

BUTOH EN IMÁGENES GESTUALES: UNA APROXIMACIÓN DESDE LOS ESTUDIOS CULTURALES A PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN EN BOGOTÁ¹

BUTOH IN GESTURAL IMAGES: APPROACHING SUBJECTIVATION PROCESSES IN BOGOTÁ FROM CULTURAL STUDIES

Mateo Rodríguez²

Universidad de los Andes, Colombia

mm.rodriguez370@uniandes.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-1913-2391>

RESUMEN

La danza butoh surge a mediados del siglo XX en Japón como un movimiento artístico de vanguardia. Actualmente, se ha constituido en una escena internacional que cuenta con diversos estilos y representantes en diferentes países del mundo, entre ellos, Colombia. En el presente trabajo indago procesos de subjetivación configurados a través de la práctica de danza butoh en la ciudad de Bogotá. Tomando como referencia el abordaje etnográfico realizado a experiencias de invención de sí en espacios de difusión de butoh, propongo una perspectiva en estudios culturales desde la cual son observables regulaciones de la subjetividad efectuadas por imágenes gestuales. La danza butoh, articulando marcos de inteligibilidad y modos hiperestésicos de percepción, contribuye a instaurar registros de «lo real» asociados con un ordenamiento estético en el que proliferan vivencias de des-sujeción.

1 El presente artículo se desprende de la investigación realizada por el autor en el marco de su proyecto de tesis de maestría. Véase: Rodríguez (2020).

2 Sociólogo (Universidad Nacional de Colombia) y Magíster en Estudios Culturales (Universidad de los Andes).

PALABRAS CLAVE

Hiperestésias, experiencia, subjetividad, marcos de inteligibilidad, crisis.

ABSTRACT

Butoh dance emerged in the mid twentieth century in Japan as an artistic avant-garde movement. Nowadays it has become an international scene that brings together several styles and exponents located in different countries around the world. Such is the case of Colombia. In the present study I inquire about subjectivation processes formed through butoh practice in Bogotá. Grounded on ethnographical research of self-invention experiences observed in contexts of butoh teaching, I propose an approach in cultural studies that allows me to emphasize regulations of subjectivity effected by gestural images. Butoh dance, assembling intelligibility frames and hyperesthetic modes of perception, establishes records of «reality» related to an aesthetical order in which dis-subjection experiences proliferate.

KEYWORDS

Hyperesthesia, hyperesthesia experience, subjectivity, intelligibility frames, crisis.

A. INTRODUCCIÓN

La danza butoh surge a mediados del siglo XX en Japón. Allí se posiciona como una expresión artística de vanguardia que irrumpe en el contexto de colonización cultural y supremacía económica que Estados Unidos ejerce sobre la sociedad japonesa de la segunda posguerra. Debe resaltarse al respecto que butoh no emergió en sus inicios como un fenómeno aislado. En contraste, hizo parte de un conjunto de manifestaciones culturales heterogéneas que, aconteciendo en Japón entre finales de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta, giraron en torno a la reivindicación de «lo japonés» como respuesta a una pérdida de identidad que habría sido producto de la ocupación estadounidense (Aschieri, 2013, pp. 32–34). De hecho, Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, figuras fundadoras de la danza butoh, se oponían expresamente a la marcada adherencia que la danza

moderna japonesa presentaba en relación con estilos y cánones artísticos introducidos de Estados Unidos y Europa³ (Nakajima, 2019).

Para Hijikata (1928-1986), butoh se plantea como el descubrimiento de un nuevo cuerpo que habríamos perdido al momento de nacer (Nakajima, 2019): un cuerpo resguardado de la domesticación cultural. De hecho, el mismo Hijikata afirmaba que el cuerpo aislado —isolated body— era anulado en dos niveles: (a) el cuerpo disciplinado rígidamente con base en técnicas de danza euro-estadounidenses; y (b) el cuerpo habituado socialmente. En esa medida, el cuerpo aislado también era concebido por Hijikata como una posibilidad emancipadora del cuerpo alienado y dispuesto como engranaje del sistema de producción capitalista (Nakajima, 2019, pp. 79-80).

Siendo inaugurada en el año 1959 con *Kinjiki*⁴ (Aschieri, 2013; Horton Fraleigh, 1999), la danza butoh ha llegado a constituirse en una escena artística internacional que hoy en día reúne diversas orientaciones y cuya influencia parece haberse hecho más notoria fuera de Japón que al interior de ese país (Nakajima, 2019, pp. 75-76). En el caso de Colombia, es de resaltar la influencia de Ko Murobushi en la conformación reciente de una escena butoh en la ciudad de Bogotá.

Significativamente inspirado por el legado de Hijikata, Ko Murobushi⁵ (1947-2015) orientó sus investigaciones del movimiento hacia la transgresión de prescripciones y normas socialmente establecidas (Nakajima, 2019, p. 81). Influenciado también por pensadores como Jean Genet, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Murobushi abordó el «afuera» de la danza butoh: momento de emergencia de un cuerpo en el límite; un cuerpo nómada cuya condición de posibilidad consistiría en salir del territorio ya conocido, entrando así en nuevos y desconocidos ámbitos de experiencia (Nakajima, 2019, p. 77).

3 Esto sin desconocer las posibles resonancias que algunos pensadores europeos —Artaud y Genet, entre otros— y algunos géneros artísticos —por ejemplo, la danza expresionista alemana— tuvieron en la propuesta estética de Hijikata (Aschieri, 2013, pp. 42-46).

4 Traducida al inglés como *Forbidden Colors* —Colores Prohibidos—, es una obra con la que se asocia el comienzo de butoh. Dirigida por Hijikata e interpretada por él mismo junto con Yoshito Ohno, hijo de Kazuo, explora una temática que en diferentes contextos culturales ha sido censurada, castigada y reprimida: la homosexualidad masculina (Nakajima, 2019, p. 80).

5 Sitio web oficial: <https://www.ko-murobushi.com/>

Vale resaltar que la fundación Manusdea Antropología Escénica⁶, de la mano de Brenda Polo, hizo partícipe a Ko Murobushi de un proceso de investigación-creación que, desde el año 2009 y hasta el día de hoy, ha favorecido la proliferación de espacios de enseñanza y difusión de danza butoh en Colombia (Rodríguez, 2020, pp. 26-29).

Inicié mi incursión en la práctica de butoh en el año 2018. A medida que fui acercándome a diversos aspectos técnicos y conceptuales que la informan, y a la vez que fui conociendo a otras personas que la practican en Bogotá, empecé a observar que la danza butoh guarda una estrecha relación con experiencias de transformación personal. Aclaro entonces que, ubicándome en el campo de los estudios culturales, el ejercicio de investigación del cual es fruto el presente escrito buscó complejizar entrecruces de la cultura y el poder (Aparicio, 2018) que actualmente inciden en procesos de producción de subjetividad a través de la práctica de danza butoh.

ELEMENTOS TEÓRICOS Y ANDAMIAJE CONCEPTUAL

Concibo la danza butoh indagada como una tecnología de subjetivación. Recordemos que, en el marco de sus teorizaciones sobre el cuidado de sí, Foucault define las tecnologías del yo como un conjunto de procedimientos a través de los cuales un individuo, por sí mismo o con ayuda de otros, realiza operaciones sobre su cuerpo y su alma dirigidas a alcanzar una cierta forma de ser en el mundo (Foucault, 1996, p. 48). Cabe aclarar que Foucault implementa el término «alma» haciendo referencia no a una suerte de condición ontológica o esencia última del ser humano, sino aludiendo a lo que podría considerarse como el *self* o el yo reflexivo del sujeto (Scheurich & McKenzie, 2005). En esa medida, asumir la danza butoh como una tecnología de subjetivación me permite entenderla como una práctica social e históricamente estructurada a través de la cual el individuo se produce a sí mismo.

Entonces, ¿qué vendría siendo la subjetividad? García y Serrano (2004) brindan una perspectiva desde la cual podemos abordar la subjetividad entendiéndola como formas de invención de sí, las cuales, sien-

⁶ Consultar: <https://www.manusdea.org>

do atravesadas por una doble dinámica de agencia y sujeción, constituyen y articulan mecanismos regulatorios operantes en: (a) la producción de representaciones diferenciadas y singularizadas sobre el ser y el deber ser de las prácticas y relaciones sociales; y (b) la configuración de dispositivos de normalización y control de las fronteras de esas prácticas y relaciones (García & Serrano, 2004, p. 196). De este modo, podemos pensar la subjetividad como conjuntos de prácticas culturales que, materializándose *en y desde* el cuerpo, producen formas de realización subjetiva (García & Serrano, 2004). Así, el cuerpo vendría siendo, a un mismo tiempo, objeto de disciplinamiento y agente efectuante de ciertos modos deseables, esperados y normales de ser y de querer ser.

En esa medida, los procesos de subjetivación indagados consisten en la puesta en juego de procedimientos gracias a los cuales los individuos llegan a ser objetos para sí mismos, es decir, gracias a los cuales estos últimos llegan a establecer un determinado trato o relación consigo mismos (Sánchez, 2005). Es en ese sentido que la práctica de butoh se plantea aquí como un modo de intervención del sujeto sobre sí mismo: una tecnología que conforma y distribuye un cuerpo, dotándolo de capacidades, usos, hábitos, maneras de percibir, de pensar y de ser (Sánchez, 2005, p. 97); un cuerpo que, como lo resaltan García y Serrano (2004), contribuye a efectuar las regulaciones y reglajes de la subjetividad que en él se asientan.

En el análisis que presento más adelante, sugiero que una tecnología o modo de invención de sí como la danza butoh se inscribe *en* y da lugar *a* procesos de subjetivación cuyo doble carácter sujetante y habilitante se encuentra estrechamente ligado con la producción de imágenes gestuales. Al respecto de esta última categoría, es preciso detenernos en varias consideraciones.

Primero, ¿qué entender por gestos? Haciendo eco del «cuerpo danzante»⁷ esbozado por Silvia Federici, Bardet (2018) propone pensar

7 Me baso en esta expresión para referirme a los «sujetos danzantes». Esta última denominación, que emplearé de manera indiferenciada con la expresión «personas practicantes de butoh», constituye un recurso enunciativo por medio del cual: (a) enfatizo la pregunta por la subjetividad que atraviesa la investigación; (b) hago alusión al carácter relacional y múltiple de los procesos de producción de subjetividad que pueden ser configurados a través de una práctica como la danza butoh.

los gestos en términos de actos sensibles que producen y son atravesados por determinaciones múltiples y heterogéneas en las que materialidad e inmaterialidad —cuerpos y significados— se constituyen mutuamente en un mismo plano de articulación. De este modo, y en resonancia con García y Serrano (2004), la perspectiva aportada por la autora nos da la posibilidad de enfatizar el cuerpo en tanto efecto efectuante del poder (Bardet, 2018), y en ese sentido, nos permite concebirlo como campo y agente de las operaciones regulatorias de la subjetividad tratadas en el presente escrito.

De otro lado, ¿a qué nos referimos al hablar de imagen? Remitiéndome al punto de vista ofrecido por Rancière (2010), entiendo aquí a la imagen como ensamblajes de lo visible y lo decible. En otras palabras, acudo a la imagen resaltando su condición de juegos de equivalencias entre formas visibles y palabras. Estos juegos de correspondencias construyen, fijan y transforman repartos de lo sensible (Rancière, 2011, p. 34): órdenes sociales de distribución y asignación de posiciones de sujeto, capacidades, identidades, cuerpos y sus interacciones; órdenes que, a su vez, designan marcaciones de los límites entre lo visible y lo invisible, lo inteligible y lo ininteligible, lo admisible y lo inadmisibile.

En ese orden de ideas, al emplear la categoría «imagen gestual» busco denotar procedimientos corporales de acotación de experiencias de sí. Más exactamente, hablo de procedimientos por los cuales y a través de los cuales la práctica de danza butoh engendra y reproduce determinados ordenamientos de lo que, en el contexto estudiado de difusión y enseñanza de butoh, se estaría normalizando como vivible y deseable de vivir. Así, indicaré que las vivencias de transgresión y des-sujeción que las personas participantes dicen experimentar al hacer «caídas» y «estacas», «hojas de otoño» y «ruedas del tigre», son expresión de un doble efecto construyente e instaurativo del poder: a la vez que butoh habilita a los sujetos danzantes estudiados para que se inventen a sí mismos de manera deliberada, también los somete a modos específicos de sentir, pensar y ser que refuerzan la percepción de butoh como práctica subversiva y micropolítica.

Puede decirse entonces que butoh constituye una puesta en escena, y por lo tanto, un trabajo de representación instituyente y generador de contextos específicos de significación y experiencia.

A su vez, se observará que la producción de las imágenes gestuales referidas a lo largo del texto involucra la articulación de marcos de inteligibilidad y modos hiperestésicos de entrenamiento sensorial estrechamente relacionados con el legado artístico de Ko Murobushi.

Siguiendo a Butler (2010), podemos señalar que los marcos de inteligibilidad operan a modo de esquemas de clasificación que delimitan y estructuran coordenadas de lo que, en un cierto contexto histórico y social, llega a ser —o no— cognoscible. Estos principios clasificatorios pueden adquirir el carácter de disposiciones normativas que, estableciendo demarcaciones jerárquicas y diferenciales de la experiencia social del sujeto, contribuyen a la producción y organización del ámbito del sentido. Así, se encontrará que la práctica de butoh estudiada pone en evidencia la acción normativa de marcos de inteligibilidad desde los cuales, según se observó en campo, butoh es representado y sentido por las personas participantes como un modo de entrar en «crisis»: ruptura y variación inesperadas del mundo ya constituido.

Los marcos de inteligibilidad movilizados por imágenes gestuales de butoh se encuentran íntimamente articulados con un entrenamiento perceptivo de orden hiperestésico. De acuerdo con Pedraza (1999, 2011), las hiperestesias consisten en elaboraciones sensibles intensificadas de las impresiones sensoriales. En ese sentido, las hiperestesias se traducen en el incremento de la experiencia que el individuo construye de sí mismo a través de la vivencia consciente de sus propias sensaciones corporales. La mirada que así plantea la autora sobre el fenómeno de las hiperestesias me permitirá sugerir que, al hacer butoh, los sujetos danzantes despliegan una reflexividad sensitiva que acentúa la experiencia sensible de sí mismos al ordenar estéticamente las sensaciones corporales.

La danza butoh indagada nos presenta una dimensión estética que pone de relieve su condición de acto instaurativo —y potencialmente transformativo— de lo que en el contexto estudiado llega a sedimentarse como «real» o como «dado» (Quintana, 2016). Precisamente, la investigación que sustenta el presente artículo responde a una perspectiva en estudios culturales en la cual es central la pregunta por el contexto, siendo este último entendido como configuraciones del poder histórica y socialmente estructuradas por prácticas —simbólicas y materiales— de

producción y vivencia de «lo real»; prácticas que no serían otra cosa que «condensaciones de múltiples determinaciones y efectos» (Grossberg, 2009, p. 28).

Para cerrar la sucinta panorámica conceptual que he venido esbozando, es preciso mencionar la aparición de algunos elementos teóricos deleuzianos en diferentes puntos del texto. Como lo indican Biehl y Locke (2010), Deleuze propone una orientación filosófica que nos permite pensar una antropología del devenir en la que el deseo está deshaciendo y abriendo constantemente formas de subjetividad y territorializaciones del poder. Acudiré a dicha orientación filosófica con el propósito de aproximarme a la comprensión que las personas participantes elaboran de su propia experiencia al hacer butoh; comprensión que, valga decirlo, parecería estar remitiéndonos a la influencia que el pensamiento de Deleuze tuvo en el legado artístico de Ko Murobushi.

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La investigación se basó en un trabajo de campo de corte etnográfico desarrollado a través de entrevistas y de un ejercicio de observación participante en talleres de danza. Debo resaltar que la orientación etnográfica de la investigación me instó a proponer una comprensión contextual de experiencias de invención de sí que tuviera en cuenta la comprensión que de esas mismas experiencias elaboran las personas practicantes de butoh con las que interactué en campo. ¿Quiénes son esas personas? A continuación, describo brevemente sus respectivas trayectorias:

Brenda, bailarina y coreógrafa egresada de la Universidad del Valle. Es fundadora, gestora y directora de Manusdea Antropología Escénica. Influenciada por las enseñanzas de Ko Murobushi, Brenda ha llevado a cabo en Colombia —especialmente en Bogotá— una constante labor de difusión de la danza butoh. En octubre del año 2019, hizo parte del selecto grupo de mujeres artistas que conformó el cartel del New York Butoh Institute Festival 19.

Juan es co-director del grupo de entrenamiento actoral y creación escénica Desconocidos de Sí, el cual forma parte del colectivo Teatro Quimera. Allí, Juan inicia su aproximación a la práctica de butoh y a

otras técnicas corporales. Desde el año 2014, comienza a participar de manera intermitente en actividades de danza butoh dirigidas por Brenda. Recientemente, finalizó una carrera de profesionalización artística en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB).

Jessica comienza su acercamiento a butoh en el 2014, año en el que participa del evento *Cuerpo, Memoria y Performance*, organizado por Manusdea y que contó con la participación de Ko Murobushi. Siendo estudiante de Artes Visuales —con énfasis escénico— en la Universidad Javeriana, y a raíz de su estrecha relación con Brenda, presenta el trabajo de investigación-creación *Inmanente* (Ballesteros, 2017), lo que le valió la finalización de sus estudios de pregrado con tesis meritória.

Jorge es co-fundador y director de Maldita Danza, compañía de danza contemporánea que, inspirada en la danza butoh y en otras apuestas estéticas, ha recibido reconocimiento a nivel distrital —en Bogotá— y ha circulado sus obras a nivel nacional e internacional. Durante su formación como maestro en artes escénicas en la ASAB, Jorge se aproxima a butoh por medio de los trabajos de la colombiana Ximena Garnica y Ko Murobushi. En el año 2017, Jorge fue designado coreógrafo de la compañía del Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán.

Marlon es bailarín y actor ecuatoriano. La formación artística que inicialmente obtuvo se vio marcada por su vinculación con el Teatro Malayerba y por su trabajo escénico con Wilson Pico. En el marco del IV Festival de las Artes Escénicas del Caribe, Marlon participa en un taller a cargo de Ko Murobushi. A partir de entonces, butoh se constituye en un referente central para el desarrollo que Marlon adelanta de sus propias investigaciones del movimiento.

Alejandro es filósofo egresado de la Universidad Nacional de Colombia. Su inmersión a la danza butoh, yendo más allá de las enseñanzas de Ko Murobushi, también se ha nutrido de figuras como Natsu Nikijama, Katsura Kan, Gyohei Zaitzu y Ximena Garnica. No obstante, la propuesta artística de Murobushi ha desempeñado un papel significativo en el desarrollo de las exploraciones escénicas que Alejandro ha realizado.

Ahora bien, siguiendo a Guber (2001), la observación participante puede entenderse como una técnica de indagación empírica que propone a la observación y a la participación como dimensiones entrelazadas

de un mismo juego de reflexividades, es decir, como parte de un mismo movimiento de distanciamientos y acercamientos en el que, como lo aclara la autora, se busca poner en tensión epistemológica la teoría social del investigador y su propia práctica empírica el entrar en contacto con el mundo de vida de los sujetos estudiados. Así, en un punto de las actividades de campo, emergió la pertinencia de generar un acercamiento mucho más físico y sensorial a la práctica de butoh. Esto con la idea de complejizar la comprensión que hasta el momento venía elaborando de las experiencias y procesos de subjetivación estudiados.

En ese orden de ideas, en el año 2019 participé en actividades de danza realizadas por tres de las personas que hicieron posible la investigación. Asistí a un taller dirigido por Marlon en el espacio de entrenamiento 2ES; a un laboratorio facilitado por Alejandro en la Casona de la Danza; y a un retiro de danza butoh a cargo de Brenda que tuvo lugar en los alrededores de Bogotá. Así mismo, otra de las actividades de danza butoh que complementó el ejercicio de observación participante consistió en un taller-montaje dirigido por Brenda a mediados del año 2018. En este punto es necesario hacer dos precisiones.

Por una parte, aunque en dicho taller-montaje se hizo explícita una aproximación a butoh en la que fue central una puesta en escena ante un público espectador, debo subrayar que en las otras tres actividades de observación participante se visibilizó a butoh como una práctica de transformación personal que puede prescindir de la mirada del espectador. A su vez, debe señalarse que las cuatro actividades fueron dispuestas como espacios de enseñanza y difusión de danza butoh abiertos a públicos especializados y no especializados en artes escénicas.

Complejizando entonces las observaciones de Guber (2001), puedo decir que el ejercicio de observación participante adelantado en el marco de la investigación se propuso también como una inmersión *con* el cuerpo y *desde* el cuerpo al ámbito de la sensibilidad experiencial y moral de seres humanos sufrientes y dolientes (Wacquant, 2006). Puntualizo entonces que el acercamiento vivencial que propicié con la práctica de butoh no derivó en una yuxtaposición de mi propia experiencia a la experiencia vivida por las otras personas practicantes. Por el contrario, consistió en un ejercicio de contraste orientado a la búsqueda de similitudes y diferencias entre, de un lado, mi doble experiencia/

rol como (a) principiante en el mundo de la danza y en la práctica de butoh, y (b) investigador en campo; y, de otro lado, la experiencia ya adquirida en el campo artístico por otros sujetos danzantes y practicantes de butoh. Esto sin perder de vista que el análisis presentado en los próximos apartados del texto se encuentra notoriamente soportado en entrevistas.

En lo tocante a las entrevistas llevadas a cabo en campo, vale precisar que las asumí como una forma dialógica de indagar prácticas de subjetivación a través de las narrativas que en el transcurso del proceso de investigación fui construyendo junto con las personas participantes.

La investigación se sustenta en un total de catorce entrevistas etnográficas. Esto nos indica que la interacción dialógica que en este tipo de entrevistas se establece entre el investigador y las personas estudiadas le permite a estas últimas, dependiendo de la empatía y confianza que estén operando en dicha interacción, elaborar y compartir relatos anecdóticos a través de los cuales el investigador logra acceder a la construcción narrativa de diversas escenas de la vida cotidiana, obteniendo así información sobre las prácticas sociales que constituyen el mundo de vida de los sujetos sociales estudiados (Beaud, 2018).

B. PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN A TRAVÉS DE IMÁGENES GESTUALES

CRISIS E IMPOSIBILIDAD

De acuerdo con las observaciones realizadas en campo, podemos decir que la inteligibilidad normativa que es puesta en marcha por —y a través de— las imágenes gestuales referidas a lo largo del texto, confiere relevancia significativa a vivencias de «crisis». Así, y constituyéndose en un principio teórico-práctico vertebral de la danza butoh estudiada, propongo abordar la «crisis» como representación y vivencia de adentramiento a coordenadas desconocidas de experiencia. Aclaro entonces que, en el presente apartado, dirijo la mirada a una comprensión común que las personas participantes sostienen de la «crisis», siendo esta última asociada con lo que podemos denominar una exigencia de (in)soportabilidad, o si se quiere, una exigencia de imposibilidad. Veamos:

(...) poner al cuerpo en un estado límite y (...) persistir en ese estado de crisis y observar, estar atento de lo que sucede en ese momento de imposibilidad y persistir ahí; porque ahí, en ese momento de crisis, es donde está la danza en el butoh. (Jorge. Entrevista junio 2019)

(...) con Ko, ese ir hacia la imposibilidad ponía en una alerta total al cuerpo, en un desequilibrio total. O sea, estar en una posición tan incómoda que no puedes ni moverte (...). (Marlon. Entrevista junio 2019)

La comprensión de butoh en tanto movimiento de «crisis» se encuentra ligada a un deber de persistencia en la incomodidad. Este requerimiento atribuido a la práctica de butoh desde la perspectiva de los sujetos danzantes, ofrece un encuadre experiencial que nos habla de un trabajo corporal consistente en propiciar adentramientos conscientes a un estado de inestabilidad. Dichos adentramientos serían posibles a condición de soportar, con suma diligencia, las intensas sensaciones de desgaste físico que acompañan la danza butoh.

La excitación sensorial que de este modo es leída como indicador de una adecuada adherencia al rigor normativo de (in)soportabilidad que butoh demanda, es inteligibilizada también como manifestación física de la desestabilización de un cierto orden de la experiencia del sujeto. Así, al referirse a la «crisis» como el tránsito —deliberado, atento y persistente— hacia un estado de máxima incomodidad e inestabilidad, las personas con las que interactué en campo parecen estar hablando de una puesta en escena que transgrede los límites ya habituales de la percepción y del sentido. En ese orden de ideas, hacer butoh es vivido y representado como un exigente acto corporal que, requiriendo de una significativa conciencia sensorial por parte del sujeto danzante, abre la posibilidad de situarnos fuera de los límites usuales de nuestra corporalidad; límites dentro de los cuales vivimos «cómodamente», es decir, dentro de los cuales vivimos incuestionadamente en un mundo que se nos presenta como una realidad «dada» y ya constituida.

Esa representación de butoh como acto de colocación fuera de lo ya conocido va asociada a un entendimiento de la «crisis» como adentramiento a registros desconocidos, insospechados e impensados de experiencia. Esto sin pasar por alto el hecho de que la persistencia ante la dificultad que enfatizan Jorge y Marlon como requerimiento para hacer butoh, comienza a señalarnos una construcción volitiva del sujeto dan-

zante que juega un papel central en las subjetivaciones a las que butoh da lugar. Entonces ¿cómo a través de imágenes gestuales llegan a ser suturadas experiencias de sí que contribuyen a normalizar esa comprensión de la danza butoh en tanto práctica operadora de «crisis» que pasan por la imposibilidad? Con miras a responder la pregunta, propongo detenernos en la «estaca» y la «caída».

Hicimos una estaca, una inversión, y yo casi me desmayo. (...) Estaba sintiendo [durante el ejercicio] la sensación de que se me iban a ir las luces (...). Si yo me frito con esa sensación, me caigo, pero lo sostuve. (...) ya me estaba pillando a mi cabeza, mi mente, sabotando procesos (...). Como que empezaron otras voces de la razón diciendo 'Pues sí, no has comido bien, no estás acostumbrada a hacer esto. Tranquila, fresca', como expandiendo un poquito ese encuentro con lo desconocido que es estarse uno volteando con las patas arriba (...). (Jessica. Entrevista octubre 2018)

Siguiendo las palabras de Jessica, podemos decir que la «estaca» es una imagen gestual que plantea una inversión de la postura usualmente adoptada al estar «de pie»: dispuestos sobre el suelo, la cabeza, el cuello y los hombros sostienen el resto del cuerpo, que se alza erguido en el aire. Así mismo, podemos señalar que mantener esta inversión durante un tiempo prolongado no solamente produce la exacerbación de sensaciones de cansancio (debido al trabajo físico realizado para mantener la elevación perpendicular al suelo) y de dolor (debido a la concentración del peso corporal en la nuca), sino también, como ocurrió en la situación descrita por Jessica, puede dar lugar a sensaciones relacionadas con la pérdida de la conciencia —desmayo—; sensaciones que, según puede observarse, en el marco de la práctica de butoh son percibidas e interpretadas a modo de vivencias de «crisis»: adentramientos conscientes y deliberados a coordenadas desconocidas de experiencia que exigen afrontar con persistencia una protuberante incomodidad física.

Si las estesias nos remiten a una dimensión corporal en la que las impresiones sensoriales —sonidos, olores, gustos, texturas, sombras, temperaturas, etc.— son ordenadas y producidas a través de un ejercicio de autosensibilidad reflexiva —del que se derivan armonías, proporciones, incongruencias, atmósferas, equilibrios, etc.—, las hiperestesias dan cuenta de un proceso de formalización de la experiencia en el cual, con la proliferación de las operaciones de distribución estética de las percep-

ciones sensoriales, el individuo incrementa e intensifica la experiencia sensible de sí mismo (Pedraza, 1999, p. 45). Pues bien, sugiero que la puesta en escena de la «estaca» opera regulaciones de la subjetividad al efectuar una estetización hiperestésica del sujeto. Así, vemos que la percepción sensible de sí misma que Jessica elaboró al hacer la inversión, es acotada como expresión de una experiencia no habitual e insospechada de capacidad que aconteció gracias a la realización atenta y continua de la postura.

Sostener la «estaca» evitando «fritarse», es decir, haciendo caso omiso al insistente deseo de rendirse ante la sensación de desmayo y la angustia que esta última suscita, es una expresión que enuncia de manera elocuente la articulación que la imagen gestual tratada opera entre un modo de refinamiento perceptivo hiperestésico y marcos de representación desde los que son cognoscibles los efectos corporales que trae el satisfactorio cumplimiento de la exigencia de soportabilidad que butoh prescribe. Dicha articulación se evidencia en la configuración regulatoria de una vivencia de actividad volitiva: afrontar con persistencia la intempestiva y acrecentada incomodidad de la «crisis» adquiere sentido en la medida en que el sujeto danzante se experimenta a sí mismo como agente activo de su propio proceso de adentramiento a registros desconocidos de lo sensible.

Propongo entonces que la gestualización de la «estaca» estaría contribuyendo a normalizar un ordenamiento de la experiencia en el que se torna vivible y deseable la realización subjetiva consistente en sabernos capaces de transformarnos e inventarnos a nosotros(as) mismos(as) al encontrar nuevos modos de percibirnos y de percibir el mundo. En ese sentido, hablo de una gestualización productora de ensamblajes de formas visibles y palabras en los que butoh aparece enmarcado como una práctica que habilita a quien lo dance a salir de una pasividad cómoda —predecible, fija, reiterable—. Por lo tanto, y desde esta comprensión normativa y normalizada, hacer butoh es asumido como el desempeño de un papel activo en la desestabilización de un orden de distribución en el cual, precisamente, el sujeto danzante tendería a ocupar posiciones de pasividad, de padecimiento, de inacción.



«ESTACA» (RETIRO MANUSDEA, 2019). FOTOGRAFÍA TOMADA POR ERNESTO MONSALVE.

Veamos ahora cómo la imagen gestual de la «caída» también llega a favorecer procesos de subjetivación en los que es observable la producción de recortes normativos e instaurativos de experiencias de sí muy similares a los registros de «lo real» que la «estaca» posibilita sedimentar:

El mayor obstáculo a vencer es el miedo. (...) Entonces, romper eso, por ejemplo, con algo directo... que son las caídas. Yo he trabajado con varias personas eso que hemos visto con Brenda, y les cuesta mucho la caída, es muy difícil. (...) Es ese sentir ese vacío. (Juan. Entrevista julio 2019)

Los demás [participantes] empezaron a caer. Yo los observaba y percibía sus golpes al final de la caída. Estaba inmóvil. Me paralizaba pensar que iba a estrellarme durísimo contra el piso. Sentí miedo del dolor. (...) Me incliné hacia atrás y mis entrañas se cerraron. (...) Mi espalda y mis brazos fueron recibidos por una firmeza contundente. (...) Después de varias repeticiones del ejercicio, el

dolor empezó a asomar en mis codos, que luego de la sesión de entrenamiento, dejarían ver una serie de moretones y hematomas (Notas de campo. Montaje Manusdea, 2018)

La aseveración de Juan señalando a las «caídas» como una forma efectiva de «romper el miedo», nos sugiere la acción normativa de marcos de inteligibilidad que, entrelazándose con el trabajo corporal involucrado en el gesto de caer, refuerzan la representación y la vivencia de butoh en tanto práctica operadora de «crisis», es decir, en tanto procedimiento generador de configuraciones inusuales de experiencia.

Con base en el trabajo de campo realizado, podemos indicar que la «caída» introduce una exigencia de imposibilidad fundada en un ejercicio de hiperestesiación perceptiva: sentir intensamente las sobrecogedoras sensaciones de vacío que corporalmente son provocadas al caer, aparece aquí como un factor de dificultad que puede terminar disuadiendo al sujeto danzante de aventurarse a caer. De hecho, el deber de persistencia en la incomodidad que la «caída» contribuye a instaurar se encuentra ligado también a la producción de hiperestesias. Como lo pude notar con especial claridad durante mi participación en sesiones de butoh dirigidas por Brenda, la comprensión conceptual y técnica del «caer» puede pasar por su ejecución recurrente. Así, y procurando la exacerbación de sensaciones dolorosas⁸, la prolongada repetición del ejercicio demanda al sujeto danzante un imperioso trabajo volitivo para persistir en la realización de las caídas.

Entendiendo la sensibilidad como una proclividad a refinar la capacidad de sentir a través del entrenamiento de las percepciones sensoriales (Pedraza, 2011), sugiero que la excitación sensorial implicada en la efectuación de la «caída» nos revela un trabajo de intensificación perceptiva operante en la producción de experiencias de sí que llegan a ser significadas como adentramientos a lo desconocido. En ese sentido, las texturas sensibles de vacío y dolor suscitadas por la «caída» ubican a la persona practicante de butoh en una circunstancia inhabitual que supone no solamente disponer el cuerpo a una dinámica de movimiento deslindada de la usual experiencia de «estar de pie». Supone también encarar el miedo como una emoción o sentimiento cuyo carácter inhabilitante le estaría

8 Esto dependerá, en gran medida, de la dureza de la superficie sobre la cual se lleve a cabo la «caída».

cerrando el paso a vivencias insospechadas de capacidad. Dicho de otro modo, la experiencia de «caer» —a pesar del miedo— adquiere inteligibilidad en la práctica de butoh al ser asumida como una toma de conciencia de la capacidad para realizar algo que en un primer momento parecía, si bien no imposible del todo, por lo menos sí difícilmente alcanzable.

En esa medida, la percepción incrementada de sí mismo que irrumpe en el mundo sensitivo del sujeto danzante al gestualizar la «caída» favorece, tal como lo propuse para la gestualización de la «estaca», la normalización de un orden de experiencia en el que es vivible y deseable la realización subjetiva consistente en experimentarse como agente del propio proceso de transformación al explorar nuevos relacionamientos sensibles y cognoscitivos con nuestra propia sensibilidad.

En ese orden de ideas, considero que la puesta en escena de la imagen gestual de la «caída», a la par con la realización de la «estaca», contribuye también a efectuar una estetización hiperestésica del sujeto que resulta encuadrando la danza butoh como una práctica operadora de des-sujeciones transgresoras. Lo que quiero decir con esto es que, a través de la autorreflexividad sensible e incrementada que butoh habilita y regula, las personas participantes en la investigación se relacionan consigo mismas desde un registro de «lo real» en el cual hacer butoh, y por lo tanto, ir más allá de los límites usualmente admisibles y ya conocidos de dolor, agotamiento físico, vértigo, etc., es interpretado y sentido como un cambio en su forma de ser, de sentir y de pensar; cambio que, a su vez, es vivido y sedimentado como un cambio de posición y como una variación inesperada de experiencia.

Estoy hablando de procesos de subjetivación en los que los sujetos danzantes con los que interactué en campo se representan y viven —intensamente— la práctica de butoh como un acto que desafía un orden de cosas, o si se quiere, que desafía un orden de lo posible en el que ellos se encontrarían sometidos a la ocupación de posiciones de pasividad. En dicha condición de pasividad, su desempeño como agentes de sí mismos estaría siendo notoriamente aminorado, viéndose reducidas sus posibilidades de ser a la inacción.

Podemos decir que la inacción es asumida desde la perspectiva de los sujetos danzantes estudiados como una actitud elusiva que, evadiendo

el riesgo de «caer» y de «estacarse», se muestra peligrosamente cómoda debido a la pasividad y a la falta de cuestionamiento que acarrea. De este modo, la inacción es leída como un estado de sujeción reproducido a través de condicionamientos sociales por los que circula el poder disuasivo e incapacitante de sentimientos como el miedo y la angustia.

El análisis propuesto hasta aquí nos permite formular, a modo de proposición plausible, la observación de que *butoh* recurre a imágenes gestuales cuya realización o puesta en escena incide notoriamente en la configuración de suturas de experiencia. Estas suturas o ensamblajes de experiencia, involucrando la articulación de sensibilidades hiperestésicas y marcos normativos de inteligibilidad, pueden entenderse como regulaciones de la subjetividad producidas por y a través de la misma práctica de *butoh*. Dichas regulaciones se expresan en la normalización instaurativa de un orden de experiencia en el cual *butoh* es vivido por quienes lo practican como un trabajo micropolítico, es decir, como una operación desestabilizante de un reparto ya establecido de cuerpos y sus capacidades, interacciones y posibilidades de cognición (Quintana, 2016, p. 9). Así, la desestabilización de un reparto de lo sensible asociado con estados de pasividad es inteligibilizada por las personas participantes como una apertura al reconocimiento inhabitual e insospechado de capacidades negadas o desconocidas.

De igual forma, el análisis presentado nos acerca a procesos de subjetivación en los cuales *butoh*, recurriendo al despliegue de imágenes gestuales, introduce al sujeto danzante en un intenso trabajo corporal que llega a entrecruzarse con experiencias de volición y con representaciones de la «crisis» vinculadas al rigor normativo de imposibilidad. En esa medida, me permito sugerir que las imágenes gestuales realizadas al danzar *butoh* operan a modo de dispositivos (Rancière, 2011, pp. 32-33): procedimientos de producción y exposición de configuraciones espaciotemporales, a la vez materiales y simbólicas, de experiencia.

Más exactamente, propongo que las imágenes gestuales de la danza *butoh* aquí indagada actúan como dispositivos subjetivantes. Siguiendo a García y Serrano (2004), podemos decir que estos dispositivos controlan la relación socialmente mediada que la persona practicante establece consigo misma a través de *butoh* y, por lo tanto, estos dispositivos regulan las representaciones implicadas en esa relación de sí.

Expresión de ese control regulatorio sería la comprensión normalizada que de sí mismas elaboran las personas practicantes en relación con la práctica de butoh: sujetos que persisten activamente en su propia invención dándose a la búsqueda de incrementadas e inusitadas percepciones sensibles de sí mismos. Esta comprensión de sí es acotada con base en la construcción normativa e hiperestesiante que las imágenes gestuales de butoh hacen de una realización subjetiva: en el contexto estudiado opera como deseada y deseable la posibilidad de experimentar la certeza de la propia capacidad de agencia.

CRISIS Y VACIAMIENTO

Abordaremos ahora procesos y experiencias de subjetivación en los que, si bien se observa la acción normativa de marcos de inteligibilidad e hiperestesiaciones perceptivas que gravitan en torno a la «crisis», entra a operar una nueva variación en la forma en que dicho principio teórico-práctico es interpretado y sentido por las personas participantes. Aclaro entonces que esta vez nos acercaremos a imágenes gestuales de danza butoh estrechamente ligadas a la producción regulatoria de vivencias y representaciones de sí en las cuales, según se evidenció en campo, la «crisis» es comprendida como experiencia de «vaciamiento». Sugiero que esta comprensión puede remitirnos a un entendimiento deleuziano del devenir. Veamos:

Ha sido un proceso de vaciamiento, y el butoh ahí llega como (...) esa desidentidad de ser una hoja de otoño, de ser una rana, de ser una semilla (...). (Jessica. Entrevista octubre 2018)

(...) [Ko Murobushi] también decía que el butoh se da cuando tú dejas de ser Marlon, dejas de ser ecuatoriano, dejas de ser latino, ¿sí? O sea, un proceso de quitar capas y capas de lo que supuestamente eres y llegas ya a un estado profundo de tu ser. (Marlon. Entrevista abril 2019)

Las palabras de Jessica y Marlon ponen de relieve la sedimentación normativa de una imagen de experiencia que es compartida por los sujetos danzantes estudiados. Me refiero a un marco o encuadre de sentido que, acercándose al legado artístico de Murobushi, expone y delimita la experiencia de hacer butoh vinculándola con deformaciones insospechadas de los límites habituales del yo. Así, «vaciar» es una enun-

ciación que, mediada por la práctica de butoh, despliega un juego de equivalencias entre lo visible y lo decible que nos habla de variaciones inusuales de la experiencia que el individuo construye habitualmente de sí mismo: ser algo nuevo adentrándose a regiones perceptivas en las que puede aprehenderse un ámbito de significación y de sensibilidad desconocido.

En esa medida, la imagen de «vaciamiento» nos muestra un ordenamiento estético de la experiencia que, habitado por las personas participantes, evidencia una distribución de lo sensible en la cual le son asignados a butoh efectos transformativos y des-sujetantes que hacen reconocibles mutaciones impensadas de una existencia antropológica ya conocida. Desde esta perspectiva, «vaciar» es comprendido como un acto consistente en librarse de capas o, si se quiere, de codificaciones culturales incorporadas que nos fijan una determinada forma humana; una forma de ser sujeta por identificaciones que nos definen como parte de algo humano (de una nacionalidad, de un género, etc.) y que nos separan y diferencian de entidades no humanas (ranas, semillas, microorganismos, etc.).

Pues bien, considero que la imagen de «vaciamiento» acude a la representación normalizada y normativa de butoh como procedimiento operador de «crisis». Puntualmente, hablamos de una comprensión de la «crisis» referida a la producción de configuraciones imprevistas de la experiencia de sí que terminan por alterar la certeza usual de la propia existencia (Pedraza, 1999). En ese orden de ideas, propongo que esta concepción de la «crisis» elaborada por los sujetos danzantes nos revela un marco de inteligibilidad dentro del cual es posible sentir e interpretar el yo como un umbral hacia inhabituales formas de organización y recorte de la propia experiencia. El yo se asume dentro de este marco como un estrato de subjetivación, es decir, como un «fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación» que, si bien tiende a fijarnos «formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas» (Deleuze & Guattari, 2004, p. 164), es susceptible de ser desestabilizado a través de imágenes gestuales que butoh pone en escena.

Lo que intento sugerir aquí es que la comprensión de la «crisis» en tanto «vaciamiento» del yo pone en acción una inteligibilidad que pare-

ciera encontrarse anclada a una perspectiva deleuziana del devenir. En ese sentido, propongo que, al hablar de butoh como proceso de «vaciamiento», los sujetos danzantes están posicionando a esta última práctica artística como gesto descodificante de acotaciones de experiencia en las que operan distribuciones de «lo real» que ya han sido socialmente estructuradas. Desde esta óptica, las configuraciones impensadas de la percepción de sí que se efectúan al «vaciar» siguen una dinámica de devenir: adentramientos a una zona de indiscernibilidad (Deleuze & Guattari, 2004) en la que se disuelven esquemas clasificatorios interiorizado por el sujeto; esquemas que, operando en nuestra experiencia socialmente constituida, contribuyen a informar entidades y cuerpos que se nos presentan como naturalmente separados e individuados.

¿Cómo entonces la práctica de butoh incide en la sutura de experiencias de sí que posibilitan la normalización de esa comprensión de la «crisis» relacionada con procesos de «vaciamiento» del yo que parecen seguir una lógica de devenir? En aras de esbozar una respuesta, demos una mirada a las imágenes gestuales de los «ruedos del tigre», las «hojas de otoño» y la «danza de las piedras».

Sentí sobrepasar el límite. En una sesión, ella [Brenda] trabajó los ruedos del tigre (...). O sea, yo venía de una jornada laboral muy pesada (...). Yo estaba muy cansado, muy cansado. Entonces, ella hizo referencia del cansancio, que el cansancio se utiliza como potencia. Después del cansancio (...) hay una superación del límite, hay una especie de trance consciente (...), ¡pasa algo!, algo más allá. Y, efectivamente, salió el tigre. Ella empezó ‘¡más fuerte, más fuerte!’, y a mí se me salió el ¡oah! [Juan emite una especie de ruido] (...) y me quedé ahí cinco minutos: ¡oah! y salió ese monstruo. (Juan. Entrevista noviembre 2018)

El trabajo corporal involucrado en los «ruedos del tigre» requiere de la persona practicante de butoh la puesta en escena de gestos y movimientos que, acompañados de sonidos y vociferaciones, construyen imágenes alusivas a cuerpos felinos. Así, y rotando sobre su espalda, el sujeto danzante gira sobre sí mismo en el suelo para luego tomar impulso y saltar. Mientras está en el aire, produce gruñidos, al igual que mueve brazos y manos como si sus dedos fueran garras que cortan lo que se les ponga delante. Vale señalar que, como observé en algunas de las sesiones de butoh a cargo de Brenda, esta dinámica escénica puede realizarse por parejas de trabajo, creándose de este modo imágenes de

confrontación (de ahí la denominación de «ruedos») entre los dos sujetos interactuantes y las gestualidades amenazantes que estos últimos adoptan al moverse.

Ahora bien, en la situación descrita por Juan se pone de manifiesto otra variación del ejercicio muy característica de los entrenamientos dirigidos por Brenda. Me refiero a una dinámica en *crescendo* que, de manera progresiva, va intensificando las sensaciones de cansancio físico al exigir no solamente la realización prolongada del ejercicio, sino también al exigir una expresividad cada vez más veloz e hiperbólica de los gestos, sonidos y movimientos. Esta última modalidad intensificada de entrenamiento corporal nos permite aproximarnos a los «ruedos del tigre» entendiéndolos como una imagen gestual que, de manera similar a la «estaca» y la «caída», estetiza al sujeto al producir recortes de experiencia en los cuales, como lo permite evidenciar el relato de Juan, la exacerbación conscientemente observada de las propias sensaciones de extenuación física es inteligibilizada como indicador del adecuado cumplimiento del rigor normativo de imposibilidad que demanda la «crisis».

Sin embargo, en este caso debe señalarse que los «ruedos del tigre» introducen una sensibilidad que, recurriendo a la exigencia de imposibilidad ya examinada y a la diligente autoconciencia de las propias sensaciones que butoh prescribe, da lugar a la construcción de elaboraciones sensibles operantes en la sedimentación de vivencias «monstruosas». Siguiendo la narración de Juan, puede señalarse que estas vivencias adquieren para el sujeto danzante la forma de un devenir-animal.

Para Deleuze y Guattari (2004, pp. 276–277), devenir-animal consiste en una operación de agenciamiento⁹ que posibilita hacer indistinguible la frontera entre lo animal y lo humano: es un proceso de desestratificación a través del cual se extrae algo común con el animal. Así, devenir-animal puede entenderse como una producción deseante que transgrede los límites ya establecidos de lo perceptible y lo imperceptible

9 Un agenciamiento puede entenderse como una multiplicidad u ordenamiento de relaciones graduales de fuerza o potencias afectivas entre formas de contenido —cuerpos— y formas de expresión —signos— (Deleuze & Guattari, 2004). El deseo efectúa operaciones de agenciamiento en la medida en que produce variaciones en la manera en que signos y cuerpos se relacionan entre sí a través de diversos planos, variables, contigüidades y discontinuidades (Deleuze, 1980).

al propiciar la germinación de relaciones entre cuerpos —afectos, sensaciones, pasiones— y signos —palabras, representaciones, consignas— que, aunque sea efímeramente, escapan a las capturas regularizantes y homogeneizantes del sentir y del sentido propias de un determinado contexto social.

Es en esa medida que la vivencia que Juan dijo haber sentido al trabajar los «ruedos del tigre» es inteligibilizada en el contexto de la práctica de butoh como una variación inesperada de la experiencia sensible del propio yo. Esta variación es aprehendida y significada a manera de un genuino adentramiento a lo desconocido en el que acontece una simbiosis o alianza (Deleuze & Guattari, 2004, p. 248) entre multiplicidades —hombre, tigre, monstruo— anteriormente inconexas y que, entrelazándose durante la realización de la imagen gestual, desestabilizan un orden experiencial antropológico habitual para el sujeto danzante, dando entonces paso a nuevas configuraciones perceptivas sensibles al encuentro con entidades que se mostraban ajenas y separadas de lo humano.

Paradójicamente, las observaciones adelantadas en campo muestran que la experiencia de «vaciamiento» del yo descrita más atrás por Juan en términos de una irrupción monstruosa e inesperada que descolocó la percepción habitual de sí mismo, es expresión de los efectos regulatorios y construyentes del poder que estarían siendo operados a través de la práctica de butoh indagada en la ciudad de Bogotá. Así, la realización de los «ruedos del tigre», entrecruzando modos hiperestésicos de percepción y marcos normativos de inteligibilidad cercanos a los desarrollos de Murobushi, sutura experiencias incrementadas de sí en las que, tanto el intenso trabajo corporal exigido por la danza butoh como las impresiones sensoriales que de este último emanan, son interpretadas sensiblemente por las personas participantes a modo de factores constitutivos de procesos de «vaciamiento». Dicha elaboración sensible estetiza al sujeto danzante, imbuyéndolo en un orden de experiencia dentro del cual son cognoscibles y perceptibles fugas momentáneas e imprevistas que butoh procura a sujetamientos relacionados con codificaciones culturales del yo.

Según lo deja ver la perspectiva elaborada por las personas participantes, estas codificaciones nos construyen la certeza de una existencia y de una forma humanas naturalmente individuadas y separadas de en-

tidades habitualmente ubicadas por fuera de un registro ya establecido de lo humano.

Propongo en este punto que la imagen gestual de los «ruedos del tigre» también contribuye a normalizar como deseada y deseable la realización subjetiva consistente en establecer proximidades conectivas con cuerpos no humanos. En otras palabras, me refiero a una realización personal consistente en percibirse intensamente transformado al vincularse perceptivamente con tigres, plantas, piedras y demás entidades no humanas a través del proceso de autosensibilización consciente al que da lugar la práctica de butoh.

Como se verá a continuación, la experiencia de «vaciamiento» que es construida partiendo de las hiperestesiaciones involucradas en dicho proceso de entrenamiento sensorial, no necesariamente pasa por la excitación intensificada de sensaciones de agotamiento físico.

En este punto, según las instrucciones de Brenda, nos convertíamos en “hojas de otoño”. (...) Moviéndonos a rastras logramos conformar cinco parejas. En cada una de ellas se produjo un trabajo de acoplamiento que partió de una inversión simétrica de los cuerpos: las cabezas de las dos personas involucradas en cada caso se ubicaban frente a los pies de su respectiva pareja. Así, manos y brazos de una persona movían y se aferraban a las piernas de la otra (y viceversa), generando así un movimiento giratorio que requería de una permanente coordinación de fuerzas y acomodaciones entre los participantes. Brenda fue insistente en reiterarnos que la idea era hacer de la interacción producida en cada pareja una experiencia sutil, de escucha atenta al otro y a mí mismo. (Notas de campo. Retiro Manusdea)

(...) Marlon fue ubicando piedras en los cuerpos de cada una de las personas participantes. Así, en un determinado momento alcancé a moverme sosteniendo tres piedras: una localizada sobre la muñeca de mi mano izquierda (abierta hacia arriba), otra reposando sobre el codo de mi brazo derecho (flexionado y dispuesto de la manera más horizontal posible) y una más sobre mi pie derecho. En la lentitud del movimiento empecé a concentrarme en sentir la forma de las piedras, su textura, su temperatura, su dureza, su peso. (Notas de campo. Taller Marlon)

De acuerdo con la observación participante realizada en campo, podemos señalar que las «hojas de otoño» y la «danza de las piedras» son imágenes de gestos que, operando refinamientos hiperestésicos de la

percepción de sí, hacen de lo sutil una región sensorial propicia para el encuentro con deformaciones insospechadas de registros ya habituales de experiencia.

La sensibilidad no solamente es ámbito de manifestación de elaboraciones sensibles construidas a partir de exacerbaciones sensoriales. También, es producto de un ejercicio de autorreflexividad consciente proclive a sentir sutilezas perceptivas que llegan a ser interpretadas y ordenadas discursivamente por el individuo como expresión de su mundo interior, de su yo más íntimo y profundo (Pedraza, 2011). Así, la insistencia de Brenda en hacer de las «hojas de otoño» una experiencia sutil puede ser leída como una indicación orientada a efectuar un diligente y atento ejercicio de observación enfocado en la aprehensión sensorial de una gran variedad de gradaciones sensoriales (algunas de ellas — espasmos, temblores, flujos, tensiones, etc.— casi imperceptibles) que acontecieran en la propia experiencia de las personas asistentes al retiro.

La importancia que de este modo fue otorgada a la percepción de lo sutil en la puesta en escena de las «hojas de otoño», parece radicar en la acción normativa de marcos de inteligibilidad que encuadran las sutilezas sensoriales vividas por el sujeto danzante como expresión corporal indicativa de transformaciones inusuales de la experiencia de sí mismo. Precisamente, la realización de las «hojas de otoño» situó a los integrantes de cada una de las parejas de trabajo en una circunstancia inusual de interacción corporal, creando así un contexto de experiencia en el que la proximidad física y la lentitud del movimiento son factores clave en el desencadenamiento de un cuidadoso y atento ejercicio de refinamiento sensorial.

En esa medida, podemos decir que la gestualización de las «hojas de otoño» opera a modo de un dispositivo de exposición que, recurriendo al despliegue de un entrenamiento perceptivo dado a la proliferación de conmociones y sutilezas sensoriales, posibilita recortar vivencias incrementadas de sí como la que Jessica nos relata a comienzos del presente apartado: «des-identidad de ser una hoja de otoño» (Jessica. Entrevista, octubre 2018). De ahí que la puesta en escena de las «hojas de otoño» no sea comprendida por las personas participantes como una mera aplicación metafórica de la «crisis» en su matiz de «vaciamiento» del yo. La práctica misma de esta imagen gestual contribuye a fijar coordenadas de

experiencia en las que, según venimos señalando, la persona practicante de butoh vive como perceptibles desprendimientos de codificaciones incorporadas, las cuales, asignando identidades y posiciones de sujeto ya conocidas, construyen individuos humanos separados de cuerpos y entidades vegetales.

Se observa de este modo que butoh entra a efectuar una estetización hiperestésica del sujeto que sigue como lineamiento regulatorio la búsqueda de una intensa transformación interior a través de un proceso de acendramiento sensorial orientado a la percepción de registros sensibles que, de acuerdo con la perspectiva de las personas participantes, estarían localizados por fuera de experiencias antropológicas habituales. En ese sentido, butoh contribuye a normalizar un reparto de lo sensible en el que es cognoscible e inteligible la vivencia insospechada de devenir-hoja: involución de cuerpos y signos que, sin regirse por correspondencias predecibles y preestablecidas (Deleuze & Guattari, 2004, p. 245), hace indiferenciable lo humano y lo vegetal.

En lo tocante a la «danza de las piedras», aclaro que se desarrolló como una puesta en escena en la cual los participantes del taller tuvimos la oportunidad de ubicarnos en una situación inusual de interacción y proximidad física con cuerpos minerales. Así, la actividad fue propuesta por Marlon como una exploración de posibilidades de movimiento que, siguiendo la premisa que nos señalaba evitar la caída de las piedras, resultó en un ejercicio de observación atenta y minuciosa de las sensaciones que fueran emergiendo en nuestros cuerpos al desplazarnos con los mencionados objetos rocosos. De manera un tanto similar a la dinámica de las «hojas de otoño», la lentitud y suavidad de los movimientos que involucró la realización de la «danza de las piedras», al igual que la cercanía física que implicó esta última actividad con los cuerpos rocosos, favorecieron un trabajo corporal en el que la percepción hiperestésica de lo sutil fue inteligibilizada como vivencia de «vaciamientos» del yo.

Al momento de compartir opiniones sobre la actividad en cuestión, varias de las personas asistentes al taller dijeron haber vivido momentos perceptivos de intensa profundidad sensorial en los que las piedras habrían trascendiendo su habitual condición rudimentaria y puramente objetual. Así mismo, la mayoría de quienes participamos en el ejercicio coincidimos en haber experimentado un movimiento recíproco: perci-

bimos haber movido las piedras y, a la vez, haber sido movido por ellas. Al respecto, y hablando desde su experiencia personal, Marlon hizo algunas observaciones que me resultaron bastante ilustrativas.

De un lado, aseveró que las vivencias de profundidad a las que se había hecho alusión eran expresión de una puesta en relación con las «memorias» de las piedras: información que esos cuerpos han ido acumulando a lo largo de su existencia. De otro lado, sostuvo que nuestra percepción de un movimiento en doble vía mostraba que, efectivamente, en cambio de imponer nuestra voluntad y movernos a nuestro gusto, muchas veces debemos desplazarnos en los ritmos y formas que la piedra nos indica.



«DANZA DE LAS PIEDRAS» (TALLER MARLON, 2019). FOTOGRAFÍA TOMADA POR JESSICA MEJÍA

Sugiero entonces que la ejecución gestual de la «danza de las piedras» contribuye a estructurar imágenes de experiencia en las que, según se

observa, son vivibles y cognoscibles deformaciones inusuales de los límites ya constituidos del yo. Como pude entrever en el taller a cargo de Marlon, estas deformaciones hacen referencia en el contexto de la práctica de butoh a vivencias en las que el sujeto danzante, sintiendo librarse o «vaciar» de su propia voluntad insensible e impositiva, aprende a ser afectado y efectuado (Latour, 2004) de modos imprevistos por entidades a la vez minerales y memoriales.

De acuerdo con los reglajes de experiencia que butoh construye, ese aprendizaje sensorial y afectivo es representado como condición de posibilidad para la ocurrencia de puestas en «crisis» del yo, y por lo tanto, para la emergencia de nuevos pliegues y acoplamientos de «lo real». Incluso, me atrevería a decir que la perceptibilidad de estas nuevas formaciones de «lo real» que las personas participantes dicen vivir intensamente, parece regirse por una premisa de compenetración señalada por Alejandro: “no imponernos sobre la vida” (Notas de campo. Laboratorio Alejandro).

Podemos ver de este modo que la gestualización de la «danza de las piedras», disponiendo corporalmente al sujeto danzante para llevar a cabo un diligente trabajo de refinamiento sensorial, actúa de manera articulada con marcos de inteligibilidad que hacen de las sutilezas percibidas durante la interacción con las piedras indicadores fiables de transformaciones des-sujetantes: la observación consciente de las propias sensaciones se convierte aquí en fundamento corporal de vivencias que son interpretadas a manera de devenires minerales o de adentramientos a registros de experiencia en los que parecen disolverse repartos ya establecidos del sentido y del sentir en donde cuerpos humanos y cuerpos minerales se mostraban como entidades claramente separadas.

Por lo tanto, esa observación consciente de las propias sutilezas sensoriales —temperaturas, presiones, rugosidades, cosquilleos, desplazamientos, etc.— generadas al contacto con las piedras da paso a elaboraciones sensibles que, en el contexto de la práctica de butoh indagada, normalizan la experiencia de sentir el descubrimiento de formas de distribución corporal y de aprehensión sensible antes negadas y desconocidas para el sujeto danzante.

En ese orden de ideas, y como he venido mostrando en la presente sección del escrito, los «ruedas del tigre», las «hojas de otoño» y la «danza de las piedras» actúan como dispositivos de subjetivación que, suturando marcos de representación y modos hiperestésicos de percepción, operan regulaciones normativas de las formas en que las personas participantes en el estudio se inventan a sí mismas a través de la práctica de danza butoh en Bogotá. Ya sea recurriendo a la intensa exacerbación de impresiones sensoriales o a la producción de variadas sutilezas perceptivas, la realización de estas tres imágenes gestuales estaría contribuyendo a instaurar y a homogeneizar experiencias incrementadas de sí que son recortadas por la misma práctica de butoh como descubrimientos impensados de una condición común con cuerpos no-humanos. Podemos decir entonces que el ordenamiento estético de las sensaciones corporales que así es reglado por las imágenes gestuales señaladas se expresa en una comprensión normalizada de la «crisis» en tanto «vaciamientos» o desprendimientos de incorporaciones culturales que fijan al individuo la certeza de una experiencia humana de sí mismo ya individuada y diferenciada de cuerpos animales, vegetales y minerales.

Es preciso indicar que esta comprensión normalizada de la «crisis» entraría a mediar la relación social que el sujeto danzante establece consigo mismo al hacer butoh, contribuyendo entonces a sedimentar como deseada y deseable la realización subjetiva de experimentar una intensa transformación de sí en la proximidad conectiva establecida con entidades que ordinariamente excederían lo humano. Así, el carácter descodificante atribuido a dicha transformación por las personas participantes hace plausible considerar que la puesta en escena de los «ruedas del tigre», las «hojas de otoño» y la «danza de las piedras» posibilita suturar representaciones y experiencias de sí que son favorables a la institucionalización de butoh como un procedimiento operante de devenires; devenires que, desestabilizando un orden de lo humano ya establecido, abrirían nuevas posibilidades de ser, sentir y pensar.

De este modo, se observa la doble dinámica de agencia y sujeción que es transversal a los procesos de subjetivación (García & Serrano, 2004) configurados a través de butoh. Esta práctica artística, a la vez que habilita a los sujetos danzantes para inventarse a sí mismos en la

búsqueda de lo que ellos mismos comprenden como experiencias desensambladoras de órdenes sociales ya constituidos, también los somete a modos de percepción y de significación que han llegado a normalizarse en el contexto de la práctica de butoh en Bogotá.

C. EXABRUPTO

El análisis que desarrollé a lo largo del texto desde una perspectiva en estudios culturales puso de relieve que, para el caso de las personas practicantes de butoh con las que interactué en campo, el hecho de que digan experimentarse a sí mismas como sujetos en «crisis» no quiere decir, efectivamente, que nos encontremos ante procesos de des-sujeción. En contraste, el tratamiento que di a butoh como práctica cultural nos permite observar algunos de los mecanismos regulatorios de sutura, normalización y reglaje que dicha práctica opera en la experiencia social del sujeto. Específicamente, dirigí la mirada a la forma en que la puesta en escena de imágenes gestuales logra estetizar a los sujetos danzantes al ensamblar marcos normativos de inteligibilidad y entrenamientos corporales de carácter hiperestésico, siendo allí notable la influencia de Ko Murobushi.

Sentir intensamente la «crisis», ya sea en relación con la exigencia de imposibilidad que butoh demanda o en relación con el sentido que adquiere para las personas participantes «vaciar» el yo, es una vivencia que llega a ser sedimentada por —y a través de— las imágenes gestuales abordadas. Estas imágenes de gestos producen y normalizan recortes de experiencias incrementadas de sí asociadas con vivencias y deseos de capacidad —como en el caso de la «estaca» y la «caída»— y, así mismo, asociadas con vivencias y realizaciones subjetivas de alteración de la percepción del yo y de proximidad conectiva a cuerpos no-humanos —tal como se vio en los «ruedas del tigre», las «hojas de otoño» y la «danza de las piedras»—.

En ese sentido, propuse a las imágenes gestuales indagadas como dispositivos de subjetivación que, operando entrecruces de la cultura y el poder a través de ensamblajes entre actos perceptivos y juegos de correspondencias de lo visible y lo decible, permiten que los sujetos danzantes estudiados se inventen deliberadamente a sí mismos reproduciendo y

ciñéndose a organizaciones de la experiencia que son acotadas dentro de las regulaciones del pensar y del sentir que butoh inscribe en el cuerpo —y que el cuerpo mismo contribuye a efectuar—.

Se observó que las regulaciones normativas instauradas a través de la práctica de butoh son vividas y representadas como genuinas transformaciones des-sujetantes. En esa medida, se observó también que estas vivencias y representaciones corresponden a registros de «lo real» en los que butoh es asumido por las personas participantes como un procedimiento corporal operador de subversiones a repartos de lo sensible relacionados con (a) relegamientos a posiciones de pasividad y (b) experiencias antropológicas insensibles a cuerpos y vidas no humanas.

Aclaro que no es mi pretensión reducir la danza butoh a lo que aquí planteo. Simplemente, en el presente artículo comparto algunas de las proposiciones —de ningún modo concluyentes— que han cobrado forma con base en la perspectiva que he estado elaborando al indagar espacios de creación artística en Bogotá en los que butoh es ofrecido a personas que, como en mi caso, no necesariamente cuentan con formación en danza y artes escénicas.

Para finalizar el texto, me permito hacer la siguiente apreciación:

Sé que el análisis propuesto va en contravía de butoh al problematizar la orientación transgresora y subversiva que tradicionalmente le ha sido asignada desde el campo artístico y desde algunas orientaciones filosóficas. No obstante, soy partidario de una invocación que la danza butoh continúa haciendo hoy en día y de la cual busca hacernos partícipes. Me refiero a la invitación urgentísima de atrevernos a multiplicar el cuerpo y el sentido: invitación desafiante y seductora a deslizarnos hacia el «entre», hacia ese plano liminal de múltiples fuerzas y partículas que se resisten a desembocar en únicos modos posibles de existencia. La cuestión no es, entonces, movernos hacia algún lugar que todavía no hayamos alcanzado. Lo que importa es, más bien, transitar hacia esa región en la que todo aún está por tomar forma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aparicio, J. R. (2018). De mapas, cartografías y coyunturas sobre la relación entre la cultura y el poder: itinerarios y desafíos de los Estudios Culturales. *Revista de Estudios Sociales*, (64), 106-117.

Aschieri, P. (2013). *Subjetividad en movimiento. Reapropiaciones de la danza butoh en Argentina* [tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio Institucional UBA. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1645>

Ballesteros, J. (2017). *Inmanente* [trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional PUJ. <http://hdl.handle.net/10554/39700>

Bardet, M. (2018). Epistemologías, estéticas y políticas de un «cuerpo danzante». *Enrahonar. An Introductory Journal of Theoretical and Practical Reason*, (60), 13-28.

Beaud, S. (2018). El uso de la entrevista en las ciencias sociales. En defensa de la “entrevista etnográfica”. *Revista Colombiana de Antropología*, 54(1), 175-218.

Biehl, J., & Locke, P. (2010). Deleuze and the anthropology of becoming. *Current Anthropology*, 51(3), 317-351.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós.

Deleuze, G. (1980). *Diálogos con Claire Parnet*. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

Foucault, M. (1996). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.

García, C. I., & Serrano, J. F. (2004). Género y juventud en los procesos de subjetivación. En M. Laverde, G. Daza, & M. Zuleta (Eds.), *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas* (pp. 195-216). Bogotá: Universidad Central, Siglo del Hombre.

Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tabula Rasa*, (10), 13-48.

Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.

Horton Fraleigh, S. (1999). *Dancing into darkness: Butoh, Zen, and Japan*. Pennsylvania: University of Pittsburgh.

Latour, B. (2004). How to Talk About the Body? The Normative Dimension of Science Studies. *Body & Society*, 10(2-3), 205-229.

Nakajima, N. (2019). The Outside of Butoh Is the Inside of the Body: Ko Murobushi and the Process of Self-Mummification. *The Drama Review*, 63(3), 74-93.

Pedraza, Z. (1999). Las hiperestusias: principio del cuerpo moderno y fundamento de diferenciación social. En M. Viveros & G. Garay (Eds.), *Cuerpo, diferencias y desigualdades* (pp. 42-53). Bogotá: Centro de Estudios Sociales - CES, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.

Pedraza, Z. (2011). Hiperestusias. En *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad: educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990)* (segunda ed., pp. 289-385). Bogotá: Universidad de los Andes.

Quintana, L. (2016). La estética de la política y la política de la estética: colaboraciones, pasajes, fronteras. En C. Manrique & L. Quintana (Eds.), *¿Cómo se forma un sujeto político? Prácticas estéticas y acciones colectivas* (pp. 1-27). Bogotá: Universidad de los Andes.

Rancière, J. (2010). La imagen intolerable. En *El espectador emancipado* (pp. 85-104). Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J. (2011). La estética como política. En *El malestar en la estética* (pp. 27-59). Buenos Aires: Capital Intelectual.

Rodríguez, M. (2020). *Crisis y transformación de sí en la práctica de la danza butoh: un acercamiento a procesos y experiencias de subjetivación en Bogotá* [tesis de maestría, Universidad de los Andes]. Repositorio Institucional Uniandes. <http://hdl.handle.net/1992/48433>

Sánchez, R. (2005). El yo entre la regularización y la singularidad. Aspectos de la experiencia contemporánea de la subjetividad. En *El cuerpo, fábrica del yo: producción de subjetividad en el arte de Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo* (pp. 85-102). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Scheurich, J., & McKenzie, K. (2005). Foucault's methodologies. Archeology and genealogy. En N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (Third edit, pp. 841-868). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.

Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI.