

PROBLEMAS EN LA DEFINICIÓN DE LA DANZA BUTOH

Prof. Verónica Lucila Cohen (FCS - UBA)

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

Antonin Artaud

Introducción

Este trabajo se enmarca en una investigación cuyo fondo es la búsqueda de las relaciones entre arte y comunicación. No en la búsqueda de categorías del campo de la comunicación que nos ayuden a comprender el arte, sino desde la pregunta acerca de qué formas de pensar la comunicación posibilitan, abren, nuevos universos posibles a esto que llamamos ¿arte? Nos limitaremos a analizar el arte contemporáneo y dentro del mismo especialmente a la danza butoh. El pensar la danza nos interesa porque nos obliga a pensar a su vez las relaciones entre comunicación y cuerpo. Esta elección tiene dos razones principales: la cercanía *experencial* a la danza y por las aperturas a nuevos mundos posibles, en términos de Castoriadis¹, que posibilita. Lo *magmático* y el butoh, hace que no solo sea una elección estética, sino también una elección política.

Al fin y al cabo, todas estas preguntas tienen como norte pensar el espectador y los sentidos en las obras de arte. Para poder llegar analizar la “recepción”, término que usaremos provisoriamente para describir este foco en el debajo del escenario, hemos tenido que atravesar primero la reflexión en torno a qué define el butoh y el cuerpo del que baila (el buto-ha). En esta oportunidad, nos centraremos en la primera problemática, de la cual se desprenden inmediatamente otras, por qué sería el butoh una “danza”. ¿Es una técnica, es un lenguaje, es japonesa?

Estamos en una etapa inicial de la investigación, por lo tanto, el objetivo es abrir preguntas, reflexiones, plantear puntapiés para pensar estas cuestiones. A través de la escritura ensayo, la pregunta que aparecerá constantemente es cómo lograr una escritura que tenga realmente en cuenta el estado provisorio de las respuestas y las preguntas, que abra sentidos. Deleuze y

¹ Castoriadis, C. (1981) “Imaginación, imaginario, reflexión” en *Hecho y por hacer*, Eudeba, Buenos Aires, p. 64-71

Guattari dirán: “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes.”²

El butoh: primer intento de definición

“Emptiness which is conceptually liable to be mistaken for sheer nothingness is in fact the reservoir of infinite possibilities.”ⁱ

Daisetz Suzuki

“Technical knowledge is not enough. One must transcend techniques so that the art becomes an artless art, growing out of the unconscious.”ⁱⁱ

Daisetz Suzuki

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

Esta danza apela al silencio interior, al morir del cuerpo “domesticado”, para dar a luz a otros cuerpos: ancestrales, minerales, cósmicos, vegetales, fuerzas invisibles que nos habitan y se transforman en danza. Ser habitado por el espíritu en lo que nos transformamos y no en la forma en sí, es lo que particulariza y da una gran profundidad al movimiento de quien se sumerge en el butoh³

Para poder entender/ complejizar esta definición es necesario que indagemos en los orígenes de esta danza. Armar una histografía que nos ayude a comprender pero que al mismo tiempo no funcione como cristalizadora de las tendencias actuales de esta danza.

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

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

² Deleuze, G.; Guattari, F., (1980)Capitalismo y esquizofrenia. Mil Mesetas´, p.11

³ Rasjid, C. (2011). Desde Adentro, Ed: Imago Mundi, p. 30

Tatsumi Hijikata nació en el norte de Japón en la región de Tohoku en 1928. Es una zona alejada, con duros inviernos y actividad principalmente campesina. Durante la Segunda Guerra Mundial, Hijikata era muy joven para ir a la guerra. Pero siendo el menor de 11 hermanos, sus hermanos varones murieron en la guerra y sus hermanas mujeres se mudaron al sur para casarse. Tanto en Hijikata como en Kazuo Ohno, los vínculos con la guerra son muy fuertes e influyen en el posterior desarrollo de la danza *butoh*. Kazuo Ohno, 22 años mayor, sirvió durante 9 años en el ejército. La relación con la muerte y con los cuerpos campesinos, va a ser una parte muy importante del *butoh*. Por un lado, *butoh* / *danza de las sombras*, requiere a la muerte en su definición. Por otro, los cuerpos del norte de Japón fueron convirtiéndose en una obsesión durante la vida de Hijikata. Su última aparición como performer se titula: *Revolt of the Body, Tatsumi Hijikata and the Japanese*. Un dato interesante, es que Hijikata no salió nunca de Japón, todo su estudio del cuerpo fue allí, incluso siempre en el retorno a esos cuerpos que primero lo habitaron, esos cuerpos de su infancia. Sin embargo, hay todo un territorio en eso, un completo paisaje, que alcanzó su punto máximo en esa performanceⁱⁱⁱ.

Tanto en Hijikata como en Kazuo Ohno, existió una decisión muy fuerte de convertirse en bailarines, incluso cuando en el caso de Hijikata, su cuerpo no era apropiado para la danza tal como la conocíamos antes de los sesentas^{iv}. La decisión además estaba ligada a dos experiencias que vivieron como espectadores. En 1928, Kazuo Ohno ve bailar a Antonia Mercé, La Argentina, en Tokio. Quedó deslumbrado por la expresividad de sus movimientos y empezó a tomar clases de danza con diferentes profesores ligados al expresionismo alemán. Hijikata tiene la misma experiencia cuando vio bailar a Kazuo Ohno, durante un primer intento de vivir en Tokio en 1948. Era la primera performance de Ohno. Hijikata volvió a Tohoku y empezó a tomar clases con un maestro también ligado al expresionismo alemán.

Tres años después, Hijikata volvió a probar vivir en Tokio. Allí se movía en el circuito underground de post guerra. Tuvo dudosos trabajos y hasta incluso pasa una estadía en la cárcel. En el avant-garde de Tokio había un movimiento ligado al surrealismo^v. Esto va a influenciar fuertemente a Hijikata. También en esa época leyó a Jean Genet y Artaud. En este sentido, podemos ver en Hijikata un cruce entre sus problemáticas, su cuerpo japonés y lo que occidente estaba cuestionando y replanteándose. Rhea Volij, una de los referentes del *butoh* en la Argentina, va a decir en la fundamentación de sus clases: “Considero a la danza *butoh* hija de oriente y occidente. El *butoh* nace de la 'interpenetración' de estas culturas...” (Volij, R., sin fecha) Sondra Fraleigh y Tamah Nakamura en sus estudios sobre Tatsumi Hijikata corroboran esto:

“Come full circle, the art and poetry of surrealism and existentialist Theater of the Absurd inspired Hijikata’s invention of *butoh*. He also

studied with proponents of expressionist dance, known as *Neue Tanz* in Germany and sometimes referred as *Poison Dance* in Japan”^{vi 4}

La influencia de Genet y Artaud fue clave para Hijikata. El trabajo de ambos no sólo lo ha influido a él sino que también ha dado surgimiento a vanguardias tales como el *Teatro Pobre* de Jerzy Grotowski, quien estaba con búsquedas similares en la misma época. Incluso estuvo durante 1962 trabajando en China. Según Peter Brook: “El teatro de Grotowski es el que más se aproxima al ideal de Artaud” (Brook, 1994) Para Grotowski “el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador” (Brook, 1994). Tanto el Butoh como el Teatro Pobre, tiene Ambos tienen algo de lo ritual. Pareciera que salir de la representación lleva a esta relación con los actos rituales. Sankai juku, compañía fundada por Ushio Amagatsu en 1975, es un claro ejemplo de eso, con sus movimientos muchas veces simples, pero en cuerpos pintados de blanco, muy presentes, con muchos bailarines en escena, que se mueven al mismo tiempo, dando la impresión de ser cuerpos que hacen eso desde tiempos inmemoriales. La pregunta que aparece entonces habiendo sido Hijikata tan afectado por Genet y Artaud, ¿por qué el Butoh va a ser danza y no teatro? Probablemente la respuesta tenga que ver con que el campo desde el que Hijikata venía era la danza. Sin embargo, sería interesante un análisis más profundo de las similitudes y diferencias entre el Teatro Pobre y el Butoh, en relación a su raíz artaudiana.

Fraleigh y Nakamura⁵ también relacionan el surgimiento con la coyuntura japonesa post-bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki. El butoh habría sido en sus comienzos una crítica a la occidentalización de la sociedad japonesa después de la segunda guerra mundial. *Butoh* se traduce “danza de las sombras”. También el vocablo viene de *buyo*, que es una danza tradicional japonesa. En este sentido, el butoh no sólo criticará la sociedad japonesa y occidental, sino también el mismo campo de la danza.

Katsura Kan, quien fue discípulo de Hijikata, en un workshop dado en Buenos Aires^{vii} en junio de 2013, contó que en sus comienzos Hijikata lo que estaba buscando eran movimientos extraños e interesantes, y que luego fueron los críticos quienes empezaron a hablar de lo interesante que era lo que estaban haciendo. Sin embargo, al leer biografías de él vemos que había una reflexión en torno a crear una nueva forma de danza, o que determinadas inquietudes, como ser la crítica a la representación, la muerte, la sombra, se hicieran cuerpo. Stephen Barber en *Hijikata, Revolt of the body*, dice:

⁴ Fraleigh, S. y Nakamura, T. (2006) *Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno*, Ed. Routledge, New York.

⁵ *Ibidem*, p. 7

“Hijikata formulated his Project for a dance form able to transform the human body and to intimate death, for almost a decade, before he gave his first performances embodying that Project, and began to speak of his work, from 1960 “Ankoku Butoh”.⁶

Incluso Kurihara dice que Hijikata quería convertir el butoh “into a dreaping murder weapon”⁷. La primera obra de danza butoh es “Colores Prohibidos”. En japonés: Kinkiji. Se presentó en un festival en el Dai-Chi hall en Tokio. Al terminar la obra Hijikata fue expulsado del festival. Ko Murobushi, quien pertenece a la primera generación de buto-has, en un workshop que dio en diciembre de 2012 en Buenos Aires, contó esta anécdota, haciendo hincapié en no olvidar que es de este gesto de dónde nace el butoh. La expansión de buto-has no tuvo en cuenta muchas veces este nivel de crítica hacia lo establecido, con el que surge la danza.

Hijikata llamaba a su danza “Ankoku Butoh”, que se traduce como danza de la oscuridad. Hoy en día, sin embargo, es llamada simplemente “butoh”. Tal vez, esto se deba, no sólo a la practicidad de una palabra frente a dos, sino también a que esta danza que comenzó con las ideas de Hijikata, pero desde el comienzo influenciadas por Kazuo Ohno, por su forma de bailar y, después Ohno como otro de los padres fundadores del butoh.

Ohno era profesor de educación física cuando vio a La Argentina bailar. Estudió danza con Eguchi Takaya que había estudiado con Mary Wigman, quien formó parte del expresionismo alemán. Cuando vemos los videos de Kazuo Ohno bailando y los comparamos con los de Mary Wigman, podemos ver similitudes en el uso de las expresiones del rostro y las grandes manos. Ohno bailaba con la cara pintada de blanco y los ojos grandes, resaltados con negro, inmensos, al igual que sus manos de dedos largos. La pintura del rostro funcionaba como una máscara que resaltaba los movimientos. Mary Wigman también usaba máscaras. Hijikata también pintaba su rostro de blanco, sin embargo, a veces lo hacía con pintura que le infligía dolor corporal. El blanco a su vez funciona como máscara, lo cual es un motivo muy usado en las artes japonesas. Recientemente escuchamos a Patricia Aschieri^{viii} hablar de la importancia que tiene la máscara para el butoh.

Una danza que se define desde el vacío.

En el butoh se baila desde el cuerpo vacío o el cuerpo muerto. Un ejercicio típico de butoh es correr. En las clases con Rhea Volij refiere a este correr como estar colgados de un hilo del cielo

⁶ Barber, S. (2006) *Hijikata: Revolt of the body*, Ed: 2010, Solar Books, Washington, p.16

⁷ Fraleigh, S. y Nakamura, T, op. cit, p. 7

como reses o como huesos en una bolsa de piel. En el lapso de los veinte minutos o más que podemos pasar corriendo, el rostro se deshace producto de esta imagen. La mente se aquieta, el movimiento ya no es más una intención mental sino puro presente, pura realidad donde no hay más voluntad que la voluntad de ese hilo que nos sostiene. Si Rhea mientras estamos corriendo dice que el hilo se corta, el hilo se corta y caemos. Inmediatamente la palabra se hace acto y nuestro cuerpo no puede oponer resistencia alguna a eso que sucede desde afuera, que es adentreo y que nos mueve.

Rhea Volij, en un artículo en la revista *Danzar Mundos* habla del concepto de “marionetas del cosmos”: “La experiencia de ser movidos por hilos es algo que quizás distinga a la danza butoh de cualquier otra danza; se expresa en verbo pasivo, se es *habitado*”⁸. Para ser habitado, el cuerpo tiene que estar en vacío. Vacío, silencio^{ix}, sombra, muerte pueden funcionar como sinónimos de este estado. “Ankoku Butoh”: danza de las sombras, “dance of utter blackness”^x.

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

“The first movement is death. The human body can barely be seen, and has always eluded being written about. It is an infinitive mystery that creates its own language, lost at the periphery vision, while simultaneously grating its movement together from raw flesh. When the gestures of the body are torn and fragmented to the extreme, another body emerges, interrogative of ecstasy, collapse, and human obliteration.”^{xi}⁹

Resulta por demás interesante que él plantee la muerte como el primer movimiento. Esto en nuestra forma de pensamiento occidental parecería inconcebible. Sin embargo, tenemos que pensar que el butoh de algún modo está atravesado por ideas de la filosofía Zen. Y esto sucede, más allá de que no haya habido en sus creadores un interés consciente por crear estos cruces, incluso Ohno Kazuo era un ferviente cristiano.

La vacuidad tiene que ver con lo plausible de ser llenado. Hay un cuento zen donde un profesor universitario visita a un maestro zen para preguntarle qué es el zen. El maestro sirve una taza de té hasta que se desborda. Ante la queja del profesor le responde: “Igual que esta taza- dijo Nan-in-

⁸ Volij, R, (2012) “Somos marionetas del cosmos,” en *Revista Danzar Mundos Año 1 N°1*, Buenos Aires. p, 18

⁹ Barber, S. (2006) *Hijikata: Revolt of the body*, Ed: 2010, Solar Books, Washington, p.7

estás lleno de tus propias opiniones y especulaciones ¿cómo puedo enseñarte lo que es el zen a menos que no vacíes primero tu taza”¹⁰. Vaciar el cuerpo funciona como lugar para que nuevos cuerpos aparezcan. Pero, ¿por qué el butoh busca nuevos cuerpos, esto cuerpos “fragmentados hasta el extremo”?

En el momento en el que butoh aparece no era la única danza que estaba buscando nuevos cuerpos. El panorama de la danza contemporánea estaba cambiando. Como ejemplo de esto, encontramos un poco posterior en el tiempo - años 70- la aparición del Contact- Improvisation^{xii} en Estados Unidos. Ambas danzas, más allá de que estéticamente son muy diferentes, comparten una crítica al cuerpo de la cultura, el cuerpo en el que la cultura se hace cuerpo. Cuerpo y como plantea Cuerpo. Y como plantea Cynthia Novack, en un estudio sobre Contact- Improvisation, pero que nos sirve también para pensar el butoh, cuerpo y movimiento. “Movement constitutes an ever-present reality in which we constantly participate^{xiii}”¹¹ (Novack, C, 1990: 8) En el butoh el vacío es el lugar desde donde de algún modo pintar de blanco esa cultura, para que nuevas formas, danzas, movimientos, ritmos resulten. Es difícil de entender sin embargo, que el vacío es un lugar entre el “no- hacer” pero tampoco desatenderse en ese gesto, ya que en la desatención lo que surge es el movimiento “natural”, que es precisamente lo que nuestros cuerpos más han internalizado de la cultura. Ohno dice al respecto: “It was not my art that moved people. I simply received all things that moved me as they where, and I try to pass them to you. I am simply a servant conveying these things to you^{xiv}”¹²

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

Todos los buto-has coinciden en que no hay una forma estipulada de antemano de bailar butoh. Incluso El butoh exige una transformación constante, un estado de atención que no puede obviar

¹⁰ Reys, P. y Senzaki, N. (1957) *101 Historias zen*, Ed: 2006, Paidotribo, Barcelona., p. 19

¹¹ Novack, C. (1990) *Sharing the dance, Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, p. 8

¹² Fraleigh, S. y Nakamura, T, op. Cit, p. 38

las transformaciones sociales. “Aprender Butoh significa “descubrirlo dentro del movimiento del cuerpo de cada uno”¹³, dice Patricia Aschieri.

¿Técnica?, ¿lenguaje?... ¿danza?

Más allá de que existan técnicas de llegar a este vacío, son simplemente caminos que pueden o no tomarse. Al fin y al cabo, la definición de qué es el butoh es tan “vacía” como el vacío desde el que se danza. Sin embargo, trataremos de desenmarañar por qué sería una danza. Esto no es una tarea sencilla ya que no sólo nos enfrentamos al lugar de lo efímero, sino también a como dice Susana Tambutti a algo que “está “siendo”. Tambutti para definir la danza habla de tres momentos:

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

Va a plantear también un cuarto momento, que sería el actual relacionado con el “fin del arte” y la incapacidad de definir que es la danza, un “período poshistórico”¹⁵

¹³ Aschieri, P. (2010). “Tendencias y dilemas de la danza butoh en la Argentina” Ponencia en Mesa Transmutaciones de los cuerpos en escena: Reflexiones sobre la Danza Butoh, Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

¹⁴ Tambutti, S. (2008) “Itinerarios teóricos de la danza” en *Aisthesis*, núm. 43, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago., p. 26. Disponible en:
<<http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=163219835001>>p. 14.

¹⁵ Ibidem, p. 24

Aunque el Butoh está influenciado por el expresionismo alemán perteniente a la segunda etapa, no podemos decir que el Butoh de Hijikata sea una danza de la expresión, de la emoción del que baila. En Kazuo Ohno, por ahí se pueden ver más vestigios de esto, pero en Hijikata y en sus discípulos hay una pregunta por el lenguaje de la danza. Esta presente este interrogante que Tambutti planteaba en relación al tercer momento: “Si el movimiento era un lenguaje, ¿qué tipo de lenguaje era?”¹⁶. También se encuentra una búsqueda de un en sí mismo poético en la danza, y la ruptura con los relatos. Por otro lado, aunque habría que analizar con profundidad qué sucede con los performers actuales, para ver de qué forma fueron influidos por el “período poshistórico” Por otro lado, Christine Greiner afirma y Patricia Aschieri retoma esto (Aschieri, P. 2010):

“Más que un género artístico, la experiencia butoh fue un operador cognitivo que desestabilizó presupuestos acerca de la conciencia humana, de la relación entre la vida y la muerte y de la posición del hombre frente a la naturaleza, a la cultura y objetos inanimados.”¹⁷

¿Por qué el butoh produciría tal desestabilización? ¿Cómo produciría tal desestabilización? Retomo nuevamente a Rhea Volij: “La danza butoh toma lo *técnico* y lo *espiritual*; es una danza oriental y, en ese sentido, hay muy poca diferencia entre lo técnico, lo artístico y lo espiritual...” (Volij, R., 2012: 18)

Podríamos preguntarnos entonces: ¿lenguaje del movimiento o técnica artístico- espiritual? También están aquellos que relacionan el butoh con una estética: cuerpos pintados blancos, con poca ropa, movimientos que muchos llaman “grotescos”, cuerpos que se mueven de forma extraña. Pero esto sería desconocer la historia y las búsquedas del butoh.

Reflexiones finales

¿Cuál es la diferencia entre danzar y mover el cuerpo”? Para Nietzsche danzar es “volar”¹⁸, Marie Bardet¹⁹ va a decir a partir de eso que la danza fue definida por años por su “ligereza”. Ella va a

¹⁶ Tambutti, S. (2008) Op. Cit, p. 28

¹⁷ Greiner, C. (2005) “El colapso del cuerpo a partir del Ankoku Butoh de Tatsumi Hijikata”, traducción: Florencia Carrizo, p.2

¹⁸ Nietzsche, F. (1995) Así habló Zaratustra, Alianza, Buenos Aires, p. 71

plantear la importancia del peso. Frente al pedido de inclusión del peso, vemos en el butoh, ni peso, ni ligereza, o al mismo tiempo peso y ligereza, y más exactamente, frente a danzar la vida, danzar la muerte.

Alain Badiou, en estas reflexiones en torno a la ligereza, va a plantear: "...la danza es simple afirmación, porque hace del cuerpo negativo- el cuerpo vergonzoso- uno radiantemente ausente" (Badiou, S/F) El butoh hace precisamente lo contrario, muestra el cuerpo vergonzoso, hace apología de ese cuerpo otro, irreconocible, que no queremos ver. Es en este cuerpo donde la danza aparece como lugar de reflexión, reflexión que puede introducir nuevas formas de creación. "La reflexión implica el trabajo de la imaginación radical del sujeto" . Es, en este sentido, un lugar donde "quebrar la clausura a la que estamos siempre capturados como sujetos" ²⁰. Aquí "quebrar clausuras", se diferencia del arte terapia.

Por último, no queríamos olvidar que al analizar el arte no podemos dejar de tener en cuenta aquello que dice Jaques Ranciere en el prólogo de *La división de lo sensible*:

"Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente, lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre los mismos cimientos".²¹

Bibliografía

Artaud, A. (1971) *El teatro y su doble*, Ediciones Incógnita. Disponible en:

<http://edicionesincognita.com.ar/descargas.html?func=startdown&id=2>

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

¹⁹ Bardet, M. (2012), "Pe(n)sar" en *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Cactus, Buenos Aires, p.28-29

²⁰ Castoriadis, C. (1981). Op. Cit, p. 325

²¹ Ranciere, J (2002) "La división de lo sensible. Estética y política"

- Badiou, S/F) La danza como metáfora del pensamiento. Disponible en <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>, Fecha de consulta: 05/08/13
- Barber, S. (2006) *Hijikata: Revolt of the body*, Ed: 2010, Solar Books, Washington.
- Bardet, M. (2012), "Pe(n)sar" en *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Cactus, Buenos Aires
- Brook, P. (1994), *El espacio vacío, Arte y técnica del teatro* (trad. Ramón Gil Novales), Ed. Península, Colección Nexos, Barcelona.
- Castoriadis, C. (1998), "Imaginación, imaginario, reflexión" en *Hecho y por hacer*, Eudeba, Buenos Aires.
- Fraleigh, S. y Nakamura, T. (2006) *Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno*, Ed. Routledge, New York.
- Greiner, C. (2005) "El colapso del cuerpo a partir del Ankoku Butoh de Tatsumi Hijikata", traducción: Florencia Carrizo.
- Nietzsche, F. (1995) *Así habló Zaratustra*, Alianza, Buenos Aires
- Novack, C. (1990) *Sharing the dance, Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- Ranciere, J (2002) "La división de lo sensible. Estética y política"
- Rasjid, C. (2011). *Desde Adentro*, Ed: Imago Mundi.
- Reps, P. y Senzaki, N. (1957) *101 Historias zen*, Ed: 2006, Paidotribo, Barcelona.
- Suzuki, D. T. (1938), *Zen and Japanese Culture*, Ed. Taylor & Francis.
- Tambutti, S. (2008) "Itinerarios teóricos de la danza" en *Aisthesis*, núm. 43, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago. Disponible en: <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=163219835001>
- Volij, R, (2012) "Somos marionetas del cosmos," en *Revista Danzar Mundos Año 1 N°1*, Buenos Aires
- Volij, R. (S/F)

ⁱ "El vacío que es conceptualmente tomado como la simple nada, es en realidad un reservorio de posibilidades infinitas"

ⁱⁱ El conocimiento técnico no basta. Hay que trascender la técnica para que el arte se convierta en no arte arte creciendo del inconsciente"

ⁱⁱⁱ Esta obra duró dos horas. El bailaba sólo. La imagen que más se recuerda es su uso de un falo de oro.

^{iv} Hijikata tuvo un accidente de chico y que le dejó una pierna más corta que la otra.

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

^{vi} Para cerrar el círculo, el arte y la poesía del surrealismo y el existencialista Teatro del Absurdo, inspiraron a Hijikata en la creación del butoh. Él también estudió con exponentes del expresionismo, conocido como Nue Tanz en Alemania y a veces referido como *Veneno* en Japón"

^{vii} Workshop dado en junio del 2013 en Café Müller, Buenos Aires

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

^{ix} Silencio lo podemos encontrar en la traducción que hace de la filosofía zen John Cage. Incluso *Silence* empieza haciendo referencia a la influencia de esta filosofía en su obra.

^x Danza de la verdadera/ auténtica oscuridad.

^{xi} “El primer movimiento es morir. El cuerpo humano casi que no puede ser visto, y siempre se ha escurrido al ser escrito sobre él. Es un misterio infinito que crea su propio lenguaje, perdido en la visión periférica, mientras al mismo tiempo chillan todos sus movimientos juntos desde la piel salvaje. Cuando los gestos del cuerpo son torneados y fragmentados hasta el extremo, otro cuerpo emerge, interrogante de éxtasis, colapso y destrucción”

^{xii} El Contact Improvisation surge en los años 70 en Estados Unidos, ligado a Steve Paxton, quien empieza a investigar el peso de los pesos y los diferentes puntos de apoyo. Como movimiento estético- político cuestiona las formas estipuladas del ballet.

^{xiii} “El movimiento constituye una realidad constante en la cual participamos constantemente”

^{xiv} “No era mi arte que movía a la gente. Yo solo recibía las cosas que me movían como eran y trato de pasárselas a ustedes. Soy un simple servidor transmitiendo estas cosas a ustedes”

^{xv} Contó esto en el mismo workshop en junio del 2013 en Café Müller, Buenos Aires.