

# V Jornadas de Investigación en Humanidades

Departamento de Humanidades  
Universidad Nacional del Sur  
Bahía Blanca, 18 al 20 de noviembre de 2013

[www.jornadasinvhum.uns.edu.ar](http://www.jornadasinvhum.uns.edu.ar)



Volúmenes Temáticos de las  
V Jornadas de Investigación en Humanidades

Coordinación general de la colección  
GABRIELA ANDREA MARRÓN

**Volumen 7**

**Oriente**

KAREN GARROTE  
GUILLERMO GOICOCHEA  
(editores)

## Cuerpo utópico: una lectura entre Butoh y Artaud

Santiago MANEIRO  
Universidad Nacional del Sur  
totomaneiro@hotmail.com.ar



*“No más palabras.  
Entierro las palabras en mi vientre.  
¡Gritos, tambor, danza, danza, danza, danza!”*

Rimbaud

Pensar el cuerpo como la conjunción de lo moribundo y lo inacabado, un cuerpo deshecho, frágil, próximo a lo inhumano (lo cual significa sustraerse a las interpretaciones humanistas), en poses que rozan la muerte, posturas que rechazan formas de obturación, pero que, no obstante, devienen un signo de resistencia y vitalidad, es sumergirse en los pliegues de *butoh*.

Esta “danza” encarna un *doble* rechazo inquebrantable, una extraña obstinación; “Una necesidad interior, una carencia del alma que el arte expresó como un grito, un vómito...” (Soler, 2008:2) En principio, *butoh* surge como una sensibilidad exacerbada, una rebelión encarnizada que embate contra el desmantelamiento de la identidad japonesa por la maquinaria occidental, transformación que, aún habiéndose gestado en la Restauración Meiji (1868)<sup>1</sup>, alcanza una expresión excepcional en los tiempos de posguerra.<sup>2</sup> Este despliegue

---

<sup>1</sup> La Restauración Meiji significó la caída del Shogunato Tokugawa en Japón, régimen semejante al feudalismo europeo, en el que el emperador que descendía de la diosa Amaterasu Ómikami, progenitora de la dinastía imperial, no poseía el poder real sino que dependía del Daimyō local (figura similar al señor feudal) más importante. El comienzo de la era Meiji (1868) implicó un período de “modernización” y cambios esenciales en la estructura política, social, cultural y “religiosa” de Japón.

<sup>2</sup> Por razones de espacio no me es posible desarrollar este punto, ciertamente, nodular. Para un estudio más detallado de los orígenes de *Butoh* como repulsión ante el proceso de

absoluto, total de Occidente se desplazaría y plasmaría, también, en las múltiples manifestaciones artísticas.

En el terreno de la danza, las nuevas generaciones de coreógrafos y bailarines japoneses se sintieron oprimidas tanto por la formalidad de su tradición escénica como por la excesiva rigidez de la disciplina occidental que llegaba a través del ballet clásico [...] La falta de conexión entre el mundo interior del intérprete y unas formas estéticas totalmente desvinculadas de los cánones japoneses hicieron que la danza clásica fuera vista como mero ejercicio de virtuosismo. (Soler, 2008:2)

Así, Hijikata Tatsumi y Kasuo Ohno<sup>3</sup> declinando las configuraciones occidentales, fuerzas de coagulación que irrumpen obsesivamente allí donde la vida no ha cuajado, se abandonan a la busca de una danza verdadera a sus raíces étnicas y cuerpos japoneses.

Esta búsqueda se desenvuelve en dos movimientos: una huida y un retorno. Como revela Mikami Kayo, los artistas japoneses han experimentado dos etapas desde la Restauración Meiji: primero se volvieron a Occidente para estudiar nuevos modelos, y luego se enfrentaron a Oriente buscando su identidad<sup>4</sup>. También Hijikata experimentó esta crisis, esta imposibilidad de buscarse a sí mismo en el arte occidental y no hallarse, y retornar a Japón para abrazarse, finalmente, a su “yo” profundo.

Hijikata –recuerdan Sondra Fraleigh y Tamah Nakamura– primero entró en contacto con la cultura occidental a los dieciocho años cuando comenzó a estudiar *Neue Tanz*, un movimiento de danza alemana que comenzó a principios del siglo XX con los trabajos de Laban y Wigman, entre otros. Eventualmente, se acerca a la literatura y poesía surrealista y las técnicas del ballet clásico. Mediante su descontento con el ballet,

---

occidentalización japonesa, léase Fraleigh, S., Nakamura, T., *Hijikata Tatsumi and Onho Kazuo (rouledge performance practicioners)*, New York, Routledge, New York, Routledge, 2006; Soler, J., (2008) “Butoh (1959-2009) Medio siglo de rebelión en la danza”, en *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, Madrid, RESAD, Nro. 20; una lectura interesante sobre cómo esta irrupción de Occidente se materializó en el cuerpo japonés desde la restauración Meiji es la de Hiroyuki, Noguchi; “The idea of the Body in Japanese Culture and its Dismantlement”, en *International Journal of Sport and Health Science*, 2004, Vol. 2, 8-24.

<sup>3</sup> Fundadores de Butoh. En 1959, presentaron una coreografía polémica, considerada la primera pieza butoh, basada en la novela de Yukio Mishima: *Kinjiki*.

<sup>4</sup> Cf. Mikami, Kayo (1993) *Utsuwa to shite noshintai* (Body as Vessel), Tokio: Namishobō, pp. 38-40.

empezó a buscar su propio estilo de expresión. (Fraleigh, Nakamura, 2006:38-40). [La traducción me pertenece].

Este desencanto y rechazo de Hijikata hacia el ballet tienen un doble cariz. Por un lado, su cuerpo no era el apropiado para esta expresión, no era ni fluido ni plástico, sino tenso, rígido y sus piernas arqueadas. En este sentido, busca una danza conjurada desde la falta, la carencia, la ausencia, transformando estas frustraciones físicas en la conquista de una vitalidad superior. Por otro lado, la danza occidental estaba preñada de un dualismo psicológico, una escisión de cuerpo y mente en un rechazo extremo de la *carne*. Así, butoh simboliza una doble rebelión (como se sugirió al comenzar este texto), pues no sólo significó una revolución “estética”<sup>5</sup>, sino, asimismo, un lamento lanzado por la unión perdida no sólo de la mente y el cuerpo, sino del útero materno y la muerte.

Nos damos la mano con la muerte –escribe Hijikata–, que nos envía coraje desde más allá de nuestro cuerpo; este es el poder ilimitado de butoh. En nuestra historia corporal algo está escondiéndose en nuestro subconsciente, unido a nuestro cuerpo inconsciente que aparecerá en cada detalle de nuestra expresión [...] Podemos encontrar el butoh en la misma forma en que podemos tocar nuestra realidad oculta, algo que puede nacer, y puede aparecer, viviendo y muriendo en el momento. (Fraleigh, Nakamura, 2006:50). [La traducción me pertenece].

Para Hijikata y Ohno la danza no se reduce a una coreografía diagramada racionalmente, una puesta en escena de posturas neuróticamente perfectas y bellas, sino que es una experiencia “metafísica” de transformarse en un proceso metamórfico. Si la esencia del ballet, en un gesto masoquista de autoflagelación<sup>6</sup>, es la disciplina de control corporal sobre la gravedad, butoh pliega el éxtasis de estar fuera de equilibrio con trayectos psíquicos en movimientos espasmódicos, erráticos, convulsionados. Butoh confunde la mente racional, diluyendo el significado velado que denota, prolongándose sólo de imagen a imagen que mutan permanentemente, en expresiones del rostro

---

<sup>5</sup> Cabría preguntar si hay algo así como una “estética” oriental, siendo ésta un continente colmado por conceptos occidentales, aún impregnados del discurso kantiano: el arte se recorta o bien desde la categoría de *lo bello*, o bien de *lo sublime* (aún carecemos de oído para desentrañar “el sonido de la palma de una mano”).

<sup>6</sup> Véase el film “*Black Swan*” dirigida por Darren Aronofsky.

fantasmales, en estados de limbo que deconstruyen el cuerpo evocando una fealdad hermosa. Su cuerpo no es la materialización de una fuga etérea, sino el escenario de un devenir incesante en tiempo y espacio que, como el universo, acoge contradicciones, decadencia, muerte y regeneración. Las imágenes de *Ash Pillar Walk* (“caminata del pilar de cenizas”)<sup>7</sup> y *Bug Ambulation* (“deambulación de insecto”) invocadas por Hijikata para derramar a sus discípulos a un instante que el *zen* nombra “vacuidad” (*sūnyatā*)<sup>8</sup>, a una experiencia intuitiva de lo Absoluto o “Mismidad” (*tathatā*), son reveladoras<sup>9</sup>. “Los bailarines de butoh exponen múltiples naturalezas mientras se transforman en insectos o luchan para ponerse derechos y pasar por estados de disolución como en el proceso célebre de Hijikata: “pilar de cenizas”. Como los “pilares de cenizas” los bailarines entran en la paradoja de ellos mismos, pugnando por la presencia mientras se desintegran.” (Fraleigh, Nakamura, 2006:13). [La traducción me pertenece].

Los bailarines que encarnan la “caminata del pilar de cenizas” experimentan sus cuerpos como columnas diáfanas de carne moviéndose de manera imposible al borde de la destrucción. La “deambulación de insecto”, por otro lado, pone en proceso una experiencia existencial de devorar y ser devorado por un insecto que se transforma en millones, picando y lacerando la carne y la conciencia.

Un concepto nodal para pensar el cuerpo en butoh es el *butoh-tai*, cuya traducción es compleja. El significado principal de “tai” no sugiere el cuerpo físico, sino un estado mental similar a las experiencias místicas de las prácticas ascéticas y religiosas.

El cuerpo-butoh o *butoh-tai* – escribe Jean Soler- es una expresión de la totalidad donde puede manifestarse simultáneamente cualquier aspecto de la existencia, en la que el cuerpo del bailarín es tan solo un elemento más, un representante completo, íntegro, en el que se puede dar la danza y el teatro, lo

<sup>7</sup> Hijikata recuerda con este movimiento la caminata de los prisioneros condenados a muerte, camino a la ejecución.

<sup>8</sup> Concepto nodular en el *zen*, que dice “una verdad intuitiva por la que podemos describir la existencia como relacionada y múltiple”. Metafísica de *mushin no sin* (“mente de no mente”) en la el hombre “se debe convertir en un títere en manos del inconsciente. Lo inconsciente debe reemplazar lo consciente.” (Suzuki, D.T; *Ensayos sobre Budismo Zen*, Segunda Serie, Buenos Aires, Kier, 1986.; *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós, 1996).

<sup>9</sup> Estas, denominadas *butoh-fu*, son “una colección de imágenes visuales y verbales altamente complejas como guías poéticas ilustradas para los movimientos de la danza.” En Fraleigh, S., Nakamura, T., *Hijikata Tatsumi and...Op. Cit.*, p 54. La traducción me pertenece. Imágenes que recuerdan a los *koan* del budismo *zen*.

bueno y lo malo, el viejo y el joven, el hombre y la mujer, el blanco y el negro, la muerte y la vida. (Soler, 2008:13)<sup>10</sup>

Eyectado hacia el centro de una “pura experiencia”, de una presencia prístina, el cuerpo inerte, vaciado, baldío y agonizante del bailarín, se reencuentra, luego de una peregrinación profunda a través de las partes disgregadas de sí mismo, con su propia “esencia” y totalidad, en la que mente y cuerpo se funden en una intimidad psicosomática profunda. En este trance el cuerpo no sólo experimenta la presencia de sus temores, angustias y desesperaciones, liberando pulsiones reprimidas y emociones soterradas, sino, asimismo, la afectación de impulsos procedentes del afuera, fuerzas desmesuradas, de excesos invisibles que lo deslizan hacia el límite de lo tolerable y lo decible, hacia el umbral de su desfallecimiento. La danza debe estar hecha de carne y sangre, cadáver y huesos.

También Artaud hace del cuerpo el verdadero escenario trágico. Reclama un “teatro de la crueldad” como liberación de los miembros y órganos contemplados como abyectos en una experiencia cruel que despierte el poder de lo sagrado, provocando el encuentro entre la vida y la muerte, la prolongación de una violencia desbordante, hasta reducir la carne a esqueleto y sangre, haciendo estallar el yo, esa forma personalógica, edipiana, neurótica y enfermiza que persiste en perpetuarse, retornando a un estado embrionario, de no-acabado esencial. Un cuerpo así, desvestido de sus órganos, vaciado de ser, puede permanecer más permeable a muchos elementos con los cuales entra en movimientos de choque y metamorfosis.

En *El teatro y la peste*, Artaud escribe: “Como la peste, el teatro es una formidable invocación a los poderes que llevan al espíritu, por medio del ejemplo, a la fuente misma de sus conflictos. [...] El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente...” (Artaud, 2001:34). El teatro es un recinto donde se convocan fuerzas abisales, “amenazas subterráneas de un caos tan decisivo como peligroso”(Artaud, 2001:58), ceremonia de flujos y reflujos paroxísticos, efusiones epidémicas, eyecciones de potencias diabólicas, que gangrena la armonía social y desplaza al hombre a un afloramiento hiperbólico de las pulsiones violentas de su

---

<sup>10</sup> Jean Soler recuerda, también, que Kazuo Ohno solía referirse a este concepto como *dead Body* (cuerpo muerto), en la que se abandona el control mental para ingresar en la pura esencia.

inconsciente pues, como proferirá en *Para terminar con el juicio de Dios*, “El inconsciente actual no da más,/ la gente está harta de cargar con/ algo que se acumula y aplasta/ sin cesar,/ porque se le prohibió hacerlo, manifestarlo/ y mostrarlo.”(Artaud, 1975:42)<sup>11</sup> Toca al teatro, entonces, desencadenar fuerzas universales, divinas, sacralizándose develando lo real no como descarga catártica de un sujeto que presencia ese espectáculo, sino como un espacio de producción deseante donde el deseo fluye, desborda y desliza al espectador a un instante de trance, de éxtasis. “Lo importante- piensa Artaud- es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo un reflejo.”(Artaud, 2001:104) No un teatro-espejo, teatro esencialmente mimético, de representación y subjetivación, sino un teatro artefacto, maquínico, de despersonalización, de pérdida del “yo”, del “nombre propio”, del “nombre del padre”.

La *crueledad*, como acto sacrificial de sajar la piel, desgarrar la envoltura que contornea un fondo infecto, la *carne* sangrante que es ya un cadáver obsceno, revela una experiencia metafísica y un movimiento sacrílego vislumbrando el fundamento de la existencia. El teatro de la crueldad será una *apocatástasis*, un retorno al origen, al No-ser fundante, a esa alteridad primordial; una experiencia sagrada, mágica, que revela un fondo de dolor, gritos ahogados, pulsiones silenciadas. “El teatro, como la peste- dice Artaud- [...] Desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida.”(Artaud, 2001:35) En el teatro de la crueldad la vida se redimirá de su sólo existir, secuestrándola de los grilletes que la clausuran, pues como escribe en su *Van Gogh* “cualquier cosa puede existir sin tomarse el trabajo de ser.”(Artaud, 2013:110) Y es en el *cuerpo* donde se trazan devenires, fricciones transformacionales, transfiguraciones rizomáticas, recorridos esquizofrénicos; el cuerpo es el centro de una *hierofanía*, presencia de una realidad sagrada que lo anonada. Así, la metafísica del teatro se aúna con una metafísica de la *carne*, y la carne es fuerza vital,

---

<sup>11</sup>No obstante, *el teatro de la crueldad* no será un teatro del inconsciente o del *ello* freudiano. En *Cartas sobre la crueldad*, Artaud explicita: “La crueldad es ante todo lúcida [...] No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia”. Se trataría de un inconsciente desterritorializado, un inconsciente que se derrama y funde con las fuerzas del cosmos; quizá, un inconsciente jungiano, escenario de imágenes y símbolos arquetípicos. Así, *el teatro de la crueldad* no es un teatro psicoanalítico, sino cosmológico, sagrado, mágico.

palimpsesto sibilino, dominio de signos preverbales cuyo lenguaje se estructura como espasmos, mierda, esperma, alaridos, lamentos, gozo.

Para mí –escribe Artaud– quien dice Carne dice ante todo *aprehensión*, pelo erizado, carne al desnudo con toda su profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, vale decir, en el sentimiento. [...] Y sin embargo, quien dice carne también dice sensibilidad. Sensibilidad, vale decir, apropiación, pero apropiación íntima, secreta, profunda, absoluta de mi dolor de mí mismo; y por consiguiente, conocimiento solitario y único de dicho dolor. (Artaud, 2005:78-79)

El teatro de la crueldad reclama rehacerse un cuerpo, devenir sólo carne, redimirse en un cuerpo trágico que revele el fondo extático de su ser; un cuerpo estallado, fragmentado, astillado, siempre “en vías de hacerse”, lo que significa, en definitiva, un alumbramiento desgenitalizado, un nuevo nacimiento, parir y ser parido otra vez, infinitamente, de otros modos.

La danza, tal como la experimentan Hijikata y Ohno, y el teatro clamado por Artaud, se encuentran, se aúnan en un reclamo, un grito, un vómito: fabricar *otro* cuerpo, utópico, imposible, sin-órganos permeable a una multiplicidad de fuerzas; un cuerpo muerto, vacío que se transforme, deviniendo un proceso de metamorfosis, de mutación incesante que se encarna en una danza entre abyecta y sugestiva, en el umbral entre la vida y la muerte componiendo una presencia pura; cuerpo que aún en su desfallecimiento es poblado por intensidades, afectos, flujos que lo atraviesan y revitalizan. Tanto butoh como el teatro artaudiano, son poéticas del cuerpo en las que la carne no es un signo de expresión, sino la materia misma de un acontecimiento, centro de pulsiones, ebulliciones abismales y huellas remotas, olvidadas, perdidas; un trance límbico, una muerte liberada del morir. Para Artaud, el “cuerpo sin órganos” es una experiencia trágica, sacrificial, dionisíaca: “Verán mi cuerpo actual/ volar en añicos” y luego de ese despedazamiento “se reunirá/ bajo diez mil aspectos/ notorios/ un cuerpo nuevo/ donde ustedes no podrán/ ya nunca/ olvidarme.” Para Hijikata y Ohno un retorno al origen, al útero materno, una experiencia de vacío y plenitud: “A cada hora renacemos/ no basta simplemente nacer con el vientre materno/ es necesario nacer muchas, muchas veces/ renacer siempre y por todas partes/ una y otra vez.”

## **Bibliografía**

- Artaud, A. (2013) *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta.  
-----, (2005) *El arte y la muerte/ Otros escritos*, Buenos Aires, Caja Negra.  
-----, (2001) *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.  
-----, (1975) *Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas*, Buenos Aires, Caldén.  
Fraleigh S., Nakamura, T. (2006) *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo (routledge performance practitioners)*, New York, Routledge.  
Soler, J. (2008) “Butoh (1959-2009) Medio siglo de rebelión en la danza”, en *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, Madrid, RESAD, Nro. 20.