en el *self* (Heelas, en Hanegraaff, 1999: 154). La danza *butoh* tiende a ser reinterpretada en función de un modelo de subjetividad que busca “salud”, “equilibrio”, “armonía” y una experiencia de encuentro con la “espiritualidad” centrada en el desarrollo personal. Es importante destacar que mi etnografía ha constatado que este tipo de interpretaciones constituyen un *leitmotiv* mucho más poderoso que cualquier impulso vinculado con una exploración estética innovadora, como la que propone de por sí la adopción de la danza *butoh* como proyecto estético.

Recapitulando, podemos decir que la práctica de danza *butoh* es valorada en un doble sentido: por un lado, como un aporte al bienestar individual en general y, por otro, como una marca de identidad al momento de ingresar en el mercado de difusión y producción de prácticas corporales y escénicas. En esta dirección sostengo que el elemento que focaliza en los aspectos de desarrollo y logro personal señalado por Yuasa Yasuo articula en una síntesis acorde con las concepciones individualistas características de las clases medias urbanas en la actual etapa del capitalismo tardío.

La consideración de los *habitus* dancísticos y teatrales, por su parte, ha permitido identificar la configuración de diferentes modos de percibir y relacionarse con el cuerpo y sus movimientos. Las matrices significantes más propias de la danza *butoh* se entrelazan, en cada caso, con expresiones estéticas como el expresionismo alemán, la danza teatro, la antropología teatral entre otras, por un lado, o la danza contemporánea, clásica o *jazz*, por el otro. Estas trayectorias diferenciales promueven la producción de movimientos característicos y reelaboraciones cuyas tendencias ponen en juego ciertos automatismos vinculados a movimientos aprendidos o a formas estereotipadas de expresividad.

En suma, la consideración de la presencia de estos elementos en las reelaboraciones del *butoh mix* local objetivó mi mirada inicial sobre la producción de movimientos y me obligó a relativizar la muy entusiasta tesis signada por mi apego con la danza estudiada para reformularla en el marco de una perspectiva más amplia y compleja que abarca la identificación de fuerzas contrarias. Afirmino, entonces, que en los procesos de reelaboración y traducción cultural de la danza *butoh* en la Argentina, el movimiento de los *performers* tiene un carácter dual que puede tanto resistir los valores culturales hegemónicos produciendo nuevos o, reflejarlos, es decir, reproducirlos acríticamente. Estas fuerzas de producción y reproducción, sin embargo, son desiguales. Si bien la técnica alentaría la deconstrucción de los “*habitus*” corporales (cotidianos, dancísticos y/o teatrales) posibilitando el encuentro con formas inéditas de movimientos y de pensamientos, existen, desde mi punto de vista, dos importantes factores que debilitarían dicho potencial transformador. El primero tiene que ver con la ya descrita dinámica de implantación social de la práctica en el actual contexto cultural, económico, histórico y social que analicé en los capítulos precedentes y de los que acabo de realizar una breve recapitulación. El segundo se refiere a las posibilidades de reflexividad colectiva respecto de nuestras exploraciones. Me gustaría detenerme un poco más en este segundo factor que, entiendo, vuelve a poner en el centro mi doble rol de *performer* e investigadora. Mi rol como *investigartista*.

Descolonizar nuestros movimientos. Volver

En la primera lección de *butoh* que recibí hace ya muchos años, mi profesor leyó un texto de Kazuo Ohno que hoy

repito en mis clases como una suerte de ritual que actualiza ese encuentro inicial, y que siempre constituye una invitación a prestar atención a algún gesto escritural, a alguna vibración corporal, a algún sentido sobre el que no he reparado aún. En ese texto, Ohno se pregunta “de dónde partimos para danzar” y responde que al bailar debemos tener en cuenta tanto el “humanismo” como el “pragmatismo”.

Con “humanismo”, el bailarín japonés alude al amor y los ideales. Y entre los *performers* deviene entonces un primer atisbo de ese cuerpo que no danza sino que es danzado, bailado, movido por fuerzas que no son “yo”: larvas que se convierten en renacuajos, mariposas, polillas, insectos. Flores que transmutan en pájaro, árbol, río, agua salada o pez. Locos y prostitutas que se corrompen en santos y ángeles. Un cuerpo en estado de metamorfosis, sin fronteras, sin espacios ni tiempos. Un cuerpo absoluto, incondicional, ilimitado que nos provoca, nos punza, nos espolea, nos estimula, nos incita a explorar los movimientos de mundos invisibles, subterráneos, ocultos, desconocidos y tan cercanos como lejanos. Es el cuerpo de las metáforas, de las alegorías, de las imágenes olvidadas y arquetípicas.

Kazuo Ohno explicita luego el “pragmatismo” como el deseo y las necesidades básicas de los hombres. La danza, nos susurra, “parte del movimiento corpóreo de la vida cotidiana”. Así, aparece el cuerpo circunscripto a nuestras propias posibilidades de movimiento, a nuestras cadencias y particularidades, a nuestros límites. Un cuerpo dispuesto en sus circunstancias, en sus contingencias singulares, que supone historias de resistencias y confrontaciones, fragilidades y fortalezas, obediencias e indisciplinas, pasividades y apetitos, certezas e interrogantes. Es nuestro cuerpo situado.

Pero como señala el maestro Ohno, la danza nacería al poner ambos cuerpos en relación, el ideal y el real. Entiendo

que, en las clases de danza *butoh*, la tendencia es que se abunde en el primero y pocas veces se reflexione sobre los contenidos del movimiento del segundo. Precisamente, los resultados de la investigación aquí presentada apuntan a desentrañar los aspectos históricos, económicos y socio-culturales que se entrelazan materialmente en el proceso de producción de movimiento. Como bailarina e investigadora, aspiro a ponerlos en circulación para producir fluctuaciones que dirijan nuestra atención tanto hacia el humanismo como hacia el pragmatismo.

En mi etnografía y en mi práctica docente, he constatado largamente que nuestros entrenamientos se encuentran plagados de la aparición de nuevos movimientos. No obstante, a partir de indagar en mis propios desencantos como *performer* acerca de nuestras danzas, he comprendido que, sin una práctica reflexiva, estos tienden a cristalizar en el marco de “renovados” repertorios que los reconfiguran dentro de interpretaciones intensamente poéticas, pero coincidentes con los valores que se supone queremos rechazar. Mucho podría contribuirse para recuperar el contenido subversivo y revolucionario de la danza *butoh*, si pudiéramos debatir sobre la experiencia de los procesos de producción de movimientos en forma colectiva. ¿Cuáles son los “habitus” con los que nos encontramos?, ¿de qué nos hablan?, ¿qué límites nos imponen?, ¿qué experiencias acompañaron su ruptura?, ¿cómo sistematizar estos procesos para poder materializarlos y transmitirlos sin rigidizarlos al punto de convertirlos en nuevos “habitus” que impongan nuevos límites?

En el campo *butoh* local, el *Ciclo Tardes y Noches de Butoh* constituye el único evento en el que los artistas pueden encontrarse año tras año, para mostrar sus producciones. Si bien conserva su característica de apertura y flexibilidad, es justo señalar que con el transcurrir de las sucesivas presentaciones, es escenario del crecimiento y la maduración de

las búsquedas estéticas de muchos artistas. Comenzó a esbozarse, además, como un espacio de exposición y reflexión en el que pensar acerca de búsquedas y exploraciones personales (al que he sido invitada y del que he participado). Entiendo que dar continuidad a un ámbito como este u otros, como congresos, encuentros, jornadas de trabajo con cierta periodicidad para el ejercicio de reflexividad sistemática dentro del campo de la danza *butoh* local permitiría discutir, revisar, reordenar, reformular y ampliar o asignar otros significados a la práctica un poco menos asociados a un proyecto del yo individual (como una narrativa reflexivamente ordenada de la identidad personal) y más vinculados a una construcción estético-política conjunta.

Si, como sostuve en el tercer capítulo, el “habitus” involucra “agencia”, debemos prestar atención a las posibilidades que esta tiene de ponerse en juego. Las prácticas se dan en contextos concretos y es en estas tramas donde nuestras intensidades subversivas de movimiento comprenden sus posibilidades y sentidos. Así, serían los ámbitos sociales y culturales en que los movimientos se producen los que pueden facilitar o no la reflexividad para constituir fugas de acción no solo en términos individuales sino, sobre todo, colectivos. Nuevos movimientos suscitan nuevos pensamientos solo si pueden retroalimentarse en contextos que propicien debates descolonizantes sobre, en y desde nuestras corporalidades.

Si bien coincido con las poéticas palabras de Min Tanaka que inician estas reflexiones finales en cuanto a la maravilla de aceptarnos desde nuestra condición humana como un hermoso misterio imposible de ser penetrado completamente por nuestra avidez de saber (y con las que muchos *performers* locales estoy segura acordamos), creo que el tipo de investigaciones que atiende a los aspectos que subyacen a la materialidad de los movimientos, como la que aquí he

expuesto, nos ayudan a comprender en qué medida reproducimos viejos patrones creyendo que los transformamos o los abandonamos.

volver
enterrar otra vez mis impacientes pies danzantes
en el placentero fango de los movimientos
para sobrevolarlos y abrazarlos,
y con íntimo placer
referirlos encarnados
reflexionarlos
y danzarlos

Bibliografía

- A.A. V.V. (1995) *El Rojas en el '95. Resumen de prensa*. Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. Secretaría de Extensión Universitaria. Universidad de Buenos Aires.
- Aberastury, F. (1991). *Escritos*. Buenos Aires, Catálogos.
- Ardevol, E. (2009). Las técnicas de los sentidos: transformaciones de la práctica antropológica. Conferencia, 7 de octubre, IDES.
- Alexander, G. (1979). *La eutonía. Un camino hacia la experiencia total del cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.
- Anthias, F. (2011). Intersections and Translocations: New Paradigms for Thinking about Cultural Diversity and Social Identities En *European Educational Research Journal*, núm. 10 (2), pp. 204-217. En línea: <<http://dx.doi.org/10.2304/eej.2011.10.2.204>> (consulta: 6 de agosto de 2012).
- Appadurai, A. (1991). Global Ethnoscapes: notes and queries for a transnational anthropology. En Fox, R. (org.), *Recapturing Anthropology: Working in the present*, pp. 191-210. Santa Fe, School of American Research Press.
- Aristóteles (2000). *Acerca del alma*. Madrid, Gredos. Trad.: Tomás Calvo Martínez.

- Artaud, A. (1979). *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Sudamericana.
- _____. (1994). *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires, Argonauta.
- Aschieri, P. (2001) Etnografía sobre prácticas y representaciones acerca de la infancia y la adolescencia en las Defensorías Niñas, Niños y Adolescentes del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Un estudio de caso. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires
- _____. (2003). Cuerpos en riesgo. En AA. VV. *El cuerpo. Abordajes artísticos, antropológicos y sociales.*, pp. 19-26. Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- _____. (2006). Danza butoh: Cuerpos en movimiento. Cuerpos en reflexión. En Matoso, E. (comp.). *El cuerpo in-cierto. Cuerpo / arte / sociedad*, pp. 165-179. Buenos Aires, Letra Viva-UBA.
- _____. (2007). Trabajo de campo y metamorfosis: Los cuerpos del etnógrafo. VIII *Congreso Argentino de Antropología Social*. Edición en CD.
- _____. (2009) 10º Devenires de la danza butoh en Buenos Aires. Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural. Mesa. A 25 años de la recuperación de la disciplina: herramientas para pensar alternativas desde Latinoamérica. Antropología del Cuerpo y Performance. Ciudad de Rosario.
- _____. (2010a) Tendencias y dilemas de la danza butoh argentina. En *Revista DanzaNet*. En línea: http://www.danzanet.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=283:-tendencias-y-dilemas-de-la-danza-butoh-argentina&catid=63:lenguajes&Itemid=80 (consulta 8 de diciembre de 2010).
- _____. (2010b). Nuevos cuerpos en escena: devenires de la danza butoh en Buenos Aires. Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Buenos Aires, OPFyL, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- _____. (2012). Entre Buda y Rodin: Traducciones culturales en los cuerpos de la danza butoh argentina. En Citro y Aschieri (comps.). *Cuerpos en movimiento. Perspectivas interculturales sobre el movimiento y la danza*. Buenos Aires, Biblos.
- Aschieri, P. y Puglisi, R. (2010). Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo: Una aproximación desde la fenomenología, las ciencias cognitivas y las prácticas corporales orientales. En Citro, S. (comp.). *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*. Buenos Aires, Biblos.
- Aschieri, P. y equipo. (2011). "Movimientos de significación en torno a "lo oriental" en la formación de bailarines, actores y performers: un estudio de caso", *Revista Publicar*. Buenos Aires: Colegio de Graduados de Antropología.

- Aucouturier, B. (2004). *Los fantasmas de acción y la práctica psicomotriz*. Barcelona, Graó.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México: Escenología.
- _____. (1994) *El teatro euroasiático*. En Pavis, P. y Guy, R. (comps.). *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México, Gaceta.
- Barba, E. y Savarese, N. (comps.). (1988). *Anatomía del actor*. México, Gaceta / International School of Theatre Anthropology.
- Barbieri, M. (1999). El contexto de producción de los relatos de vida. En *Revista Neko-Historia*, vol. 1, pp. 49-58.
- Bar-On Cohen, E. (2006). Kime and the moving body: Somatic Codes in Japanese martial arts. En *Body Society*, vol. 12, núm. 4, pp. 73-93.
- Becker, H. y Geer, B. (1982). Participant Observation: the Analysis of Qualitative Field Data". En Burguess, R. (ed.). *Field Research: a Sourcebook and Field Manual*. Londres, Allen & Unwin.
- Befu, H. (1986). The Social and Cultural Background of Child Development in Japan and the U. S. En Stevenson, H.; Azuma, H. y Hakuta, K. (eds.). *Child Development and Education in Japan*, pp. 13-27. Nueva York: Freeman.
- Benedict, R. (2004). *El crisantemo y la espada*. Alianza. Madrid
- Bentivoglio, L. (1985). *La danza contemporánea. La vía japonesa*. Milán, Longanesi. Trad.: Susana Tambutti. En *Módulo de Cátedra N° 4*. Teoría General de la Danza.
- Benza Solari, S. (2000). Producción cultural de peruanos en la ciudad de Buenos Aires: el caso de las danzas folklóricas. En *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 11, pp. 211-224.
- _____. (2005a). Transmisión de géneros dancísticos en la migración: nuevos criterios de demarcación identitaria frente a la dilución del contexto territorial nacional peruano. En *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 22, pp. 189-200.
- _____. (2005b). La promoción y difusión del patrimonio cultural peruano en Buenos Aires: el lugar de los activistas culturales en la reconfiguración de ejes identitarios. *Cuadernos del Instituto de Ciencias Antropológicas*, pp. 871-874. Sección de Antropología Social. Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

- _____. (2006). El Ballet Afro-Peruano en Buenos Aires: su importancia en la construcción de identidad de los migrantes peruanos. En: *Buenos Aires Negra: identidad y cultura*, pp. 329-342. Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- _____. (2009). La construcción de esferas públicas en la diáspora peruana en Buenos Aires: un análisis de las prácticas de conectividad de grupos de danza peruanos. En *Actas del 53º Congreso Internacional de Americanistas. Los pueblos americanos: cambios y continuidades*. México.
- Benza Solari, S.; Ronzoni, G. y Miranda, N. (2006). El Ballet Afro-Peruano en Buenos Aires: su importancia en la construcción de identidad de los migrantes peruanos. En: *Buenos Aires Negra: identidad y cultura. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires*, pp. 329-342. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Bergmark, J. (1991). Butoh - Revolt of the Flash in Japan and Surrealist Way to Move. En línea: <www.muskier.nu/frim/butoh.html> (consulta: 1 de febrero 2004).
- Bernard, M. (1994). *El cuerpo: un fenómeno ambivalente*. Buenos Aires, Paidós.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial.
- Bizerril, J. (2007). *O retorno à raiz. Uma linhagem taoísta no Brasil*, San Pablo, Attar.
- Blacking, J. (1977). *The Anthropology of the Body*. Londres, Academic Press.
- Blakeley, S. (1988). Ankoku Butoh. The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness. En *East Asia Program*. Nueva York, Cornell University.
- Blumental H. (2007). Corrientes orientales. La tendencia del teatro occidental. En *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació teatral*, núms. 57-58, pp. 13-20. Barcelona.
- Bohannan, L. (1964). *Return to laughter* . Doubleday. New York . (Publicado con el seudónimo de Eleonore Smith Bowen)
- Bourdieu, P. (1986). Notas provisionales para la percepción social del cuerpo. En AA. VV. *Materiales de sociología crítica*, pp. 183-194. Madrid, La Piqueta.
- _____. (1990). Algunas propiedades de los campos. En *Sociología y cultura*, pp. 135-142. México, Grijalbo.

- _____. (1991). *El sentido práctico*. Madrid, Taurus.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. México, Grijalbo.
- Briggs, J. (1971). *Never in Anger: Portrait of an Eskimo Family*. Cambridge Harvard University Press..
- Briones, C. (1992). De meta-relatos e identidades. En Chirico, M. (estudios preliminares y ed.). *Los relatos de vida. El retorno a lo biográfico*, pp. 46-69. Buenos Aires, CEDAL.
- _____. (2005). Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales. En *Cartografías argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*, pp. 11-43. Buenos Aires, Antropofagia.
- Browning, B. (1995). *Samba. Resistance in Motion*, Bloomington e Indiana, Indiana University Press.
- Candau, J. (2001). Memoria e identidad. En *Serie Antropológica*. Buenos Aires, Del Sol.
- Carini Caton, E. (2004). El budismo zen en la Argentina. En 7mas. Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural: *Territorios Antropológicos. Los espacios de disputa en el quehacer disciplinar*.
- _____. (2010). Ritual, tiempo y espacio sagrado en el budismo zen argentino Avá. En *Revista de Antropología*, núm. 16, enero-julio, Universidad Nacional de Misiones Argentina.
- _____. (2011). Etnografía del budismo zen argentino: Rituales, cosmovisión e identidad. Tesis de Doctorado en Ciencias Naturales. Universidad de La Plata.
- Carozzi, M. J. (1995). Definiciones de la *new age* desde las Ciencias Sociales. En *Boletín de Lecturas Sociales y Económicas*, núm. 5(2), pp. 19-24.
- _____. (1996). Las disciplinas de la *new age* en Buenos Aires. En *Boletín de Lecturas Sociales y Económicas*, núm. 9(3), pp. 24-32.
- _____. (1997). Unidad en la diversidad del complejo alternativo: la construcción social del interior bueno, sabio y sano. Ponencia presentada en la II Reunión de Antropología Mercosur. Piriápolis.
- _____. (1999). La autonomía como religión: la nuera era. En *Alteridades: Antropología de los movimientos religiosos*, año 9, núm. 18, pp. 19-38. México, UAM-Iztapalapa.

- _____. (2000). *Nueva era y terapias alternativas. Construyendo significados en el discurso y la interacción*. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas. Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
- _____. (2009). Una ignorancia sagrada. Aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. En *Religião e Sociedade*, 29(1), pp. 126-145). Río de Janeiro.
- Carter, C. (2000). Improvisation in dance. En *The Journal of Aesthetics and Art and Criticism*, vol. 58, núm. 2, pp. 181-190.
- Citro, S. (1999). La diversidad del cuerpo social: determinaciones, hegemonías y contrahegemonías. En Matoso, E. (comp.). *Diferentes enfoques del cuerpo en el arte*, pp. 25-40. Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Buenos Aires, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- _____. (2003). *Cuerpos significantes. Una etnografía dialéctica con los tobos tak-shik*. Tesis Doctoral en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- _____. (2006). Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la etnografía. En Matoso, E. (comp.). *El cuerpo in-cierto. Arte / cultura / sociedad*, pp. 45-106. Buenos Aires, Letra Viva-Universidad de Buenos Aires.
- _____. (2009) *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires, Biblos.
- _____. (2011). La antropología del cuerpo y los cuerpos en el mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar. En *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*. Buenos Aires, Biblos.
- _____. (2012). Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. En Aschieri y Citro (comps.). *Cuerpos en movimiento. Perspectivas interculturales sobre el movimiento y la danza*. Buenos Aires, Biblos.
- Citro, S. y Cerletti, A. (2006). Integración, creatividad y resistencia cultural en las prácticas musicales mocoví. En *Resonancias*, núm. 19, pp. 37-56. Santiago de Chile, Instituto de Música, Universidad Católica de Chile.
- Citro, S. Greco, L. Rodríguez (2007). Una aproximación a la danza de orixás, desde Brasil a Argentina”, 6º Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Corpólicas en las Américas: Formaciones de Raza, Clase y Género, Buenos Aires, 8 al 17 de junio.

- Citro, S. Aschieri P. (2009) De las etno-grafía individual hacia las etno-performances colectivas". Ponencia presentada al 7º Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Ciudadanías en Escena: Entradas y Salidas de los Derechos Culturales, Bogotá, 21 al 30 de agosto.
- Citro, S.; Aschieri, P. y Mennelli, Y. y equipo (2008). Límites y dilemas del multiculturalismo. La enseñanza de tradiciones performativas orientales, afro y amerindias en Buenos Aires y Rosario. Ponencia IX Congreso Argentino de Antropología Social Fronteras de la Antropología. Mesa Antropología del cuerpo.
- _____. (2012). El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial. En *Boletín de Antropología*, vol. 25, núm. 42, pp. 102-128. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Citro, S.; Lucio, M. y Puglisi, R. (2011). Diálogos heterodoxos sobre el *habitus*. Bourdieu, Damasio y los nuevos desafíos para pensar el cuerpo. Ponencia presentada en el X Congreso Argentino de Antropología Social. Noviembre-diciembre.
- Clifford, J. (1981). On ethnographic Surrealism. En *Comparative Studies in Society and History*, núm. 23 (4), pp. 539-564.
- _____. (1991). Sobre la autoridad etnográfica. En: Reynoso, C. (comp.). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. México, Gedisa.
- _____. (1997). *Spacial Practice: Fieldwork*. Travel and the Discipling of Anthropology. En Gupta y Ferguson (eds.). *Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science*. Berkely, Los Ángeles y Londres, University of California Press.
- _____. (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona, Gedisa.
- Cohen, V. (2014). Notaciones sobre danza butoh. Tesis en Comunicación Social. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Coffey, A. (1999). *The ethnographic self: Fieldwork and the representation of identity*. Londres, Sage.
- Collini Sartor, G.. (1995). *Kazuo Onho. El último emperador de la danza*. Buenos Aires, Vinciguerra.
- Cristiano, J. (2008). Habitus, cuerpo e invención. Ponencia presentada en la mesa de antropología del cuerpo. IX Congreso de Antropología Social, Posadas. 5-8 de agosto.

- Crossley, N. (1995). Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology. En *Body & Society*, núm. 1(1). Oxford, The Alden Press, pp. 43-63.
- _____. (1993). Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*, núm. 8 (2), pp. 135-156.
- _____. (1999). Embodiment and Cultural Phenomenology. En Weiss, G. y Haberm H. F. (eds.). *Perspectives on Embodiment*, pp. 143-162. Nueva York, Routledge.
- _____. (2007). Introduction. Modalities of Transnational. En *Transcendence. Sage Publications Anthropological Theory*, vol. 7(3), 259-272.
- Damasio, A. (2006). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona, Crítica.
- _____. (2008). *El error de Descartes*. Madrid, Drakontos.
- DaMatta, R. (1999). El oficio del etnólogo o cómo tener "Anthropological Blues". En Boivin, M.; Rosato, A. y Arribas, V. (eds.). *Constructores de otredad*, pp. 172-178. Buenos Aires, Eudeba.
- Descartes, R. (1959). *Meditaciones metafísicas* Aguilar Editor
- De Ajuriaguerra, J. (1962). De la psicomotricidad al cuerpo en la relación con el Otro. A propósito de la obra de Henri Wallon. En *Revista de Estudios y experiencias*, núm. 45. Madrid, Citap.
- De Certeau, M. (1980). Las prácticas oposicionales de la vida cotidiana. En *Social Text*, núm. 3, pp. 3-43.
- _____. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- De Natale, B. (2009). Butoh and Western art. En línea: <<http://home.earthlink.net/~bdenatale/butohandwest.html>> (consulta: noviembre 2009)
- De Pablo, A. (1986). Causalidad, estructura y acción social. Consideraciones en torno a la sociología de la educación. En Fernández Enguita, M. *Marxismo y sociología de la educación*, pp. 163-186. Madrid, AKAL.
- DeVos, G. (1985). Dimensions of the Self in Japanese Culture. En Marsella, A; DeVos, G. y Hsu, F. (eds.). *Culture and Self: Asian and Western Perspectives*, pp. 141- 184. Nueva York, Tavistock.

- Dewit, A. (2005). Estereotipos científicos: oriente y occidente. En *ZMAG, Compilación de artículos de Ciencia. Znet*. En línea: <<http://www.zmag.org/Spanish/index.htm>> (consulta junio 2009)
- Diego, A. (1999). Representaciones y prácticas corporales: El yoga en Misiones. Comunicación al simposio Antropología Simbólica. III Reunión de Antropología del Mercosur, Universidad Nacional de Misiones, Posadas, 23-26 de noviembre.
- _____. (2004). Yoga: prácticas corporales y rituales para la sanación. VII Congreso Argentino de Antropología Social. Córdoba, 25-28 de mayo.
- Doi, T. (1986). *The Anatomy of Self*. Tokyo, Kodansha Internacional.
- Dubatti, J. (2002). Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001). En *El nuevo teatro en Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación-Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- _____. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- Ellis, C. y Bochner, A. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. En Denzin, N y Lincoln, Y. (eds.). *The handbook of qualitative research*, 3ª ed., pp. 733-768. Newbury Park, Sage.
- Farnell, B. (1999). Moving Bodies, Acting selves. *Annual Review Anthropology* 28: 341-373
- _____. (2000). Getting out of the Habitus: An Alternative Model of Dynamically Embodied Social Action. En *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 6, pp. 397-418.
- Favret-Saada, J. (2005). Ser afetado. En *Cuadernos de campo*, núm. 13, pp. 155-161.
- Feldenkrais, M. (1980). *Autoconciencia a través del movimiento - Ejercicios para el desarrollo personal*. Buenos Aires, Paidós.
- Ferrarotti, F. y Tognonato, C. (1990). *La historia y lo cotidiano*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Fischer-Lichte, E. (1994). *Las tendencias interculturales en el teatro contemporáneo*. En Pavis, P y Guy R. (comps.). *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México, Gaceta.

- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid, De la Piqueta.
- _____. (1995 [1982]). *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Foucault, Michel y Giles Deleuze (2000) Un diálogo sobre el poder. En *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Editorial Alianza pp 7-19
- Fraleigh, S. (1999). *Dancing into Darkness: Butoh, Zen and Japan*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Fraleigh, S. y Nakamura, T. (2006). *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. Routledge Performance Practitioners, Nueva New York, Routledge.
- Gadamer, H. G (1991). La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico. *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ediciones Sígueme. Salamanca
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- García, R. (1999). Dialéctica y estructura de la construcción de conocimiento. Conferencia en Tandar.
- Garrote, K. (2010). La danza butoh y los bordes del zen. Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur. Ponencia presentada en el Congreso ALADAA 2010, Caminos hacia una sociedad intercultural. Buenos Aires, Escuela de Estudios Orientales, Universidad del Salvador.
- Geertz, C.. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- _____. (1991). *La interpretación de las culturas*. México, Gedisa.
- Geurts, K. L. (2002). *Culture and Senses. Bodily Ways of Knowing in an African Community*. Berkeley, University of California Press.
- Giddens, A. (1992). *La transformación de la intimidad*. Madrid, Cátedra.
- Goffman, E. (1994). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Greco, L. (2008) La capoeira es del pueblo, es nuestra. Sobre habitus y técnicas corporales. Ponencia presentada en IX CAAS. Misiones, 5-8 de agosto.
- _____. (2009) E como tu olhar um mundo perfeito Es como ver un mundo perfecto Corporalidad y proyecto político en un grupo de capoeira de Rua. Tesis

- de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Greco, L. y Iuso, G. (2009). "En la roda": un análisis comparativo de la capoeira en dos proyectos sociales. VIII Reunión de Antropología del Mercosur. Buenos Aires.
- Greiner, C. (1998). *Butô, pensamento em evolução*. San Pablo, Escrituras.
- _____. (2005). O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi. En línea: <<http://www.japonartesescenicas.org>> (consulta: diciembre 2009).
- Grotowski, J. (1984). *Hacia un teatro pobre*. Ed. Siglo Veintiuno. Mexico.
- _____. (1993). oriente occidente. En *Revista Máscara*, núm. 11-12, pp. 62, 68.
- Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires, Paidós.
- Guber, R. (2001). *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires, Ledasa.
- Guerschman, B. (2007). El cuerpo del investigador como anotador. Reflexiones acerca del uso de la participación con observación en el trabajo de campo. En *Runa*, núm. 27, pp. 79-96.
- Gupta, A. y Ferguson, J. (eds.). (1997). *Anthropological Locations. Boundaries and grounds of a Field Science*. Berkely, Los Ángeles y Londres, University of California Press.
- Gutiérrez, G. (2006). Neurobiología y contenido material universal de la ética: reflexiones a partir del modelo neurobiológico de Antonio Damasio. En *Utopía y Praxis Latinoamericana*, año 11, núm. 33, pp. 9-38.
- Hall, E. (2005). *La dimensión oculta*. México, Siglo XXI.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. México, Paidós.
- Hanegraaff, W. J. (1999). *New Age Spiritualities as Secular Religion: a Historian's perspective*. En *Social Compass*, núm. 46 (2), pp. 145-160.
- Hannerz, U. (1998). *Conexiones transnacionales. Cultura, personas, lugares*. Madrid; Cátedra.
- Hijikata, T. (2000). The Words of Butoh. En *The Drama Review*, vol. 44, núm. 1 (T 165), primavera.

- Hornblow, M. (2006). *Bursting Bodies of Thought: Artaud and Hijikata*. En *Performance Paradigm 2*, marzo.
- Howes, D. (ed.). (1991). *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto, University of Toronto Press.
- Hymes, D. (2000 [1972]). Modelos de interacción entre lenguaje y vida social. En Golluscio, L. et al. (comp.). *Etnografía del habla. Textos fundacionales I*, pp. 43-78. Fichas de Cátedra. Etnolingüística. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Iacoboni, M. (2009). *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación, o de cómo entendemos a los otros*. Buenos Aires, Katz.
- Ichikawa, M. (1989). Butoh the dennial of the body. En *Ballet Internacional*, núm. 12, pp. 14-17, septiembre, .
- Ishizuka Hassel, T. (2005). *Butoh: On The Edge Of Crisis? A Critical Analysis of the Japanese Avant-garde Project in a Postmodern Perspective*. Tesis de Maestría. Department of Culture Studies and Oriental Languages, Faculty of Humanities, University of Oslo.
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: "Danza, cuerpo e historia"*. Instituto de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. Centro Nacional de las Artes. México.
- Jackson, M. (1983). Knowledge of the body". En *Man*, núm. 18, pp. 327-345).
- _____. (2010). Conocimiento del cuerpo. En Citro, S. (comp.). *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*. Buenos Aires, Biblos.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
- Jung, C. G. (2002). *Recuerdos, sueños y pensamientos*. Buenos Aires, Planeta-Seix Barral.
- Jung, C. y Wilhelm, R. (2009). *El secreto de la flor de oro*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Kaepler, A. (1978). Dance in anthropological perspective. En *Annual Review of Anthropology*, 7, pp. 31-49.
- _____. (1991). American approaches to the study of dance. En *Yearbook for Traditional Music*, 23, pp. 11-21.

- _____. (2003). An introduction to Dance Aesthetics. En *Yearbook for traditional Music*, núm. 35, pp. 153-162.
- Kapleau, P. (1988). *Los Tres Pilares del Zen Enseñanza, Práctica, Iluminación*. México: Editorial Pax.
- Kasai, A. (1996). Dance closely related to Matter. En *Nikutaemo: Butoh Dance Bilingual Journal*, 2, 19-39, verano.
- Kassai, T.. (1999). A Butoh Dance *Method for Psychosomatic Exploration*. En *Memories of the Hokkaido*, vol. 27, pp. 309-316. Institute of Technology.
- _____. (2000). A Note on Butoh Body. En *Memories of the Hokkaido*, vol.28, pp. 353-360. Institute of Technology.
- _____. (2005). The Arm-Standing Exercise for Psychosomatic Training. En *Bulletin of the Faculty of Humanities*, núm. 77, 71-81. Sapporo Gakuin University.
- Kassai, T. y Parsons, K. (2003). Perception in butoh dance. En *Memories of the Hokkaido*, vol. 31, 257-264. Institute of Technology.
- Katz, H. y Greiner, C. (2005). Por uma teoria do corpomidia. En Greiner, C. *O corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. San Pablo, Anna Blume.
- Kofes, S. (1998). Experiencias sociales, interpretaciones individuales: posibilidades y límites de las historias de vida en las Ciencias Sociales. En Lulle, T.; Vargas, P. y Zamudio, L. (coords.). *Los usos de la historia de vida en las ciencias sociales I*. Barcelona. Anthropos.
- Kondo, D. (1986). Dissolution and reconstitution of self: implications for anthropological epistemology. En *Cultural Anthropology*, 1 (1), pp. 74-88.
- Korek, D. (2005). *Danza del vientre*. Barcelona, Océano.
- Kuniyoshi, K. (1985). An overview of the contemporary Japanese dance scene. En *The Japan Foundation*. Tokyo. Office for the Japanese Studies Center.
- _____. (1997). Butoh in the late 1980s Notes: maandblad over theaterdans. En *Mime* 6, noviembre. En línea <www.xs4all.nl/~iddinja/butoh> (consulta mayo 2007).
- Kuper, A. (2001). *Cultura. La versión de los antropólogos*. Barcelona, Paidós.
- Kurath, G. (1960). Panorama of dance ethnology. En *Current Anthropology*, 1 (3), pp. 233-254.

- Kurihara, N. (1996). *Most Remote Things in the Universe: Critical Analysis of Hijikata Tatsumi's Butoh Dance*. Nueva York, New York University.
- Kuwano, M. (2010). La unidad cuerpo mente desde la perspectiva de la encrucijada entre filosofía y medicina. Antropología del cuidar en el marco del pensamiento oriental. En *Revista Digital de la Facultad de Catalunya. Universitat Ramon Llull*, 2.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Buenos Aires: Fundamentos.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- Lambek, M. (1998). Body and Mind in mind, body and mind in body: some anthropological interventions in a long conversation. En Lambek, M. y Strathern, A. (eds.). *Bodies and persons. Comparative perspectives from Africa and Melanesia*, pp. 103-126. Cambridge University Press.
- Lanzaco Salafranca, F. (2003). *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid, Verbum.
- Lapierre, A. y Aucouturier, B.. (1984). *Simbología del movimiento*. Barcelona, Científico-Médica.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lebra, T. S. (1976). *Japanese Patterns of Behavior*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Leder, D. (1990). *The Absent Body*. Chicago. University of Chicago Press.
- Leiris, M. (1934). *L'Afrique fantôme*. París, Gallimard.
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Antropología estructural*. Buenos Aires, Eudeba.
- _____. (1997). *La vía de las máscaras*. México, Siglo XXI.
- Lewin, G. (2009). Tai Chi como "conocimiento sensible". Cuerpo como escenario de crisis, conflicto y violencia. VIII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM), 29 de septiembre al 2 de octubre de 2009. Buenos Aires, UNSAM , Argentina.
- Lewin, G. y Puglisi, R. (2012) Acelerados en calma. Un análisis comparativo del tai chi y las técnicas meditativas de origen hindú en el contexto posmoderno. En Aschieri, P. y Citro, S. (comps.). *Cuerpos en movimiento. Perspectivas interculturales sobre el movimiento y la danza*, pp. 253-264. Buenos Aires, Biblos, pp..

- Lewis, L. (1995). Genre and Embodiment: From Brazilian Capoeira to the Ethnology of Human Movement. En *Cultural Anthropology* 10 (2), pp. 221- 243.
- Lins Ribeiro, G. (1989). Extrañamiento y conciencia práctica. Un ensayo sobre la perspectiva antropológica. En *Cuadernos de Antropología Social*, vol. 2.
- Lipovetsky, G. (1993 [1986]). *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama.
- LiPuma, E. (1998). Modernity and forms of personhood in Melanesia. En Lambek, M. y Strathern, A. (eds.). *Bodies and persons. Comparative perspectives from Africa and Melanesia*, pp. 53-59. Cambridge Cambridge University Press.
- Liska, M. M.. (2012). *Vanguardia "plebeya". El baile del tango en el paradigma trans-cultural, 1990-2010*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Lizarazo, M. C. (2000). Lo grotesco en el *butoh*. Recobrando la humanidad perdida. Monografía de estudios teatrales. Departamento de Humanidades. Universidad de los Andes. En línea: <www.japonartesesescenicas.org> (consulta abril 2006).
- López, A.; CARINI CATÓN, E.y López, P. (2011). La dialéctica del silencio y el sonido sagrado: una exploración etnográfica sobre los aspectos auditivos de la práctica del aikido. En *Soc. e Cult.*, Goiânia, vol. 14, núm. 2, pp. 443-455.
- López Galán, J. S. (1996). El método biográfico en las obras del sociólogo Juan F. Marsal. En *Revista Electrónica Gazeta de Antropología*, núm. 12. En línea <<http://www.ugr.es>> (consulta abril 2008).
- Macfie, A. (2000). *Orientalism a reader*. Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Maluf, S. (2005). Da mente ao corpo? A centralidade do corpo nas culturas da Nova Era. En *Weidner Ilha, Revista de Antropología*, vol. 7, núm. 1-2, jul-dic., pp. 147-161. Florianópolis, Universidad Federal de Santa Catarina.
- Masatsugu, M. (1982). *The Modern Samurai Society: Duty and Dependence in Contemporary Japan*. Nueva York, American Management Association.
- Matoso, E. (2001). *El cuerpo, territorio de la imagen*. Buenos Aires, Letra Viva.
- Marcus, George (2008) El o los fines de la etnografía: del desorden de lo experimental al desorden de lo barroco *Revista de Antropología Social* 17 pp. 27-48
- Mauro, K. (2008). *Teatro posdramático y técnicas de actuación*. (Getea).

- Mauss, M. (1979). "Las técnicas del cuerpo" y "La noción de persona". En *Sociología y antropología*, pp. 309-336 y 337-356. Madrid, Tecnos. (
- Mennelli, Y. (2004). *El carnaval en el cuerpo*. Ponencia presentada en el Simposio Propuestas para una antropología del cuerpo. VII Congreso Argentino de Antropología Social, 25 al 28 de mayo, Villa Giardino, Córdoba. En CD.
- _____. (2006). Acerca de las representaciones de "cuerpo" en las coplas del carnaval de Humahuaca. 8º Jornadas de Antropología Sociocultural, Rosario, UNR. En CD.
- _____. (2007a). Un abordaje de la *performance* de contrapunto de coplas "hombre" y "mujer" en el carnaval humahuaqueño". *Tesina para Licenciatura en Antropología*. Orientación Etnolingüística. Mimeo. Rosario, Universidad Nacional de Rosario.
- _____. (2007b). El contrapunto de coplas en el carnaval de cuadrillas humahuaqueño: una propuesta de estudio centrada en su *performance*. En *Revista de Investigaciones Folklóricas*, núm. 22, pp. 48-63. En línea <www.revistarif.com.ar> (consulta octubre 2008).
- Mennelli, Y. y Podhajcer, A. (2009). "La Mamita y Pachamama" en las *performances* de carnaval y la fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria en Puno y en Humahuaca. En *Revista Cuadernos*, núm. 36. Editora Alterna-Universidad de Jujuy, FHyCS-UNJU.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral.
- _____. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península.
- Mignolo, W. (1996). Herencias coloniales y teorías postcoloniales. En González Stephan, B., *Cultura y Tercer Mundo: 1. Cambios en el Saber Académico*, cap. IV, pp. 99-136. Venezuela. Nueva Sociedad.
- Mikami, K. (2002). Deconstruction of the Human Body from a Viewpoint of Tatsumi Hijikata's *Ankoku Butoh*. Congress of IUAES. Kyoto, Kyoto Seika University.
- Moeran, B. (1986). Individual, Group and Seishin: Japan's Internal Cultural Debate. En Lebra, W. y Lebra, T. (eds.). *Japanese Culture and Behavior: Selective Readings*, pp. 62-79. Honolulu, University of Hawaii Press.
- Mogliani, L. (2001). Campo teatral y serie social. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Vol V. Buenos Aires, Galerna-Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Montero-Sieburth, M. (2003). Confrontando las políticas de la integración educativa dentro del aula. En Amador Muñoz, L. V.; Luque Domínguez, P. A. y Malagón

- Bernal, J. L. (eds.). *Educación Social e Inmigración*, pp. 287-293. Santiago de Compostela, Sociedad Ibérica de Pedagogía Social. Facultad de Ciencias de la Educación
- Mora, A. S. (2010). El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal. Tesis de Doctorado. La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de la Plata.
- Nagatomo, S. (1992). *Attunement Trough the body*. Nueva York, State University of New York.
- Nakamura, T. (2003). *How does Butoh become Meaningful to Seiryukai Dancers: Self Perception, Social Relations, and Community*. En *Dance Therapy Association of Australia Quarterly*, 2 (2).
- Nakane, C. (1970). *Japanese Society*. Berkeley, University of California Press.
- Nasio, J. D. (2008). *Mi cuerpo y sus imágenes*. Buenos Aires, Paidós.
- Needham, J. (1988). Los chinos precursores de la ciencia y de la técnica modernas. En *Revista El Correo de la Unesco*. pp. 6-8.
- Neumannova, R. (2007). Multiculturalism and cultural diversity in modern nation. Conference Turin University of Economics. Praga.
- Nietzsche, F. (2006). *Así hablaba Zaratustra*. México, Editores Mexicanos Unidos.
- Noguchi, H. (2004). The Idea of the Body in Japanese Culture and its Dismantlement. En *International Journal Of Sport And Health Science*, vol. 2, pp. 8-24. En línea <www.soc.nii.ac.jp/jspe3/index.htm> (consulta marzo 2009).
- Novack, C. (1990). *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison, University of Wisconsin Press.
- Ohno, K. y Ohno, Y. (2004). *Kazuo from without and within*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.
- Ojeda, C. (2001). Francisco Varela y las ciencias cognitivas. En *Revista Chilena Neuro Psiquiatría*, núm. 39, pp. 286-295.
- Ortiz, R. (2003). *Lo próximo y lo distante. Japón y la modernidad-mundo*. Buenos Aires, Interzona.

- Ozawa-de Silva, C. (2002). Beyond the Body / Mind? Japanese Contemporary Thinkers on Alternative Sociologies of the body. En *Body & Society*, vol. 8 (2), pp. 21-38. Londres, Thousand Oaks, y Nueva Delhi.
- Padawer, A. (2003). Un exótico demasiado familiar: la investigación etnográfica en educación y un ejercicio de autoetnografía. En *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 18, pp. 205-222.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós.
- Pavis, P. y Guy, R. (1994). *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México, Gaceta.
- Pedraza Gómez, Z. (2008). Experiencia, cuerpo e identidad en la sociedad señorial en América Latina. En *Espacio Abierto*, vol. 17, núm. 2, junio. Maracaibo.
- Pellettieri, Osvaldo. (2001). A qué llamamos teatro emergente de los ochenta y los noventa. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Vol V. Buenos Aires, Galerna-Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Piaget, J. y García, R. (1982): *Psicogenesis e historia de la ciencia*, Mexico, Siglo XXI
- Pinski, C. (2010). "Fusión en nuestro camino". Una etnografía con la Compañía de Danzas Judeo-Argentina Darkeinu. Tesis de Grado en Antropología, orientación sociocultural. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Plath, D. (1980). *Long Engagements*. Stanford, Stanford University Press.
- Podhajcer, A. (2009). De son y sazón: Representaciones corporales en grupos de baile andino en Buenos Aires. VIII RAM, 29 de septiembre al 2 de octubre. Buenos Aires..
- Polzer, E. (2004). *Hijikata Tatsumi's From Being Jealous of a Dog's Vein*. Humboldt-Universität zu Berlin Philosophische Fakultät III. Institut für Japanologie.
- Pradier, J. (2003). Las caricias del ojo las escenas de Eros, el sexo y la escena. En *Teatro XXI. Revista del Getea*, núm. 17. Buenos Aires, Facultad Filosofía y Letras, UBA.
- Puglisi, R. (2009a). Cuerpos vibrantes. Sintonización corporal con el Todo a través del mantra "Om" en grupos Sai Baba. VIII Reunión de Antropología del Mercosur. Buenos Aires, Argentina. En CD.

- _____. (2009b). La ceniza Vibhuti. Cuerpo, persona y cosmos en grupos Sai Baba. En *Revista Ciencias Sociales*, núm. 22, pp. 95-112, primer semestre. Iquique, Departamento de Ciencias Sociales Universidad Arturo Prat.
- _____. (2012). Cuerpos vibrantes: Un análisis antropológico de la corporalidad en grupos devotos de Sai Baba. Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- Quartucci, G. (2003). *Orientalismo y género: Japón y sus mujeres en el discurso literario hispanoamericano*. XI Congreso internacional de la ALADAA. México, El colegio de México.
- Rábade Romeo, S. (1985). *Experiencia, cuerpo y conocimiento*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rabinow, P. (1992). *Reflexiones sobre un trabajo de campo en Marruecos*. Madrid, Júcar Universidad.
- Ramos, M. A. (2010). Bailar tango: disciplinamiento del cuerpo, legitimación de saberes y la performance en la milonga. Ponencia presentada en las 9nas. Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural, UBA.
- Ranzoni, A. (2006). There ain't no "I know Butoh": Dialogue and Identity Amongst Butoh Performers.
- Reed, S. (1998). The poetas and politics of dance. En *Annual Review Anthropology*, 27, pp. 503-532.
- Restrepo, E. (2008). Multiculturalismo, gubernamentalidad, resistencia. En Almarino, O. y Ruiz, M. (eds.). *El giro hermenéutico de las ciencias sociales y humanas*, pp. 35-48. Medellín, Universidad Nacional de Medellín.
- Rilke, R. M. (2004). *Sonetos a Orfeo*. Madrid, Visor.
- Ritchie, D. (1987). Aventuras y desventuras de las vanguardias. En *Japón, tradición y modernidad*, pp. 53-57. Madrid, Cuadernos El Público.
- Rockwell, E. (1986). *La relación entre la etnografía y teoría en la investigación educativa*. México, Departamento de Investigaciones Educativas.
- Rodinson, M. (1989). *La fascinación del Islam*. Barcelona, Júcar.
- Rodríguez, M. (2006). Cuerpo y género en las bailarinas de candombe montevideano. Simposio: Una antropología de y desde los cuerpos. VIII° Congreso Argentino de Antropología Social. Universidad de Rosario.

- _____. (2008). Entre el ritual y el espectáculo, formas de una reflexividad corporizada en la danza del candombe. En *Actas del IX Congreso Argentino de Antropología Social. Universidad Nacional de Misiones*.
- _____. (2009). Entre ritual y espectáculo, *reflexividad corporizada* en el candombe. En *Revista Avá*, núm. 14, pp. 145-161.
- Rohlen, T. (1983). *Japan's High Schools*. Berkeley, University of California Press.
- Rosenberger, N. R. (1989). Dialectic Balance in the Polar Model of Self: The Japan Case. En *Ethos*, vol. 17, núm. 1, pp. 88-113.
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Madrid. Debate.
- Sakamoto, M. (2009). Parallels of Psycho-Physiological and Musical Affect in Trance Ritual and Butoh Performance. En *Pacific Review of Ethnomusicology*, vol. 14. Los Ángeles, University of California.
- Sakurai, K. (1994). *The Body as Dance. An Introduction to The Study of Butoh-ology*.
- Santillán, L. (2009). La crianza y educación infantil como cuestión social, política y cotidiana. En *Anthropologica*, año XXVII, núm. 27, pp. 47-73, diciembre.
- Sarando, G. (1996). *Dioses, magos y marionetas*. Buenos Aires, Vinciguerra.
- _____. (2010). Zen en el arte y la cultura del Japón. Conferencia en el Malba, 20 de febrero. En línea <<http://gabrielsarando.forumotion.com/f3-conferencias>> (consulta mayo 2010)
- Sardar, Z. (2004). *Extraño oriente. Historia de un prejuicio*. Barcelona, Gedisa.
- Sato, A. (2008). Máscaras. En *Revista Ventizca*, pp. 22-24. Edición invierno y junio. Buenos Aires ().
- Sato, A. y Artesi, C. (1995). *Un efecto "Japón" en las puestas de directores argentinos (1990-1997)*. Primer registro. Congreso ALADAA.
- Savarese, N. (1992). *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*. México, Gaceta.
- Savigliano, M. E. (1993-94). Malévolos, llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo. En *Relaciones* XIX, pp. 79-103.
- Schechner, R. (1985). *Between theater and anthropology* Philadelphia. University of Pennsylvania Press.

- _____. (1994). El interculturalismo y la elección de la cultura. En Pavis, P. y Guy, R. (comps.). *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México, Gaceta.
- Segato, R. (1999). Identidades políticas / alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global. En *Anuario Antropológico* 97, pp.161-196. Río de Janeiro .
- _____. (2007) *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Prometeo Libros Buenos Aires
- Seizer, S. (1996). "Playing the Field". Review essay, Taboo: sex, identity and erotic subjectivity in anthropological fieldwork. En Kulick, D. y Wilson, M. (eds.). *Transition: An International Review*, 71, vol. 6, núm. 3, pp. 100-113, otoño.
- Shayegan, D. (2008). *La Luz viene de occidente*. Barcelona, Tusquets.
- Shimazono, S.(1999). *New Age Movement or New Spirituality Movements and Culture*. En *Social Compass*, pp. 46; 12.
- Smith, B. (2007). *Body, Mind and Spirit? Towards an Analysis of the Practice of Yoga*. *Body Society*, pp. 13; 25.
- Smith, R. (1983). *Japanese Society*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Souza Santos, B. (1997). Uma concepção multicultural dos direitos humanos. En *Revista Lua Nova*, num. 39. San Pablo, Cedec.
- Stokoe, P. y Harf, R. (1980). *La expresión corporal en el jardín de infantes*. Buenos Aires, Paidós.
- Stoller, P. (1989). *The taste of ethnographic things: The senses in anthropology*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Svampa, M. (2003). El populismo imposible y sus actores 1973-1976. En *Nueva historia argentina, 1955-1976*, vol. IX, pp. 381-437. Buenos Aires, Sudamericana.
- Tada, M. (2007). *Gestualidad japonesa*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Tambutti, S. (2004). *La danza argentina y el problema de la identidad*. en *Revista Teatro al Sur*, núm. 26, pp. 11-13, mayo Buenos Aires.
- Tola, F. y Dragonetti, C. (2003). El mito de la oposición entre filosofía occidental y pensamiento de la India. El Brahmanismo. Las Upanishads. En *La Revista de Ciencias de las Religiones*, 8, pp. 159- 200.

- Tonkin, E. (1984). Participant observation. En Ellen, R. F. *Ethnographic Research. A Guide of General Conduct*. Londres, Academic Press.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (1997). Los cuerpos en escena. En *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, pp. 31-46. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Turner, B. (1994). *Orientalism, postmodernism and globalism*. Nueva York, Routledge.
- _____. (2005). Introduction-Bodily Performance: On Aura and reproducibility. En *Body & Society*, vol. 11 (4), pp. 1-17. Londres, Thousand Oaks y Nueva Delhi, Sage.
- Turner, T. (1993). Anthropology and Multiculturalism: What Is Anthropology That Multiculturalists Should Be Mindful of It? En *Cultural Anthropology*, vol. 8, núm. , pp. 411-429, noviembre.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre. The Seriousness of Human Play*. Nueva York, Performing Arts Journal Press.
- _____. (1987). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Turner, V. y Bruner, E. M. (eds.). (1986). *The Anthropology of Experience*. Urbana y Chicago, University of Illinois Press.
- _____. (1977). Variations on a theme of liminality. *Secular Ritual*. Sally F. More y Meyerhoof G. Barbara, eds. Amsterdam, Van Gorcum pp.36-52
- Valdez, C. (2008). Expresión autoetnográfica: conciencia de oposición en las literaturas de los Estados Unidos. En *Revista de Antropología Social*, núm. 17, pp. 73-94.
- Varela, F.; Thompson, E. y Rosch, E. (2005). *De cuerpo presente*. Barcelona, Gedisa.
- Vélez, J. (2008). El problema de la representación en la filosofía cognitiva. En *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIII, pp. 253-271.
- Viala, J. y Sekine, N. M. (1988). *Butoh Shadows of darkness*. Tokyo, Shofonotomo.
- Visweswaran, K. (1994). Identifying ethnography. En *Fictions of Feminist Ethnography*. University of Minnesota Press.
- Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI..
- Waguri, Y. (1988) *Butoh ka-den*, CD-ROM. Just System.

- Wallon, H. (1984). *La evolución psicológica del niño*. Buenos Aires, Psique.
- Williams, D. (2004). *Anthropology of the Dance: Ten Lectures*. Urbana, University of Illinois Press.
- Wright, P. (1998). Cuerpos y espacios plurales. Sobre la razón espacial de la práctica etnográfica. En *Serie Antropología*. Departamento Antropología. Universidad de Brasilia.
- Woronoff, J. (1982). *Japan's Wasted Workers*, Tokyo: Lotus.
- Ylönen, M. (2003). Bodily Flashes of dancing Women: Dance as a Method of Inquiry. En *Qualitative Inquiry*, 9(4), pp. 554-568.
- Yuasa Yasuo. (1993). *The body, self cultivation and ki-Energy*. State University of New York Press.
- Zizek, S. (1998). Multiculturalismo o la lógica del capitalismo multinacional. En Jameson, F. y Zizek, S. (comps.). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Paidós.
- _____. (2008). *Como leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.

Material audiovisual

Dance of Darkness (1989). Video producido por Ethel y Edin Velez Asociados con La Sept y con New Television WNET/WGBH.

Butoh: Body on the Edge of Crisis (1990). Michael Blackwood Productions.

Anexo

Encuesta realizada a los espectadores
del *Ciclo Tardes y Noches de Butoh*
en el transcurso del mes de septiembre de 2008
Sala Norah Borges-Centro Cultural Borges

1- Edad años

2- Sexo (circule el que corresponde) -V- -M- -otros-

3- ¿Conocías la danza *Butoh*? -SÍ- -NO-

Si la respuesta anterior fue SÍ, marque con una cruz una o varias de las siguientes alternativas

-Por un espectáculo- (Cuál/es)

.....

-Por videos- (Cuál/es)

.....

- Por lecturas (internet, libros, etcétera)

.....

- Practicaste o practicas danza *butoh*

.....

- Otros (detallar)

.....

4- Lo que viste hoy, ¿es similar a lo que conocías o te imaginabas? -SÍ- -NO-

¿Por qué?

.....

.....

.....

5- Indicá una o varias alternativas. Lo que acabas de ver:

Te emocionó

Te sentiste identificado

Te resultó indiferente

Te pareció bello

Te pareció feo

Te perturbó

Otros (detallar)
.....
.....

6- Si estás interesado en recibir información sobre espectáculos, seminarios, eventos,

tu e-mail es

Bibliografía

de consulta no citada en el texto

Atkinson, P. y Delamont, S. (2010). *Analytic Autoethnography*, SAGE Research Methods Online, pp. 374-392.

Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires, Alianza.

Barba, E. y Savarese, N. (comps.). (1988). *Anatomía del actor*. México, Gaceta / International School of Theatre Anthropology.

_____. (1990). *El arte secreto del actor*. México: Escenología / Pórtico de la Ciudad de Mexico / International School of Theatre Anthropology.

_____. (1992). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México, Escenología.

Beeman, W. (1993). The anthropology of theater and spectacle. En *Annual Review of Anthropology*, núm. ° 22, pp. 369-393.

Benza Solari, S. (2005a). Transmisión de géneros dancísticos en la migración: nuevos criterios de demarcación identitaria frente a la dilución del contexto territorial nacional peruano. En *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 22, pp. 189-200.

_____. (2005b). La promoción y difusión del patrimonio cultural peruano en Buenos Aires: el lugar de los activistas culturales en la reconfiguración de ejes identitarios. *Cuadernos del Instituto de Ciencias Antropológicas*, pp. 871-874. Sección de Antropología Social. Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

- Benza Solari, S.; Ronzoni, G. y Miranda, N. (2006). El Ballet Afro-Peruano en Buenos Aires: su importancia en la construcción de identidad de los migrantes peruanos. En: *Buenos Aires Negra: identidad y cultura. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires*, pp. 329-342. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires, Cactus.
- Bourdieu, P. (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En Pouillon, J. y otros *Problemas del estructuralismo*, pp. 135-183. México, Siglo XXI.
- _____. (1987). De la regla a las estrategias. En *Cosas dichas*, pp. 67-81. México, Gedisa.
- Bowker, J. (2000). *Religiones del mundo*. Buenos Aires, El Ateneo.
- Browning, B. (1995). *Samba. Resistance in Motion*, Bloomington e Indiana, Indiana University Press.
- Calzón Flores, N. (comp.). (2009). *25 años del Rojas*. Buenos Aires, Libros del Rojas. UBA.
- Chapman, M. (1988). Contextualidad y direccionalidad del desarrollo cognitivo. En *Human Development*, núm. 31, pp. 92-106.
- Citro, S. (1999a). La diversidad del cuerpo social: determinaciones, hegemonías y contrahegemonías. En Matoso, E. (comp.). *Diferentes enfoques del cuerpo en el arte*, pp. 25-40. Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Buenos Aires, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- _____. (2000). El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del *pogo*. En *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 12, pp. 225-242. Buenos Aires, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- _____. (2001). El cuerpo emotivo: del ritual al teatro. En Matoso, E. (comp.). *Imagen y representación del cuerpo*, pp. 19-34. Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Buenos Aires, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- _____. (2002a). Los cuerpos del poder: un análisis de las celebraciones religiosas toba. En *Religião e sociedade*, núm. 22 (1), pp. 123-142. Río de Janeiro, Instituto de Estudos da Religião.
- _____. (2002b). De las representaciones a las prácticas: la corporalidad en la vida cotidiana. En *Acta Americana*. Revista de la Sociedad Sueca de Americanistas, núm. 10(1), pp. 93-112).

- _____. (2004). La construcción de una "antropología del cuerpo": Propuestas para un abordaje dialéctico. *VII Congreso Argentino de Antropología Social*. Córdoba, 25-28 de mayo.
- _____. (2005). Las prácticas musicales entre los jóvenes toba del Chaco argentino. En *Latin American Music Review*, núm. 26 (2), p p. 318-346.
- _____. (2012). Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. En Aschieri y Citro (comps.). *Cuerpos en movimiento. Perspectivas interculturales sobre el movimiento y la danza*. Buenos Aires, Biblos.
- Citro, S. y Cerletti, A. (2006). Integración, creatividad y resistencia cultural en las prácticas musicales mocoví. En *Resonancias*, núm. 19, pp. 37-56. Santiago de Chile, Instituto de Música, Universidad Católica de Chile.
- _____. (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires, Biblos.
- Clifford, J. (1994). Diásporas. En *Cultural Anthropology*, num. 9 (30), pp. 302-38.
- Crapanzano, V. (1977). On the writing of ethnography. En *Dialectical Anthropology*, núm. 2, pp. 69-73.
- Csordas, T. (1994). *The Sacred Self: A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing*. Berkeley y Los Ángeles, The University of California Press.
- De Certau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- De Pablo, A. (1986). Causalidad y estructura y acción social. Consideraciones en torno a la sociología de la educación. En Fernández Enguita, M. y Apple, M. W. *Marxismo y sociología de la educación*, pp. 163-186. Madrid, AKAL.
- Doi, T. (1973). *The Anatomy of Dependence*. Tokyo, Kodansha International.
- _____. (1986). *The Anatomy of Self*. Tokyo, Kodansha Internacional.
- Fischer-Lichte, E. (1989). El cambio en los códigos teatrales: hacia una semiótica de la puesta en escena intercultural. En *Teatro XXI Revista del Getea*, año 4. núm. 8, pp. 45-60. Buenos Aires, Facultad Filosofía y Letras, UBA.
- Foucault, M. (1987 [1975]). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo.
- _____. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Buenos Aires, Gedisa.
- Geurts, K. L. (2002). *Culture and Senses. Bodily Ways of Knowing in an African Community*. Berkeley, University of California Press.
- Hijkata, T. (2000). The Words of Butoh. En *The Drama Review*, vol. 44, núm. 1 (T 165), Spring, 2000.
- Iligens, B. y Gibbons, C.. (2009). Sweat testing to evaluate autonomic function. En *Clin Auton Res*, 19, pp. 79-87.
- Johnson, B. (1997). Sankai Juku: Butoh Dance from Japan. En *The journal of the international Institute*, vol. 4, núm. 2, invierno..
- Kassai, T. (1967). Hopi and Polynesian Dance: A Study in Cross-Cultural Comparison. En *Ethnomusicology*, 11, pp. 343-368.
- Korek, D. (2005). *Danza del vientre*. Barcelona, Océano.
- Lebra, T. S. (1983). Shame and Guilt: A Psychocultural View of the Japanese Self. En *Ethos*, 11, pp. 192-210.
- Levy, I. (2002). Kumis Teatro, la escena oriental en la Argentina. En Dubatti, J. (comp.), *El Nuevo Teatro en Buenos Aires 1983-2001 - Micropoéticas I*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.
- Lock, M. (1993). Cultivating the body: Anthropology and epistemologies of bodily practice and knowledge. En *Annual Review of Anthropology*, 22, pp. 133-155.
- Masatsugu, M. (1982). *The Modern Samurai Society: Duty and Dependence in Contemporary Japan*. Nueva York, American Management Association.
- Matoso, E. (1992). *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires, Paidós.
- Mennelli, Y. (2004). *El carnaval en el cuerpo*. Ponencia presentada en el Simposio Propuestas para una antropología del cuerpo. VII Congreso Argentino de Antropología Social, 25 al 28 de mayo, Villa Giardino, Córdoba. En CD.
- Mogliani, L. (2001). Campo teatral y serie social. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Vol V. Buenos Aires, Galerna-Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

- Orrego Arismendi, J. C. (2009). Antropología, literatura y costumbrismo en Graciliano Arcila Vélez. En *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, vol. 23, núm. 40, pp. 301-314.
- Ortiz, R. (1996). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Pavis, P. (1996). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Buenos Aires, Paidós.
- Pavis, P. y Guy, R. (1994). *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México, Gaceta.
- Piaget, J. (1986 [1970]). *La epistemología genética*. Madrid, Debate.
- Pinski, C. (2010). "Fusión en nuestro camino". Una etnografía con la Compañía de Danzas Judeo-Argentina Darkeinú. Tesis de Grado en Antropología, orientación sociocultural. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Pirkko, M. (2006). Body—Movement—Change. Dance as Performative Qualitative Research. En *Journal of Sport & Social Issues*, vol. 30, núm. 4, pp. 353-363, noviembre. Sage.
- Pradier, J. (1995). Ritología de las emociones. En *Revista Conjunta*, núm. 101, La Habana.
- _____. (2003). Las caricias del ojo las escenas de Eros, el sexo y la escena. En *Teatro XXI. Revista del Getea*, núm. 17. Buenos Aires, Facultad Filosofía y Letras, UBA.
- Rockwell, E. (1986). *La relación entre la etnografía y teoría en la investigación educativa*. México, Departamento de Investigaciones Educativas.
- Said, E. (1979). *Orientalism*. Nueva York, Vintage.
- Sato, A. y Artesi, C. (1995). *Un efecto "Japón" en las puestas de directores argentinos (1990-1997)*. Primer registro. Congreso ALADAA.
- Scheper-Hughes, N. y Lock, M. (1987). The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology. En *Medical Anthropology Quarterly*, 1 (1), pp. 6-41. Washington, D.C.
- Seizer, S. (1995). Paradoxes of visibility in the field. En *Public Culture*, núm. 8 (1), pp. 73-100.

- Schilder, P. (1977). *Imagen corporal y apariencia del cuerpo humano*. Buenos Aires, Paidós.
- Soicher, D. (2004). Praxis corporal y resistencia cultural: el caso de una corporación automotriz transnacional. VII Congreso argentino de antropología social. Córdoba.
- Strathern, A. (1977). Why is Shame on the Skin? En Blackin, J. (comp.). *The anthropology of the Body*, pp. 99-110. Londres, Academic Press. .
- Taylor, D. (2001). Hacia una definición de performance. En línea <http://hemi.ny.edu/courserio/perfconq04/materialis/text/Haciaunadefinicion_DianaTaylor2003.htm> (consulta)
- Turner, B. (2005). Introduction-Bodily Performance: On Aura and reproducibility. En *Body & Society*, vol. 11 (4), pp. 1-17. Londres, Thousand Oaks y Nueva Delhi, Sage.
- Wallon, H. (1984). *La evolución psicológica del niño*. Buenos Aires, Psique.
- Williams, D. (2004). *Anthropology of the Dance: Ten Lectures*. Urbana, University of Illinois Press.
- Ylönen, M. (2003). Bodily Flashes of dancing Women: Dance as a Method of Inquiry. En *Qualitative Inquiry*, 9(4), pp. 554-568.

La autora

Patricia Aschieri

Es actriz y Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Tiene formación artística en teatro, trabajo corporal expresivo y bioenergética. Desde 1995 es performer *Butoh*. Integró los grupos *Teatro Libre*, *Teatro delle Immagini* y creó *Teatro-lapeste*. Desde el año 2007 es directora de *Ouroboros Teatro Butoh*.

Se especializa en las áreas de antropología del movimiento, del cuerpo y la performance y en perspectivas interculturales sobre danza y teatro. También en enfoques teórico-metodológicos que incluyen la dimensión corporal de/la investigador/a como parte de los procesos de producción de conocimiento. Es investigadora del Instituto del Espectáculo en Facultad de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en donde es Coordinadora del Área de Investigaciones en Artes Liminales. En el Instituto de Ciencias Antropológicas, integra el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, del que ha sido su Co-Coordinadora entre los años 2012 y 2016.

Se desempeña como profesora Adjunta en la materia Teoría General del Movimiento de la Carrera de Artes Combinadas (FFyL-UBA), como profesora Adjunta de la materia Antropología de la Licenciatura en Psicomotricidad (UNTREF) y como Profesora Titular de la materia Antropología de la Danza y el Movimiento en el Conservatorio

Manuel de Falla (DGyA-GCBA). Es además profesora en diversos posgrados (UNDAV, FLACSO y otros) y ha dictado seminarios a nivel internacional en Universidades de Brasil, Colombia, México y Alemania).

Fue miembro del comité organizador del Primer y Segundo Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre cuerpos y corporalidades en las culturas (realizados en la Facultad de Humanidades y Artes en Universidad Nacional de Rosario (Año 2012) y en Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá (Año 2015). También de todas las ediciones de las Jornadas de Performance investigación (2013-2014-2015-2017). Es miembro de varios comité editoriales de revistas académicas y realizó publicaciones en libros y revistas de circulación nacional e internacional. Es co-compiladora de libro *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde los cuerpos*. (Editorial Biblos) y de su próxima publicación *Trayectorias liminales: Juegos e interpelaciones corporales en movimiento*. Libro Homenaje a Elina Matoso (EDIUNS)

Participó como actriz, intérprete y/o directora en distintos Festivales de Teatro y Congresos Académicos Nacionales e Internacionales (ABRACE, UFU-Brasil, ASAB, Universidad Distrital de Bogotá, Bienal de Performance BP.17). Se presentó con sus espectáculos en diversas salas teatrales y espacios no convencionales. Obtuvo becas de la Universidad de Buenos Aires (2009) y del Fondo Nacional de las Artes (2010 y 2016). Desde el año 2016 es Jurado de los Premios Teatro del Mundo (Centro Cultural Rector Ricardo Rojas - UBA)

Este libro se terminó de imprimir en el mes
de mayo de 2019 en los talleres gráficos
de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
Puan 480, CABA.

