

## Artículos

# Cuerpo presente en la danza butoh

**Verónica Cohen**

Universidad de Buenos Aires / Université Lille Nord-de-France / CONICET

### > Resumen

Desde sus comienzos, la danza butoh tiene como búsqueda poner en problemas, generar preguntas y movimientos en l\_s espectador\_s. Para hacer esto, l\_s mism\_s bailarín\_s buscan llegar a estados corporales que los saquen de su cuerpo habitual, a través de la acción de vaciarse que permite la aparición de fuerzas animales, vegetales y minerales como explica Rhea Volij en una entrevista que le realicé en el año 2013. Esto, dicen l\_s butokas que genera un cuerpo presente.

Al indagar en la danza butoh aparecen varias preguntas: ¿a qué se refieren por presencia?, ¿qué particularidades adquiere esta presencia en el butoh?, ¿cómo se percibe la presencia en tanto que espectador\_? El objetivo de este trabajo es indagar en las experiencias de l\_s bailarín\_s y l\_s espectador\_s de danza butoh buscando entender y hacer compartibles intersubjetivamente aquellos discursos e ideas que se tienen sobre ella. Para esto me propongo analizar esta relación entre los cuerpos que bailan y aquellos que miran danzar en el cruce entre la estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte (2011) y la fenomenología merleau-pontyana principalmente y el concepto de "ficción perceptiva" de Husserl trabajado en relación con la escena teatral por Horacio Banega (2021).

### > Palabras clave

Danza, butoh, fenomenología, estética, performance, presencia

### > Abstract

Since its beginnings, buto dance has aimed to raise questions, generate problems, and provoke its audience. To do this, the dancers themselves seek to reach bodily states that take them out of their habitual body. As Rhea Volij explains in an interview I conducted with her in 2013, this is accomplished through the action of self-emptying, which allows the emergence of animal, vegetable, and mineral forces. It is this, buto dancers say, that generates a present body.

When investigating buto dance, several questions arise: What do dancers mean by presence? What are the particularities which presence acquires in buto dance? How does the audience perceive presence? This paper aims to investigate the experiences of dancers and spectators of buto dance, seeking to understand the discourses and ideas that are held about it and to make them intersubjectively shareable. In order to do this, I propose to analyze this relationship between the bodies that dance and those who watch dancing at the crossroads between the aesthetics of the performative described by Erika Fischer-Lichte (2011), Merleau-Ponty's phenomenology, and the concept of "perceptual fiction" which Husserl worked on in connection with theatre performance y Horacio Banega (2021).

### > Key words

Dance, buto, phenomenology, aesthetics, performance, presence



## Artículos

### Cuerpo presente en la danza butoh

Entrar en las líneas del cuerpo,  
habitar los límites,  
estar en el desequilibrio  
abrir/cerrar desde el centro

(Apuntes de alumnas durante el taller de composición de Rhea Volij, año 2015)

Cuando bailo, hay dos “yo” que co-habitan: uno que no controlo,  
en estado de trance y el otro que contempla con lucidez al primero.  
Puede ser que los dos coincidan y generen una especie de locura blanca,  
cercana al éxtasis<sup>1</sup>  
(Carlota Ikeda, bailarina de butoh)

## Introducción

El butoh surge en 1959 con la creación de *Kinjiki (El color prohibido)*, por Tatsumi Hijikata<sup>2</sup> e interpretada por él mismo y Yoshito Ohno. Esa obra concluye con Yoshito Ohno estrangulando un pollo vivo entre sus piernas. El pollo moría en este acto. Este acontecimiento motivó la expulsión de Hijikata del festival del que participaba. Este gesto inaugural no fue repetido; sin embargo, como gesto, marca el punto de partida propuesto por esta danza, que se propone desestabilizar no sólo el campo de la danza sino también los presupuestos acerca de los límites y posibilidades del cuerpo. Por esta razón, Christine Greiner afirma:

Más que un género artístico, la experiencia butoh fue un operador cognitivo que desestabilizó presupuestos acerca de la conciencia humana, de la relación entre la vida y la muerte y de la posición del hombre frente a la naturaleza, a la cultura y objetos inanimados (Greiner, 2014: 2).

Es así que desde sus comienzos la danza butoh tiene como búsqueda poner en problemas, generar preguntas y movimientos en l\_s espectador\_s. Para hacer esto, l\_s mism\_s bailarín\_s buscan llegar a estados corporales que los saquen de su cuerpo habitual, ya no mediante la matanza de animales en escena, sino que la muerte es interiorizada en l\_s bailarín\_s como un vaciarse que permite la aparición de fuerzas animales, vegetales y minerales, como explica Rhea Volij en una entrevista que le realicé en el año 2013. Esta aparición de fuerzas es llamada por l\_s practicant\_s “devenires”. La palabra “devenir” significa convertirse en otra cosa. En el caso del butoh esta conversión se busca mediante la aparición de algo que sobrepase lo humano o al menos la máscara cotidiana de la humanidad.

Sin embargo, la conversión no es nunca total. En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari (2006) definen el devenir como “el acto por el cual algo o alguien no deja de volverse otro (sin dejar de ser lo que se es) (...), [es] la alteridad comprometida con una materia de expresión” (citado en Lucero, 2013: 33). En el

<sup>1</sup> “Quand je danse, il y a deux ‘moi’ qui cohabitent ensemble: l’un qui n’a plus le contrôle, en état de transe, et l’autre qui regarde lucidement le premier. Peut-être que ces deux moi coïncident et génèrent une sorte de folie blanche, proche de l’extase.”

<sup>2</sup> En japonés, con respecto a los nombres propios, se deben escribir primero el apellido y luego el nombre, es decir, sería Hijikata Tatsumi. En este artículo usaremos la convención occidental de nombre y apellido para la homogeneidad entre los artistas y autores.



## Artículos

butoh, “la habilidad más valiosa del bailarín es la de transformarse” afirma Frances Barbe, coreógrafo e investigador de danza butoh (2002: 8). Esta transformación es corporal. El cuerpo, como afirma Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* (1993), está abierto al mundo y es por eso que la transformación, aunque vivida en un cuerpo propio no es puramente interna, como tampoco es solo externa. Al mismo tiempo, l\_s bailarín\_s hacen hincapié en que en las transformaciones no hay representación de formas; sino presentación. Por otro lado, para la transformación aparece el vaciarse como paso previo y necesario.



Figura 1. Tatsumi Hijikata and Yoshito Ohno, en un ensayo de *Forbidden Colours*, 1959, ©Otsuji Kiyoji. Fuente: MAUM&L

A partir de este breve resumen de la danza butoh aparecen varias preguntas: ¿a qué se refieren l\_s butokas<sup>3</sup> por presencia?, ¿qué diferencia al butoh de otros fenómenos que también se oponen a la representación?, ¿cómo se percibe la presencia en tanto que espectador\_? El objetivo de este trabajo es indagar en las experiencias de l\_s bailarín\_s y l\_s espectador\_s de danza butoh buscando entender y hacer compartibles intersubjetivamente aquellos discursos e ideas que se tienen sobre ella. Para esto me propongo analizar esta relación entre los cuerpos que bailan y aquellos que miran danzar en el cruce entre la estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte (2011) y la fenomenología merleau-pontyana principalmente y el concepto de “ficción perceptiva” de Husserl trabajado en relación con la escena teatral por Horacio Banega (2021). La posibilidad de estos cruces teóricos se debe a que la búsqueda de nuevos modos de presentación escénica no fue exclusiva del butoh y muchos creadores escénicos de la misma

<sup>3</sup> Se llama “butokas” o “butohas” a l\_s bailarín\_s de la danza butoh.



## Artículos

época abogaron por cambios en la escena, pero a partir de diferentes estrategias.<sup>4</sup>

Con respecto a la organización del escrito, comenzaré desarrollando los conceptos fenomenológicos y luego relacionaré estos con el caso de la danza butoh. Es necesario aclarar que este punto de vista va a tener en cuenta los escritos precedentes sobre el butoh pero sobre todo las descripciones que hacen l\_s bailarín\_s de sus prácticas, ya que la visión fenomenológica pretende no reponer aquello que la danza pretende ser o lo que l\_s bailarín\_s proponen reflexivamente sobre su práctica, sino las experiencias que esta práctica suscita tanto en l\_s bailarín\_s como en l\_s espectador\_s. Por otro lado, la forma en la que considero estos discursos es en tanto que el marco social en el cual se realizan las prácticas. Como marca Horacio Banega en el artículo “La percepción de la ficción teatral. Una mini-introducción” (2021) al ver una escena hay una expectativa acerca de lo que espero ver cuando voy al teatro. Considero que lo mismo puede ser dicho para el o l\_bailarín\_ que está danzando una pieza que se propone como parte de la danza butoh quien también tiene expectativas sobre lo que debe realizar. Estas expectativas, aunque pudieran ser expresadas predicativa, son sobre todo corporales, modos de actuar corporizados. También, mi análisis es influenciado por mi propia experiencia como bailarina de butoh y mis propias notas acerca de esta experiencia.

## Ficción perceptiva y butoh

Cuando me encuentro como observador\_ de una escena, en los cuerpos que veo hay un convivio de diferentes corporalidades. Aunque l\_s bailarín\_s no interpreten un personaje determinado, aquel cuerpo que danza no es el mismo cuerpo de las acciones cotidianas, sino uno que se construye para la escena y que incluye a su vez aquel cuerpo cotidiano. Al mismo tiempo la situación escénica me introduce en un paréntesis de mi mundo cotidiano. En la lectura que hace Horacio Banega (2021) de la escena teatral haciendo uso de la fenomenología husserliana, él afirma que en este fenómeno hay un “como si” o aquello que Husserl llama “*Fiktum*”, esto es, una ficción perceptiva. En esta, percibimos imágenes, en el sentido, de percepciones visuales, sonoras, táctiles, “pero no hay un tema-imagen” (8). Lo que quiere decir que no hay un referente de aquello que se presenta, sino que “las cosas reales provocan que fantasee en ellas mismas la ilusión perceptiva” (8). Por esta razón aparecen dos percepciones al mismo tiempo, lo que Husserl llama “unidad-conflicto” (9).

En el caso del butoh no hay un personaje que se representa, sino que hay un esfuerzo por borrar la máscara social, el personaje que se lleva en la vida cotidiana. Esta destrucción de ese cuerpo habitual es un proceso que se entrena y que además debe reactualizarse en cada práctica y al que l\_s bailarín\_s llaman “vacío”<sup>5</sup>. Sin embargo, el vacío nunca es un punto de llegada posible, sino un proceso de reactualización constante en la misma danza. Por esta razón, prefiero la utilización del verbo “vaciar” de modo reflexivo: “vaciar”. Incluso cuando el uso del pronombre reflexivo daría la idea de que es un proceso consciente y volitivo, cuando por el contrario se trata de un proceso ante-predicativo. Por otro lado, ese vaciarse es transitorio en el sentido de que hay otro proceso casi simultáneo que consiste en el llenado o el devenir. Como marqué en la Introducción, en el devenir hay un convivio de elementos. El vacío y

4 Para indagar más en estas transformaciones, véase André Lepecki (2008) quien analiza algunas de estas experiencias que surgen en los años noventa y que rompen con la homologación entre danza y fluir de movimiento que según este autor forma parte del proyecto cinético moderno. Esta “des-definición” (Tambutti, 2008) de la danza tiene sus orígenes en la década de 1960 sobre todo en New York a partir de la Judson Dance Theatre. El butoh, que surge en Japón en la misma época, también cuestiona la idea de la danza como moverse. Sin embargo, las estrategias de uno y otro movimiento son diferentes. En el butoh se pueden observar momentos donde los movimientos son aletargados. A partir de la ralentización de los pasajes entre una forma y otra que crea un flujo de cambio de forma constante donde no hay un *stop* reconocible o a través de la quietud el cuerpo, los movimientos se extrañan.

5 Makiko Tominaga en *Notaciones abisales* (2015) habla de “página en blanco”; sin embargo, esta expresión al nombrar el estado por una materialidad que no es corporal, el papel, aleja la dimensión propiamente corporizada y no mental del fenómeno.



## Artículos

llenado es siempre incompleto, siempre hay resto, siempre hay fluctuaciones y movimientos y es en esos desequilibrios que l\_s bailarín\_s danzan. Además, las obras de butoh no son puras improvisaciones, sino que hay una coreografía estipulada, incluso cuando esta coreografía no es específica en cuanto a la forma exacta de cada momento sino más bien del devenir buscado y el lugar en el espacio que debe ocuparse.

¿Qué percibe el o l\_s espectador\_? El primer gesto de la danza butoh, el estrangulamiento del pollo, rompe con la ficción perceptiva en el sentido que saca a los espectadores de la ilusión y el pollo deja de ser un "como si" para ser efectivamente un animal muerto. La "unidad-conflicto" se rompe. No hay conflicto sino una percepción imagen única. Decía en la introducción que ese gesto inaugural no es repetido, pero queda resonando como una búsqueda de interpelación del público. En este sentido, desde el punto de vista de l\_s espectador\_s el "Fiktum" está siempre en riesgo de romperse.

## Estética de lo performativo

Después encender a la música, me ubico de pie en un lugar que elijo  
y a partir de ahí mi cuerpo se orienta hacia un adelante y hacia un atrás.  
No siento igual uno y otro lado. En el frente, aunque estoy sola,  
está la sensación de otro que mira, del otro que mirará.  
Siento mis pies presionando el piso.  
(Descripción fenomenológica a partir de ensayo, agosto 2018).

Hasta aquí he dividido l\_s bailarín\_s de l\_s espectador\_s. Sin embargo, como plantea Erika Fischer-Lichte en *Estética de lo performativo* (2011) esto sería invisibilizar la relación entre ell\_s. En este texto, la autora analiza el campo del teatro y la performance. De todos modos, creo que es un análisis exhaustivo de las particularidades que tiene la realización escénica y que resulta útil para analizar la danza en general y el butoh en particular. Fisher Lichte parte de la inadecuación del modelo semiótico para entender el hecho escénico. Pone como ejemplo la performance de Marina Abramovic *Lips of Thomas* (1975, Galería Krininger de Innsbruck, Austria). Allí, la artista luego de una secuencia de acciones se talla una estrella de cinco puntas. La performance se ve interrumpida por el público. Esta situación le permite a Fischer-Lichte afirmar: "La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus signico" (2011: 36). Lo que conmueve al público no es el símbolo de la estrella de cinco puntas que Abramovic presenta allí, sino que es un cuerpo, como el mío, que es tallado como un objeto. Es así como Fischer-Lichte se aleja de las explicaciones semióticas de los hechos estéticos para considerarlos desde la experiencia corporal.

En base a la performance de Abramovic agrega: "La corporalidad de la acción prevaleció en este caso claramente sobre su signicidad" (36). Esta revelación que trae esta instancia extrema, nos permite, sin embargo, preguntarnos si es posible una instancia teatral donde el signo prevalezca sobre la corporalidad. El intérprete es un cuerpo a la vez el o ell\_mism\_ y el o l\_ personaje.

Al considerar lo teatral desde la corporalidad, Fischer-Lichte desarrolla que aquello que es fundamental en los fenómenos escénicos es pensar la copresencia física de actores o actrices y espectador\_s. Esto produce lo que ella llama "bucle de retroalimentación autopoietica". Aunque la "caja" del proscenio haya querido disimular durante décadas que existen espectadores a través de la oscuridad de la sala, las butacas y demás artefactos que conocemos, aquel\_ o aquel\_ que mira es no sólo condición *sine qua non*



## Artículos

del acontecimiento, sino también una corporalidad (otra). Es así que se puede decir que bailar como acontecimiento escénico es siempre bailar *para* un otro cuerpo que no baila.

Sin embargo, estos dos cuerpos no sólo se diferencian uno del otro por la relación con el danzar sino también porque en el o *L*\_ bailarín\_ su cuerpo fenoménico es inseparable de su cuerpo escénico o, como dirá también Fischer-Lichte, semiótico. Ella expresa esto de la siguiente manera:

En las realizaciones escénicas se da el caso de que el artista "productor" no se puede separar de su material. Produce su "obra" -para servirnos una vez más de la expresión- en un material y con un material extremadamente singular, raro incluso: su propio cuerpo o, como lo expresó Helmuth Plessner, "el material de la propia existencia" (157).

Esta dualidad productor/producto, este ser lienzo y pintura al mismo tiempo, provoca tensiones que según la autora se muestran claramente en dos procesos: la corporización y la presencia, ya que allí se dan "los procesos de generación y percepción de la corporalidad como factor decisivo y como factor potencial" (162). Estos procesos están imbricados el uno con el otro, y la presencia es producto de y dependiente de la corporización. Para fines analíticos, ahondaremos ahora en cada uno de ellos.

## Procesos de corporización

Este proceso es producto de los problemas que trae el concepto de *Verkörperung*, que se puede traducir como encarnación o corporización. Para Fischer-Lichte (2011: 169) hay cuatro procedimientos en las realizaciones escénicas contemporáneas por los cuales se pone esto en evidencia: 1) "la inversión de la relación entre actor y papel"; 2) "el realce y la exhibición de la singularidad del cuerpo del actor"; 3) "el hincapié en la vulnerabilidad, la fragilidad y la insuficiencia del cuerpo (del actor)"; y, 4) "el *cross-casting*"

Al primer caso, "la inversión de la relación entre actor y papel", corresponden los casos donde se busca la indistinción mente-cuerpo. El o *L*\_ intérprete es percibido como una "mente corporizada" (170). "Corporizar significa en este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él" (172). El ejemplo que trae la autora es el teatro de Grotowski. En la danza podríamos agregar casos como el de Isadora Duncan, bailarina de principios de siglo que buscaba danzar su espíritu; y la danza butoh, que desarrollaremos más adelante, también.

En el segundo caso, "el realce y la exhibición de la singularidad del cuerpo del actor", la corporización se hace evidente por el tempo de los movimientos. A través de la repetición, el cuerpo fenoménico se separa del moverse.

En el caso de la tercera estrategia, "el hincapié en la vulnerabilidad, la fragilidad y la insuficiencia del cuerpo (del actor)", el o *L*\_ director\_ trabaja con el cuerpo fenoménico del actor o la actriz y el bailarín o la bailarina, pero este cuerpo debe ser perturbador. La obra nos pone frente a cuerpos "anómalos". En este sentido se usa la repetición. Sin embargo, en la danza se puede ver esta estrategia en los años de 1960 pero sin necesidad de los cuerpos anómalos. Dentro del ámbito local argentino, considero que esta estrategia aparece en los comienzos de la compañía *KM29*, formada por Juan Onofri a partir de la experiencia en un taller de danza en la localidad bonaerense de González Catán.

La cuarta estrategia que plantea Fischer-Lichte, "el *cross-casting*", es interesante para pensar con respecto a la danza en relación sobre todo a la cuestión de la reposición de obras. Para que este exista tiene que haber una expectativa de un tipo de corporalidad del o *L*\_ intérprete para un personaje y que esta expectativa no se cumpla.



## Artículos

Se puede agregar otra estrategia a desarrollar en un trabajo posterior que es la cuestión del cuerpo fenoménico que aparece a partir del trabajo escénico con los objetos. En esta estrategia podemos ubicar el teatro de Tadeusz Kantor.

### El butoh como caso proceso de corporización

La secuencia termina en tensión y en un silencio, en una nada, en un intento corporal de un punto final. Lo sostengo el mayor tiempo posible y luego relajo.  
(Descripción fenomenológica a partir de ensayo, agosto 2018)

Considerando las cuatro estrategias presentadas por Fisher-Lichte, encuentro en el butoh un ejemplo de “corporización”<sup>6</sup>. Toda acción es siempre corporizada<sup>7</sup>, pero lo particular de esta danza es que a través del devenir adquiere características particulares. En primer lugar, la corporización es un aprendizaje del cuerpo para ser en escena, más que una mirada compositiva exterior. Es decir, antes de disponer las escenas, los lugares en el espacio y las duraciones de la obra, el o l\_ bailarín\_ debe construirse un cuerpo en particular que le posibilite transformarse.

Voy a especificar ahora dos de las formas en las cuales l\_s practicantes de butoh realizan esto. Debo aclarar aquí que no son las únicas formas posibles, sino que son algunas de las que he encontrado en el ámbito local. Este es influenciado por butokas de segunda generación, como marca Patricia Aschieri (2019), que fueron discípulos de los fundadores de la práctica, Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, que viajaron al país a dar cursos o que fueron profesor\_s de butokas argentinos que se trasladaron a Europa o Japón para tomar cursos con ell\_s. Estos constituyen la tercera generación y, luego, se puede hablar de una cuarta compuesta por l\_s alumn\_s de est\_s maestr\_s. Por otro lado, siguiendo la decisión metodológica de Sylviane Pagès (2017) en su investigación sobre la danza butoh en Francia, llamo “butokas” a tod\_s aquell\_s que se autoproclaman como parte de esta tradición.

La primera forma es la utilización de la pintura blanca como máscara. Se puede encontrar un análisis exhaustivo de este uso en la investigación doctoral realizada por Patricia Aschieri (2015; 2019). Esta autora afirma:

Aún casi desnudos, los bailarines se cubren completamente para sus espectáculos como una suerte de

<sup>6</sup> En este trabajo estoy tomando el concepto de corporización del modo en que lo trabaja Fisher-Lichte. Sin embargo, existe una amplia bibliografía al respecto. En primer lugar, “corporización” es la traducción que considero más apropiada del término “*embodiment*” en inglés, ya que otra opción es “encarnación”, término de raíces más religiosas. En la fenomenología este concepto surge con la distinción que hace Husserl entre *Leib*, el cuerpo vivido, y *Körper*, el cuerpo físico. El *Leib* es el cuerpo que Merleau-Ponty llama cuerpo propio. La corporización tiene que ver con este cuerpo que además de un cuerpo en tanto que vivido es el cuerpo de la acción en el mundo, un cuerpo que se expresa. Merleau-Ponty va más allá de Husserl y a través de este concepto intenta también sobrepasar la distinción entre cuerpo y alma que Descartes había propuesto a partir de su “pienso, luego existo”. A partir de estos pensadores, se han ensayado diferentes respuestas e interpretaciones de esta búsqueda que no desarrollaré aquí porque no forman parte de este trabajo, ya que Fisher-Lichte, al hablar de corporización, no se refiere a este fenómeno general que tod\_s experimentamos todo el tiempo, sino de la puesta en evidencia de la corporización.

<sup>7</sup> Para Xavier Escribano, fenomenólogo merleau-pontyano, toda danza “revela la existencia pre personal”. En la forma en la que él define esto, queda claro que para él toda danza serían casos de puesta en evidencia de la corporización. Al referirse a la “existencia pre personal” se refiere al concepto de Merleau-Ponty de “*natural self*”, el cual es pre reflexivo y anónimo y corresponde a nuestra primera unión al mundo. Este se opone al “*personal self*” aunque esta distinción es sólo analítica ya que uno y otro se encuentran en constante intercambio. Esta revelación del “*natural self*” se produce a partir de poner en escena los movimientos y la relación con el espacio y tiempo que damos por hecho en nuestra vida cotidiana. Es así que la danza mostraría siempre otras formas de ser posibles y esto produce en los espectadores una celebración de la coexistencia entre cuerpo y mundo. El cuerpo danzante sitúa delante nuestro para nuestra consideración una fisicalidad viviente, substrato y boceto de nuestra existencia personal, dotado de posibilidades ilimitadas de coordinación y movimiento y con la posibilidad de entrar en comunión con los seres del mundo, de identificarse simbólicamente con ellos y de expresarlos usando su propia materialidad en transformación perceptiva (Escribano, 2014: 88-89). Sin embargo, en este texto intentaré exponer las particularidades que tiene la danza butoh como género artístico específico.



## Artículos

enmascaramiento ritual, produciendo en los espectadores un efecto de extrañamiento que oscila entre la fascinación y la repulsión. Niveos cuerpos en movimiento, apenas reconocidos, gesticulan de maneras olvidadas, experimentan temblores hace tiempo domesticados, miran abiertos hacia otros mundos mucho más íntimos y, tal vez por ello, universos lejanos, excepcionales, raros y casi increíbles (Aschieri, 2015: 98).

El enmascararse aparece como un ritual de borramiento al mismo tiempo que genera un efecto en la audiencia. La autora afirma a su vez que, aunque no tod\_s los butokas locales lo realizan, el gesto permanece, en el borrarse las gestualidades corporales con las que enfrentamos la vida cotidiana, es decir, nuestro cuerpo social. Es así que más que la pintura blanca en sí, lo que debe destacarse en esta apariencia son esas dos situaciones: de un lado, l\_s intérpretes buscando un cuerpo no habitual y l\_s espectador\_s siendo sorprendid\_s por estas corporalidades. El proceso de deshabituación es de por sí contradictorio, ya que es la búsqueda por la ausencia, por el vacío, por el dejar el espacio para la aparición de los devenires. En los discursos de l\_s bailarín\_s, esto queda sobre todo evidenciado por el uso de la voz pasiva: "ser movidos". En este sentido el moverse es percibido como un acto no volitivo y no predicativo.

La segunda forma por la cual se busca la corporización que nombraré aquí es la mirada periférica. En el vaciarse que propone la danza desaparecen aquellas cosas que están frente a mí para aparecer otras; lo que supone un modo "nuevo" de abrirse hacia "las cosas". Esto es a veces buscado por una forma de ver determinada en la que los ojos se tornan difusos. La vista se abre de tal forma que ya no hay figura distinguible de un fondo. Toshiharu Kasai y Kate Parsons explican la técnica de la siguiente manera:

El efecto físico de la mirada periférica es que los párpados bajan un poco, los ojos se relajan y el foco se difumina. El objetivo no es lograr cierta apariencia, sino ser capaz de percibir diferentemente. Usando la mirada periférica, el o l\_ bailarín\_ permanece abierto a su entorno, aunque al difuminar la cantidad de atención en el mundo externo, puede percibir mejor su propia mente-cuerpo. El resultado es que el o l\_ bailarín\_ obtiene una distribución más pareja (Kasai y Parsons, 2003: 51).

A través de la mirada difusa el fondo inmediato de los movimientos se aleja y deja lugar para la aparición de lo que Merleau-Ponty llamaría un "fondo construido" (1993). Este fondo es propio del movimiento abstracto. Estos movimientos no son requeridos por la situación en la que el sujeto se encuentra, sino que hay una apertura de un espacio humano o virtual en un espacio físico (128). Esta virtualidad del espacio conlleva la posibilidad de imaginar, que está relacionada con una función de "proyección" o "evocación". El cuerpo ya que no responde a la "circunstancia inmediata" se "abre camino a través de la espesura del ser" (129). En el caso de la danza, podemos pensar en la sala de ensayo o el teatro con su espacio lleno de vacío, las luces, los compañeros y compañeras que bailan. En ese lugar que se deja pueden aparecer otros objetos como fondo que son construidos. Sin embargo, muchas formas de danza realizan este alejamiento y no sólo la danza produce movimientos abstractos. Por lo tanto, nos preguntamos: ¿cuál es la especificidad del butoh como parte de estos movimientos? Kasai y Parsons (2003) dirán que mediante la mirada periférica reúne lo externo con lo interno. Es decir, ese espacio virtual que se abre nos trae a la presencia la unión primordial de nuestro cuerpo con el mundo, aquello que Merleau-Ponty (1993) llama *ser-en-el-mundo*.

La mirada periférica o la máscara como estrategias se realizan completamente solo si como polo opuesto a vaciarse, hay un llenarse de algo que aparece, una fuerza que se danza y que además debe ser evidente para aquell\_s que observan. Por otro lado, ambas estrategias forman parte de los conocimientos prácticos (Schutz y Luckmann, 2001) específicos que deben adquirir l\_s bailarín\_s de butoh y cuya maestría lleva trabajo y esfuerzo. Llegar a estos estados implica lograr lo que Francisco Varela llama "presencia plena /





## Artículos

consciencia abierta". Patricia Aschieri sintetiza la postura de Varela de la siguiente manera:

Francisco Varela desarrolla un enfoque que caracteriza como "presencia plena / consciencia abierta", que implicaría el abandono de hábitos de ausencia mental o de fijación de la mente en alguna idea (es decir, la disociación entre mente y cuerpo dado el carácter volátil de la primera) y "en el que cuerpo y mente se coordinan naturalmente y la reflexión alerta y corporizada se manifiesta como actividad natural" (Aschieri, 2015: 53).

Es así que Kazuo Ohno, uno de los creadores de esta danza, afirma que cuando baila, él solo recibe las cosas que lo mueven y trata de transmitir las con su cuerpo (Fraleigh y Namakura, 2006). "Las cosas" aparecen, pero no como objetos a ser manipulados por un sujeto, como se le presenta en la vida cotidiana, sino como objetos que mueven un cuerpo.

Hijikata unía, en las palabras "Ankoku Butoh", danza y sombra. Pienso que tal vez es por aquí que podemos indagar la forma en que se da el desplazamiento y creación de fondo en esta danza. De las cosas del mundo, primero el o l\_ bailarín\_ pareciera que se distancia de las adquiridas, que son aquellas precisamente que "se destacan" (Merleau-Ponty, 1993: 146), las que están en la luz. Es decir, el vacío se presenta como un correrse de la "sedimentación" y como un todo "momento de espontaneidad" (147). Pero al mismo tiempo, esa espontaneidad no puede mantenerse y es en estas idas y vueltas entre lo sedimentado y el vacío que se da el fenómeno de la presencia.

### "Fenómeno de la presencia"

En este apartado me dedicaré a analizar el segundo aspecto planteado por Erika Fisher-Lichte en relación con las creaciones escénicas: el fenómeno de la presencia. ¿Qué viene a la presencia cuando el o l\_ bailarín aparece en escena? Este problema se remonta a los inicios del teatro. Ya en 1747, en el tratado *Le comédien*, Rémond de Sainte Albine, diferenciaba al teatro de la pintura por la presencia. Fischer-Lichte (2011) realiza un recorrido por las diferentes formas en las que es considerada en el teatro y determina tres grupos: 1) concepto débil de presencia; 2) concepto fuerte de presencia; y 3) concepto radical de presencia.

El primer sentido de presencia está ligado con el ocurrir aquí y ahora, con la realización de la obra en tiempo actual, como sinónimo casi de actualidad. Actualidad también del cuerpo semiótico con el cuerpo fenoménico del actor, el cual despierta las pasiones en el público, el contagio, que se da a través del cuerpo del actor, co-presente con el cuerpo del espectador. Este contagio con los espectadores trae problemas: el "cuerpo semiótico ejerce una fuerza de contagio sobre el espectador, el cuerpo fenoménico consigue el mismo efecto con la fuerza de la atracción erótica que le confiere sus específicas características" (Fisher-Lichte, 2011: 195). ¿Se desea el o l\_ personaje o el actor o l\_ actriz? Para algún\_s, el desear al actor o l\_ actriz es indeseable ya que es considerado un signo de una mala actuación u obra. En la danza, se puede citar como ejemplo de búsqueda de la actualidad semiótica del bailarín, la obra minimalista *Dance* de Lucinda Childs, donde todos l\_s bailarín\_s son presentados como cuerpos que deben ejecutar sus movimientos con la misma intensidad y tono, igualados en blanco, cada uno intercambiable por el otro, pero haciendo sistema en su conjunto.

Sin embargo, cuando el o l\_ espectador\_ siente la fuerza del actor, quien acapara su atención, cuando nos hipnotiza o como apunta Fischer-Lichte, cuando "los espectadores sienten la inusualmente intensa actualidad del actor" (2011: 198), nos encontramos frente al concepto fuerte de presencia. Este sigue



## Artículos

siendo anterior al giro performativo de los sesentas y es producto de un proceso de corporalización. En este caso, más que una obra en particular podemos pensar en aquellos momentos en los que como espectadores un actor o bailarín determinado apareció en escena y no pudimos sacar los ojos de él.

Por último, el concepto radical de presencia es precisamente al que se refieren los buto-has e investigadores de esta danza. Desde la década de 1960, el teatro estigmatizó la representación y fue en búsqueda de la presentación. Recordemos que para Fischer-Lichte es importante pensar en el “bucle de retroalimentación autopoiética”. La presencia es sentida por la audiencia. Esta autora piensa la presencia como un fenómeno de la conciencia que se experimenta físicamente y por eso prefiere pensarlo como *embodied mind* (mente encarnada, encarnación de la mente, mente corporizada) para alejarse de las dicotomías cuerpo/mente, cuerpo/conciencia (203). Fischer-Lichte destaca que este *embodied mind* realiza la promesa de disolución cuerpo-mente, pero de una forma diferente al proyecto civilizatorio: la mente se disuelve en el cuerpo.

## El buto-ha presente

¿Cómo se aprende a ser un cuerpo presente? Para poder analizar esto nos resultan útiles los conceptos merleau-pontyanos de “imagen corporal” y “esquema corporal”. El esquema corporal se encuentra en relación con el concepto de “cuerpo propio”. El cuerpo propio es el conjunto de disposiciones y habitualidades que tiene mi cuerpo o, como resume Esteban García “como posibilidad de movimiento o como repertorio de disposiciones comportamentales” (García, 2015). Como para Merleau-Ponty la percepción es siempre movimiento, el cuerpo propio será aquella posibilidad, repertorio de movimientos posibles. El cuerpo propio se organiza en un esquema corporal. Este esquema es dinámico y puede ser transformado a través de la imagen corporal en el cuerpo actual, es decir, el cuerpo del ahora. Para adquirir nuevas habitualidades se recurren a diferentes estrategias. Por ejemplo, en las clases de barra de ballet, el espejo funciona como una referencia para acomodar el cuerpo. En el butoh, la búsqueda es interna y es motivada por metáforas que se corporizan. Por ejemplo “¿Qué sucedería si fuera posible colocar una escalera dentro del cuerpo para descender hasta el fondo?” (Greiner, 2014: 8). Sin embargo, la respuesta debe ser corporal, y en este sentido, cuerpo y mente se unen. ¿Cómo responder corporalmente? Nuevamente la respuesta es el vacío que trabajamos en el apartado anterior.

## Conclusión

¿Qué quiere decir que en el butoh hay un cuerpo presente? En relación a la ficción perceptiva se ha visto que esta tiene que ver con esa oscilación entre vaciarse y llenarse; en la inestabilidad de esa relación se produce una inestabilidad entre el *Fiktum* y la realidad. Sin embargo, el concepto husserliano que considera las imágenes no se focaliza en la dimensión corporal del fenómeno que es lo que hace Fisher-Lichte al alejarse de la semiótica. A partir de la puesta en relación de los conceptos de esta autora con el butoh es posible complejizar el concepto de presencia ya que más que un estado o un tipo preciso de abordaje escénico, lleva a pensarlo más bien como la presentación de múltiples capas que conviven en el cuerpo del o l\_ intérprete y de la composición escénica.

Al mismo tiempo, en el butoh se ve que aquello que Fisher-Lichte presenta como estrategias que terminan resultando en expresiones de sentido que sobrepasan el carácter de herramienta para convertirse en puntos de vista filosóficos.



## Artículos

### > Referencias

- Aschieri, Patricia. (2015). "Maquillar los cuerpos /Transmutar en movimiento: Reflexiones acerca de las reelaboraciones de la danza butoh y sus máscaras". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* (v. 10, n.1) enero – junio, 95-113. Recuperado de <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/> Fecha de última consulta: 15 de octubre de 2021.
- Aschieri, Patricia. (2019). *Subjetividades en movimiento: Reelaboraciones de la danza butoh en la Argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Banega, Horacio. (2021). "La percepción de la ficción teatral. Una mini-introducción". *Octante. Revista del Departamento de Estudios Históricos y Sociales (Universidad Nacional de La Plata)* (v. 6, e052), agosto, 2-10.
- Barbe, Frances. (2002). "The way of butoh and contemporary choreography, Reflective writing on choreographic research". Recuperado en <https://es.scribd.com/document/372647421/Barbe-Frances-The-Way-of-Butoh-and-Contemporary-Choreography-pdf>
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. (2006). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- Escribano, Xavier. (2014). "The Dancing Body and the Revelation of Prepersonal Existencia through Art" en Scarinzi, Alfonsina. (ed.) *Embodied Aesthetics. Proceedings of the 1st International Conference on Aesthetics and the Embodied Mind* (73-90). Boston: Brill.
- Fischer-Lichte, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Fraleigh, Sondra y Nakamura, Tamah. (2006). *Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno*. New York: Routledge.
- García, Esteban. (2015). "Intercorporalidad y contagio comportamental en la filosofía de M. Merleau-Ponty" en Basso, Leticia y Giorgini, Federico. (comp.) *Actas de las XIV Jornadas Nacionales Agora Philosophica, III Coloquio de Hermenéutica: Merleau-Ponty en discusión* (108-121). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata
- Greiner, Christine. (2014). "El colapso del cuerpo a partir del Ankoku Butoh de Tatsumi Hijikata". Recuperado de <http://www.notacionesabisales.com/el-colapso-del-cuerpo-a-partir-del-ankoku-butoh-de-hijikata-tatsumi-de-greiner-christine/>
- Kasai, Toshiharu y Parsons, Kate. (2003). "Perception in Butoh Dance". *Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology*, 31, 257-264. Recuperado de <http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/method/butoh-perception.pdf>
- Lucero, Jorge Nicolás. (2013). "Lo invisible es esencial a los ojos: sobre el valor ontológico de la experiencia pictórica en Maurice Merleau- Ponty y Gilles Deleuze". *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes* (n.12), marzo, s.p.
- Merleau Ponty, M. (1993 [1945]) *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta.
- Pagès, Sylviane. (2017). *Le butô en France. Malentendus et fascination*. Dijon: Les presses du réel.
- Schutz, Alfred y Luckmann, Thomas. (2001). *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires:



---

## Artículos

Amorrotu.

Tambutti, Susana. (2008). "Itinerarios teóricos de la danza". *Aisthesis*. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas (v. 43), 11-26.

Volij, Rhea. (2013). Entrevista de Verónica Cohen, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, junio. [registro digital]. Copia en posesión de la autora.

> Fecha de envío: **01/10/2020**

> Fecha de aceptación: **17/12/2021**