

Danzar en época de guerra. Una mirada al expresionismo alemán y a las raíces del butoh

Dance in times of war. A view to the german expressionism and the roots of butoh

NAYELI PÉREZ MONJARAZ*

Resumen

En este texto nos acercaremos desde una mirada filosófica y antropológica a algunos fenómenos que permearon la construcción de la danza en la época de pre y posguerra, específicamente bajo dos contextos socioculturales: por un lado, desde algunas manifestaciones estéticas que emergieron durante la época del expresionismo alemán y, por otro, a partir de un breve acercamiento a las raíces de la danza butoh en Japón. Esta revisión nos permitirá reflexionar acerca de la importancia de la experiencia del cuerpo en la construcción del sentido social, singularmente, dentro de contextos de crisis profundos.

Palabras clave • crisis, cuerpo, danza, sentido

Abstract

In this text I propose to delve into a philosophical and anthropological review of some phenomena that permeated the construction of dance in the prewar and postwar era, specifically under two sociocultural con-

texts: on one hand, from some aesthetic manifestations that emerged during the time of German expressionism and, on the other, from a brief approach to the roots of butoh dance in Japan. This critical review will allow us to understand the importance of the body experience in the construction of social sense, especially in a context of deep crisis.

Keywords • crisis, body, dance, sense

Enfrentar la vida en época de crisis —comprendida como un fenómeno social que ocurre cuando el mundo de lo conocido (cultural, económico, ambiental) comienza a mostrar rupturas y fragilidades, y en el que se asoma la muerte de lo que sostenía el aparente equilibrio de la habitualidad— se vuelve en la actualidad un tema de reflexión primordial para las ciencias sociales. Hoy en día, cuando las dinámicas culturales se sumergen en una profunda desigualdad social, en condiciones subsumidas a la guerra —incluso masacres— dentro de un deterioro ambiental sin precedentes,

* **NAYELI PÉREZ MONJARAZ** | Doctora en Filosofía. Disciplinas de trabajo: antropología y filosofía de la experiencia del cuerpo. Escuela Nacional de Antropología e Historia • <https://orcid.org/0000-0002-4219-3715> • nayelisol@msn.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 20 de enero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 15 de abril de 2026.

Citar este artículo como: PÉREZ MONJARAZ, N. (2026). Danzar en época de guerra. Una mirada al expresionismo alemán y a las raíces del butoh. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 176-186. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2472

adquiere una relevancia primordial comprender las implicaciones que tiene el desmoronamiento de lo conocido comandado bajo ciertos códigos sociales, culturales e históricos particulares y, a partir de ello, preguntarnos cómo puede emerger una búsqueda para arribar a nuevas formas de dar sentido¹ a la vida. Es en este sentido que en este ensayo me interesa aproximarme a una pregunta: ¿qué papel ocupa el cuerpo² como eje de la expresión estética dentro de esta construcción y reconstrucción del sentido social, precisamente cuando dicho sentido ha mostrado la fragilidad de sus límites?

Es importante aclarar que este ensayo deviene de una reflexión antropológica-filosófica a partir del análisis de textos, en la que no se pretende hacer un análisis dancístico comparativo, mucho menos desde un punto de vista coreográfico. Se busca, en cambio, de-

¹ En este artículo nos referimos al *sentido* (retomando la propuesta de Gilles Deleuze) como categoría de análisis estético que no necesariamente corresponde a los significados del lenguaje ni a su estructuración lógica; por ende, el sentido no puede ser objeto de representación. Miraremos al sentido precisamente como la expresión que desborda las estructuras del lenguaje y sus representaciones. Desde esta perspectiva, en el *sentido* se encontrará la dimensión experiencial del cuerpo, en donde lo paradójico, aquello incluso inabarcable, puede expresarse. Y, respecto a éste, el *sinsentido* aparecerá simplemente como la expresión de la proliferación múltiple y paradójica del sentido, es decir, aparece como un elemento inherente a este último. Para ahondar más en este tema se puede revisar Deleuze, *Lógica del sentido* (Madrid: Paidós, 2011: 47-57).

² Entendemos al cuerpo como un conjunto de prácticas dentro de una duración temporal sostenida culturalmente, inmersa de igual forma en el devenir de la experiencia sensible y afectiva de lo humano. Es decir, el cuerpo se constituye a partir de un conjunto de significaciones y de prácticas sociales, como advierte Raymundo Mier: “la corporalidad en su devenir afección y pasión revela el juego inmerso en la dinámica social, sus patrones de composición” (Mier, 2009: 4). Aparece, por ello, “bajo dos calidades distintas; por una parte, el cuerpo significado, sometido a todos los juegos de normatividad, institucionalidad, técnicas específicas, disciplinas, ordenamientos rituales, génesis simbólica de las identidades; y, por otra parte, el cuerpo como el lugar de la acción de afección, impulso y creación, lugar de perturbación, pero también perturbador, de incidencia sobre el campo de la significación” (Mier, 2009: 6) Miraremos al cuerpo, entonces, como a la expresión de esta tensión que señala, por un lado, los horizontes normativos, los regímenes de inteligibilidad y significación y, por otro, su capacidad de perturbación.

sarrollar una discusión estética que, desde el estudio de algunos momentos históricos determinantes que motivaron la emergencia del arte moderno, con importantes repercusiones en la danza, nos permite reflexionar acerca de la importancia de la experiencia estética del cuerpo en la construcción y reconstrucción del sentido social. Este análisis parte de una discusión interdisciplinaria en la que, debido a la complejidad de los fenómenos sociales que se toman como ejemplo, requiere de una mirada filosófica, antropológica, estética e histórica. Para abordar este cuestionamiento tomaremos dos ejemplos: el contexto socio-cultural bajo el cual emergió el expresionismo alemán y el contexto sociocultural bajo el cual emergió el butoh.

Para comenzar me gustaría compartir una imagen:

una serie de cuartos, uno detrás de otro atravesados por una puerta, una detrás de la otra. En el primer cuarto se alcanza a ver una mujer caminando y, casi a su lado, aparece otra que arrastra una tela con un gran cúmulo de tierra. Esta última suelta de pronto la tierra en el piso, mientras la otra mujer se recuesta boca abajo. La que se encuentra de pie, con zapatillas y vestido negro, sostiene una pala en la mano, mientras la otra, con vestido blanco, sigue recostada y toca con sus pies descalzos el cúmulo de tierra. De pronto, la primera comienza a lanzar tierra sobre la chica que está en el suelo, mientras ésta intenta moverse lentamente y comienza a bailar, casi arrastrándose boca abajo. Se escucha música de ópera en el fondo y, tras ella, rasguña el sonido de la pala rozando el piso. La mujer de pie continúa lanzando palas repletas de tierra sobre la chica que yace arrastrándose. Con su vestido blanco sucio de tierra, continúa moviéndose: se arrodilla, se agacha, acaricia la tierra, arquea la espalda, estira los brazos de manera liviana mientras la tierra continúa cayendo de forma violenta en su cara, en su pelvis, en sus piernas. Se empuja con los brazos, se levanta un poco y vuelve a caer, intenta colocarse boca arriba y una bocanada de tierra hace rotar su cuerpo de nuevo. En cuclillas acaricia un poco la tierra en círculos mientras la pala no deja de gruñir crudamente con su roce en el piso, y una y otra vez se lanza

contra ella, violentamente sigue cayendo la tierra sobre su cuerpo. Sin embargo, la mujer que danza reptando sobre el piso, se aferra a su movimiento...³

No es la imagen de una danza de la ligereza de la estética clásica, aquella que intenta liberar al bailarín de su peso y que, en sus movimientos, puede presumir de la ausencia del suelo para hacer paisajes de la simetría. Aquella danza que dibuja cuerpos elásticos que pareciesen no doler, que no necesitan luchar con la fuerza de gravedad pues están diseñados para elevarse: *cuerpos-forma*, casi sin articulaciones y sin huesos, que saltan, se suspenden y defienden sus figuras en la verticalidad.⁴ Es, en cambio, la danza de la expresión casi abrupta del cuerpo en su ligereza y en su pesadez, tanto en el dolor como en el placer; es la danza de la respiración explícita en la que el sudor, el desequilibrio o los gestos incomprensibles también pueden ocupar un lugar. Con esta imagen podemos preguntarnos: ¿qué motivó esta nueva forma de danzar?

Podemos decir que esta nueva vertiente de la danza empezó a gestarse a partir del periodo de preguerra y entreguerras —justo a finales del siglo XIX y que se consolidó en el siglo XX, particularmente en Alemania y en Estados Unidos—, precisamente como una nueva expresión estética que nació como respuesta al contexto de crisis que enfrentaba la sociedad de aquella época y, en gran medida, que se manifestó en contra de la estructura institucional de la danza clásica que se imponía desde el siglo XVII. Era la danza moderna y emergió como un reclamo ante la bella apariencia y las narraciones del ballet que reducían la danza a una sucesión de figuras planas, de posiciones y esquemas de

corporalidad que no permitían una exploración más abierta del movimiento y que, además, no coincidían ya con la realidad social de aquel momento, dentro de un contexto que se encontraba sumergido en el caos y la incertidumbre. La Primera Guerra Mundial se acercaba y, con ella, la suma de contradicciones de la sociedad industrial bajo las cuales se erigió el mundo moderno occidental se hacía cada vez más evidente. Las desigualdades económicas se acrecentaban como producto de la acumulación de los medios de producción y del capital por la nueva élite de la burguesía, mientras la miseria crecía en los campos y en las grandes urbes, y la noción del individualismo se arraigaba acompañando la idea de libre competencia dentro de un mundo que navegaba cínicamente en la inequidad. En este contexto fue inevitable observar las profundas grietas bajo las cuales se erigía el ideal de la “modernidad” y del “progreso” para, así, comenzar a expresar sus absurdas contradicciones.

Fue entonces la crisis constante la que caracterizó a esta época; arrojó a diversos sectores de la sociedad a un fuerte cuestionamiento respecto a lo que hasta entonces había normado sus categorías éticas, políticas y estéticas, y los sumergió en un cuestionamiento sobre la existencia misma. Bajo este contexto, pintores, escritores, bailarines, artistas de diversas índoles, comenzaron a buscar otras formas de dar sentido a una realidad cada vez más dolorosa que se alargó al periodo de entreguerras y de posguerra. Para crear volcaron su inquietud, por un lado, hacia el arte popular y lo llamado “primitivo” o “exótico” de las colonias y culturas concebidas como lejanas —en Asia, África, Oceanía—. Y, por otro, se sumergieron en una exploración de los propios márgenes que atravesaban su realidad social —la gente enferma, cansada, viviendo en la miseria de las grandes urbes, de las trabajadoras sexuales o los vagabundos que dibujaban los márgenes de la sociedad “moderna” —.

Explorar los bordes de su propia cultura y los límites contradictorios de su sistema social les permitió encontrar otro sentido de la vida, en el que tanto la angustia como lo amorfo de su realidad formaba parte de la creación artística.

³ Fragmento de la coreografía *Black and White dancer*, de la película *Pina*. <https://www.youtube.com/watch?v=iz89-jsxBYY>

⁴ Sobre el tema de la ligereza y el peso del cuerpo se puede consultar el texto de Marie Bardet, *Pensar Con mover. Un encuentro entre danza y filosofía* (Buenos Aires: Ed Catus. Serie Occurus, 2012). Por otro lado, Jean-Luc Nancy ha trabajado el tema del peso no sólo en la danza, sino en la construcción del sentido a partir del cuerpo. Para ello se pueden consultar *El sentido del mundo* (Buenos Aires: La Marca, 2003), *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma* (Buenos Aires: La Cebra, 2015), o *Corpus* (Madrid: Arena Libros, Madrid, 2016).

Fue entonces que en la danza apareció una de sus raíces determinantes: el expresionismo. Esta manifestación, como es sabido, emergió junto con la efervescencia de los movimientos de los primeros veinte años del siglo XX: los cubistas y fauvistas en París, los artistas de “Die Brücke” en Dresden, el grupo “Blaue Reiter” en Munich o el dadaísmo en Zurich comenzaron a romper con el arte clásico, naturalista e incluso impresionista. A pesar de su pluralidad, estos movimientos coincidían en la experiencia de decadencia de su realidad. La vida de la preguerra y, posteriormente, de entreguerras, se evidenciaba cruda; un entorno derruido era el marco de aquellos valores antes concebidos como únicos. En ese momento los artistas decidieron defender un arte más personal e intuitivo a través del que pudieran expresar sus deseos, sus miedos, su dolor.

En esta época, los artistas —en un primer momento los plásticos—, despojados de una identidad clara y de tecnicismos artísticos o académicos, comenzaron a buscar, a través de trazos recios y angulosos, sin apearse a las formas representativas de la realidad y del cuerpo mismo, dar una mirada a la parte más abstracta o más oscura de la vida. Así podemos ver, por ejemplo, los grabados de “Die Brücke”, en los que —como escribiría Herzog (1995)— las imágenes podían transmitir “esa experiencia sensual y táctil de labrar el bloque de madera con cuchillo y gubia, de excavar violentamente su superficie, de hacer muecas o hacer saltar astillas, de formarlas plásticamente y otorgarle cualidades escultóricas” (1995: 16). Con efectos duros y ásperos, con trazos crudos o incluso amorfos, lograron dar una imagen rica en contrastes que intentaba dirigir la mirada más a la experiencia propia de los artistas. Fuera de toda anatomía, la deformidad, el desbordamiento de los contornos y los límites de las figuras fueron ocupando el espacio expresivo.

A partir del movimiento de “Die Brücke”, dirá Herzog: “El grado de ‘deformación’ de elementos aislados de un paisaje, de un rostro o de un cuerpo quedaba totalmente a juicio del artista que no tomaba las escalas dadas objetivamente, sino que las ordenaba de nuevo y sopesaba conforme al significado dado por él a cada parte aislada” (1995: 16).



Fragilidad. Bailarinas: Makiko Tominaga y Eugenia Vargas. Foto cortesía de © Alberto Guzmán.

Comenzó una tendencia a la síntesis en donde las formas eran liberadas de lo accesorio para expresar con fuerza lo necesario. Poco a poco las leyes anatómicas empezaron a perder obligatoriedad mientras se exploraban los trazos de franjas y superficies. Los aspectos de la individualidad empezaron a ser irrelevantes, y la tendencia a la representación perdió fuerza.

Con el expresionismo, el propio trayecto del acto creativo comenzó a cobrar una importancia sin precedentes. Sumergirse en lo impredecible de la propia acción los llevó a adentrarse en un cuestionamiento constante acerca del sentido del arte y de la vida misma y, con ello, de su propia identidad: ¿quiénes somos?, ¿quiénes son los otros? Estas interrogantes se abrieron poco a poco hacia la pregunta por lo irrepresentable, por aquello que por su extrañeza misma no gozaba ya de un significado claro dentro del mundo común, un mundo que, sin duda, perdía su sentido a pasos agigantados mientras la guerra se avecinaba. Fue entonces cuando el foco de creación se centró en la experiencia de sus propias heridas y en una exploración de esa parte sombría que también configuraba su existencia.

Así, el arte abrió sus puertas a una expresión transgresora y más intuitiva en la que el inconsciente, lo acallado, lo oscuro e incluso lo prohibido, tomaba nuevos lugares en la vida social. Surgieron preguntas como ¿qué es el arte?, ¿para qué crear? Esto permitió explorar los límites entre el arte y la vida misma, y experimentar de forma constante la transgresión entre uno y otra. El arte-acción surgió, así con fuerza inusitada, y la idea de las formas estéticas más cercanas a la belleza o a la perfección perdieron sentido. Fue en este contexto que también inició una transformación radical en la danza.

La danza expresionista

Podríamos decir que Mary Wigman introdujo el expresionismo en la danza.⁵ Su creación tuvo la influencia,

por un lado, de los nuevos estudios del movimiento de Dalcroze y del trabajo de Rudolf von Laban. Por otro, de su cercanía con el grupo expresionista de “Die Brücke” y con el grupo dadaísta de Zurich. Propuso una forma de bailar que permitiera expresar sensaciones y emociones, principalmente de dolor, de lo trágico y lo grotesco que mostraban los temores surgidos por la gran guerra. Dentro de su exploración estética buscó igualmente bailar con base en algunas propuestas filosóficas, particularmente sobre algunos textos extraídos del Zaratustra —como lo habría hecho anteriormente Isadora Duncan— y sobre temas inspirados por el Oriente o por las leyendas de la Edad Media. Otorgaba especial importancia a la gestualidad y tuvo influencia de la dramatización japonesa, principalmente del teatro Nō, del que tomó el uso de máscaras como parte del trabajo expresivo en sus danzas.

⁵ En este apartado sólo abordaremos una parte de la propuesta de Wigman, en particular la relacionada con la experiencia de crisis durante la guerra. Su vida y obra tiene ya un vasto estudio que, por fines analíticos y de extensión, sería imposible ahondar en este artículo. No obstante, respecto a la amplitud del análisis de su trayectoria, cabe mencionar la discusión acerca de su estancia entre 1933 y 1945 en Alemania, particularmente respecto a su contribución a las producciones culturales del partido nacional socialista durante esa época. Hay un profundo cuestionamiento acerca de su participación como pilar ideológico de la cultura del cuerpo durante el Tercer Reich, incluso, a pesar de que su arte fuera después denunciado como *degenerado* por el propio partido alemán. Sobre esta etapa de su vida han surgido preguntas como ¿hasta dónde su danza —como la danza alemana, en particular de Rudolph Von Laban— participó en la concepción ideal, corpórea, del llamado “hombre nuevo” del nazismo?, ¿hasta dónde la danza moderna colaboró con el nazismo o fue ocupada como instrumento ideológico?, ¿hasta dónde la estancia de Wigman y la creación de su obra durante esos años se presentó como una colaboración con el sistema o fue un acto de subsistencia para permanecer en su nación y mantener su danza? Debido a los propios límites de este artículo no ahondaremos en este tema. No obstante, sobre este debate existe una amplia bibliografía, entre la que se puede consultar: Wirth Isis (2017), *Danzas macabras bajo la esvástica*, <https://www.danzaballet.com/danzas-macabras-la-esvastica/>; Gaby Levin (2018), *The German choreographer who danced too close to the nazis*, <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/.premium-the-german-dancer-who-stepped-too-close-to-the-nazis-1.5413894>; Manning, Susan (1993), *Ecstasy and the Demon: Feminism and nationalism in the dance of Mary Wigman*, Berkeley: University of California Press.



Fragilidad. Bailarinas: Makiko Tominaga y Eugenia Vargas. Foto cortesía de © Alberto Guzmán.

Si intentamos describir su movimiento podríamos decir que se caracterizó por los contrastes violentos entre tensión y relajación: iba del silencio al estruendo, de la detención a las sacudidas, de la extensión completa del cuerpo a una contención absoluta con los brazos y las piernas encogidas hacia el pecho, de la ternura al estallido de violencia. También podía entregarse a los límites del ritmo a partir de un movimiento repetitivo que se acercaba a la experiencia del ritual, lo que la llevaba a fuertes estados afectivos, hasta volver a colapsar en una acción convulsiva. Cabe preguntarnos cómo es que surgió esta forma de concebir la danza.

Para acercarnos a este cuestionamiento retomaré a Daniel Saldaña Paris (2020), quien realiza un análisis acerca de algunos eventos específicos en la vida de Wigman que influyeron en su creación dancística. Saldaña señala que, tras una crisis sufrida después de la Primera Guerra Mundial y recibir a su hermano mutilado en los campos de la guerra, Wigman estuvo una temporada en un sanatorio psiquiátrico. Ahí descubrió otras expresiones de la vida que posteriormente influirían en su danza, como los raptos místicos y la posesión histórica de otras internas. Dice Saldaña Paris:

algo de su obsesión demoníaca, fáustica, le hizo comprender que también en la enfermedad y la locura latía ese fondo inarticulable de impulsos primitivos y ruido bruto que ella buscaba canalizar a través del arte. Me la imagino observando los movimientos obsesivos de las pacientes, las series de repeticiones rituales y los accesos de furia que cualquier interrupción desataba. Me la imagino en una esquina, dibujando con trazos frenéticos el movimiento de los veteranos de guerra perseguidos por alucinaciones; disfrutando, como nadie más podría disfrutarlo, el modo en que esos cuerpos encerrados interactuaban, creando una danza secreta de la que sólo ella tomaba nota (Saldaña, 2020: 141).

Igualmente, explica el autor, Wigman recibió influencia de Hans Prinzhorn, un psiquiatra e historiador del arte que concibió en ese entonces la expresión estética como una vía terapéutica para los enfermos mentales. De esta propuesta, Wigman recuperó las ideas “relati-

vas al valor terapéutico del arte, y también la noción de que todos pueden hacer arte —y danza—, sin importar su condición o estado” (Saldaña Paris, 2020: 142). Podemos decir que a partir de la experiencia tras la guerra, lo importante para Wigman no era ya la idea de belleza o de perfección que perseguía el arte clásico de la danza, sino la expresión franca de una realidad interna que reflejaba el entorno y las experiencias sociales que le acompañaban. Como señalaría Paloma Ramírez (1997), el genio de su danza reside en la expresión “de una oscuridad feroz, terrible, solitaria y profundamente trágica”; su tema era la experiencia humana sobrecogida por el miedo, rodeada de elementos que amenazan su sobrevivencia (Cfr. Ramírez, 1997: 37). Este sentir mostraba una imagen de la realidad que le rodeaba: la guerra, la sensación de la muerte, la violencia. Mary Wigman logró hacer de la experiencia dancística una manifestación estética que transgredía todos los parámetros de la danza convencional, se afirmó en lo desmesurado de la expresión y conquistó por primera vez el lado olvidado en la danza inherente a la existencia humana: lo terrible, el dolor, lo patético, la penumbra y las impurezas del cuerpo. En sus danzas, como en todas las danzas que le seguirían —la danza moderna y la danza-teatro—, el cuerpo se mostraba con sus agitaciones, con el esfuerzo y el cansancio que implicaba la acción del movimiento, que se revelaba en la pesadez de la respiración, en los gestos agotados y sumergidos en su propia afección que rehuía a las sonrisas impostadas.

Esta forma de danzar fue la que permeó las posteriores expresiones dancísticas, y confluía en la generación de la posguerra con la danza moderna en Estados Unidos, en Europa con los movimientos neoexpresionistas, principalmente en Alemania con la danza-teatro de Pina Bausch; y en Japón tuvo un vínculo con la danza butoh de Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno.⁶

⁶ Es importante señalar que el butoh tiene, en sus orígenes, raíces complejas que no pueden reducirse únicamente a sus vínculos con el arte de vanguardia y el expresionismo de Occidente. No obstante, advertir el lazo que tuvo con los movimientos estéticos de Occidente, tanto en artes escénicas como con algunos movimientos literarios anteriores, particularmente de los poetas

Hablaremos un poco de estos dos artistas, considerados los creadores de la danza butoh.

La danza de Hijikata y Kazuo Ohno

Hijikata y Ohno concibieron vínculos creativos entre la tradición japonesa del arte escénico —el teatro Kabuki, el teatro Noh, la danza tradicional (*buyo*)— y el arte de la vanguardia occidental de posguerra —como el dadaísmo, el surrealismo y, especialmente, el expresionismo alemán—. ⁷ En un primer momento, fue Tatsumi Hijikata quien, durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, comenzó a explorar con imágenes hirientes o transgresoras a través del movimiento convulsivo de su cuerpo. Con ello buscó construir una nueva estética del movimiento, y lo hizo precisamente en el contexto de posguerra en Japón, en un momento en el que, tras su derrota y durante la posterior ocupación estadounidense, los valores que hasta ese momento regían en su cultura se vieron sumergidos en una crisis.

En esta época emergió en la cultura japonesa un fuerte impulso por reconstruir nuevos valores a través de una necesidad dividida, por un lado, por el deseo de progreso y de tecnificación de la vida que mostraba

malditos, incluso, con algunas propuestas filosóficas, específicamente de Nietzsche, George Bataille o Marx, en las cuales se inspiró Hijikata, nos permite comprender otro sentido de la propuesta estética inicial de esta danza.

⁷ Ohno e Hijikata se formaron en diversos tipos de danza que en ese momento habían arribado a Japón desde Occidente (el jazz, por ejemplo, específicamente para Hijikata). Sin embargo, fue la danza moderna que arribó en el periodo de entreguerras —con la influencia de la escuela de Mary Wigman y *Der Neue Tanz* principalmente— la que tuvo mayor influencia en ellos. Un poco antes de la guerra y después de ella tuvieron contacto con esta nueva danza a través de profesores particulares como Takaya Euguchi, quien fue a Alemania a aprenderla con Mary Wigman, para posteriormente regresar a enseñarla a Japón. Kazuo Ohno fue alumno de Euguchi tiempo antes de la Segunda Guerra Mundial. Cuando ésta terminó, continuó su formación con él. En esta época, Hijikata también intentó ser su alumno, pero Takaya seguía trabajando cercanamente con Kazuo Ohno, por lo que no pudo ser su maestro directo.



Cuerpos en revuelta. Bailarín: Takekeru Kuro. Foto cortesía de © Alberto Guzmán.

Occidente y, por el otro, paradójicamente, la resistencia ante dicha influencia, respecto a la cual intentaron retomar las raíces de su propia cultura. En este contexto de incesantes contrastes y transformaciones surgió la semilla de un movimiento contra-cultural que encontró un campo fértil en la expresión artística de Japón. El influjo del arte de posguerra occidental aunado a la necesidad de transgredir los valores tradicionales que regían el buen comportamiento de su propia cultura, constituyeron el motor de sus nuevas creaciones. Los *happenings* y el teatro de situación comenzaron a tomar auge: actores, músicos y poetas salieron a las calles para irrumpir los espacios y los tiempos de la cotidianidad con acciones que mostraron la inversión de los antiguos valores estéticos y sociales. Con sus creaciones expresaron todo lo que no era bien visto,

como lo irracional o lo grotesco de la experiencia humana.⁸

Bajo este contexto, fue la propia historia de vida de Tatsumi rodeada del contexto de la precariedad del campo y bajo las condiciones críticas de la guerra, lo que permeó la creación de su obra. Hijikata nació en 1929 en la región de Tohoku en Japón, en una zona rural sumamente pobre que el propio bailarín describía como “la colonia que desde tiempos antiguos hasta su época exportaba soldados, caballos y mujeres al Japón central” (Nanako, 2000: 21). Fue el décimo de once hijos; sus padres eran campesinos de los plantíos de arroz. Además de vivir las dificultades de la extrema pobreza recrudescida por los intensos inviernos que caracterizaban a la región, se enfrentaron a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, en la que perdieron a varios de sus hijos. En este contexto, a la edad de 23 años, Hijikata decidió dejar su paisaje natal para probar suerte en la ciudad de Tokyo. Sin embargo, la gran urbe lo recibió con un fuerte oleaje de discriminación y desprecio. Tatsumi fue segregado como campesino migrante por una cultura urbana muy cerrada que lo confrontó afectiva e ideológicamente.

Esta etapa marcó su postura estética y política. Hijikata fue encontrando refugio en las zonas marginales de la gran urbe para regresar a una reivindicación de sus orígenes. En estos espacios, motivado principalmente por sus inquietudes creativas respecto a la danza y a la literatura, empezó a vincularse con diversas figuras artísticas e intelectuales de la época.⁹

⁸ Tanto el butoh como el teatro de inicios de los años sesenta en Japón fueron influenciados, entre otras cosas, por la estética gráfica del artista Tanadori Yoko, quien diseñó diversos sets para ellos. Él propuso la estética del mal gusto, enfatizando en lo feo y lo irracional del arte (Cfr. Masson, 1988: 147).

⁹ Se introdujo en la lectura de escritores franceses como Sade, Lautréamont, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud y Jean Genet, e igualmente de algunos filósofos como Friedrich Nietzsche o Georges Bataille, a los que leyó vorazmente y que le permitieron explorar su propia sensación de marginalidad. Por otro lado, el novelista, ensayista y dramaturgo Yukio Mishima fue uno de los artistas japoneses más próximo a Hijikata. Trabajó de cerca con el bailarín en la configuración ideológica y estética de sus primeras obras.

Tatsumi desarrolló así una pasión por la naturaleza cruda, hermosa y cruel de lo que representaban sus raíces: el trabajo duro del campo que lastimaba los cuerpos; la tierra y el lodo; los árboles y las hojas secas, incluso el dolor sentido ante la pobreza. Esta experiencia fue determinante en su danza. Decía: “En la adolescencia, la tierra oscura de Japón fue mi maestra en diversas formas de caer. Debo llevar al teatro ese sentido del andar” (Hijikata, 2000: 7). Afirmó también: “la estación de primavera en Tohoku con su abundancia de lodo le motivó a bailar” (Kurihara, 2000: 24). Esta forma de concebir sus orígenes fue también, y de manera radical, una crítica a la realidad contemporánea que vivía.

Desde su propuesta había que romper con el sentido normado que atravesaba el cuerpo y que pertenecía a la estructura político, moral y económica del sistema capitalista. Hijikata encontró en la danza una forma de protesta, o más aún, de transgresión de aquellas instituciones hegemónicas. Y lo hizo a partir de una propuesta particular: había que apelar a la configuración y la desconfiguración de los cuerpos. Es decir, para el bailarín, la importancia de la manifestación estética de la danza residía en el trabajo con el cuerpo y en el estudio de su acción como desvío, como aquello inútil o sinsentido que, sin embargo, hace proliferar su capacidad creativa. Tatsumi deseaba crear una nueva estética del movimiento que permitiera violentar las categorías duales dominantes instaladas en el cuerpo para así poder bailar, pero no la unicidad del sentido, ni la conciencia unívoca de un individuo, ni la categoría de lo humano separado de la vida animal, o la dualidad de género, o de la belleza y la fealdad; mucho menos la binaridad de la vida y de la muerte. Deseaba más bien bailar lo polívoco o amorfo de la vida misma, pues ¿de qué forma se podía expresar y crear bajo las contradicciones y la crueldad que mostraba la realidad de la modernidad, si no era rompiendo sus propias categorías?

Fue así porque precisamente en el momento en el que Hijikata y Kazuo Ohno danzaban, esa realidad no podía ser sino la más abrupta, aquella en la que la destrucción y la devastación mostraban los confines de la



Bailarín: Taketeru Kuro. Foto cortesía de © Alberto Guzmán.

propia existencia. Ohno e Hijikata vivieron la Segunda Guerra Mundial de distintas formas: Ohno, como soldado,¹⁰ e Hijikata —lo mencionamos antes— como niño habitando una de las zonas rurales más pobres de Japón. Estas experiencias les hicieron revalorar el significado de la vida y de la muerte, y les impulsó a crear nuevos sentidos a través de la propia danza. Algunas de sus obras se basaron en esta vivencia de devastación, como el cortometraje que Tatsumi realizó en 1960: *Navel and the atomic bomb*, en donde Hijikata tomó el papel de un demonio que emergía del mar para

¹⁰ Kazuo Ohno fue teniente en la Segunda Guerra Mundial; peleó en Nueva Guinea, donde fue tomado prisionero después de la rendición de las tropas japonesas al final de la guerra. Ohno relata cómo, de ocho mil soldados que habían ido a Nueva Guinea, seis mil perdieron la vida. A menudo fallecían por la inanición o morían perdidos en aquel territorio desconocido. Recordaba cómo, durante el trayecto en barco de Nueva Guinea a África, iban tirando los cuerpos al mar, uno tras otro. Él decía: *el mar es un cementerio*.

hundir la nave de un niño, recordando las bombas atómicas. Ohno, por su parte, reflejó su experiencia en lo que escribía y en la propia expresión de su danza, en la que una mueca de dolor, una mirada aterrorizada o unas manos retorcidas, petrificadas, podían emerger de sus memorias de la guerra. En uno de sus textos, Ohno escribe:

Una imagen que percibí en estado de ensueño inmediatamente después de comenzada la guerra, una imagen que jamás podré olvidar: partículas de cielo que llovían incesantemente sobre mí, partículas de rocas gigantes, de estrellas. Supe que era inútil correr, no supe si estaba de pie o en cuclillas. Esa roca gigante golpeó la tierra, golpeaba incesantemente, golpeaba al mismo Cosmos, al mismo Universo, me golpeaba a mí (Collini, 1995: 73).

Vivir ese momento en el que el universo entero cae, entrando en el territorio de lo recóndito e impronun-

ciable que es la muerte de todo lo conocido anteriormente, e incluso, de un posible porvenir imaginable, nos empuja a preguntar: ¿cómo enfrentar esa experiencia? ¿Cómo creer en los antiguos valores cuando ninguno de ellos pudo sostener el valor de la vida, cuando la guerra mostró lo efímero e insignificante de la existencia? Lo que quedaba era crear, danzar. Por ello, Kazuo Ohno dice, al recordar la guerra: “Por lo que viví en la guerra yo danzo” (Yoshito, 2004: 119).

Con la danza, Ohno y Tatsumi quisieron dar sentido o expresar el sinsentido de aquel lugar ininteligible que el mundo habitual no podía alcanzar; quisieron comprender desde las sombras de las figuras normadas, desde la noche, desde la propia muerte de la cotidianidad. Y, desde aquel lugar en ruinas, dar otro sentido a la vida y construir a partir de ellas.

En el butoh, dicen sus creadores, cada instante es un renacimiento, pero para renacer hay que abrirse al territorio de lo escondido y de lo desconocido que es la muerte, es decir, tocar el origen que incansablemente produce vida. Así, en cada movimiento, poder danzar el dolor y transformarlo, la ansiedad y transformarla, el placer y transformarlo. ¿En qué? Nunca se sabe. Y en esta metamorfosis incansable poder danzar lo insospechado, danzar la muerte y no soltar el valor de la vida. Ellos señalan: “Quien realmente entiende la luz, debe sumergirse en la oscuridad: el cuerpo debe entrar de nuevo en el útero [...] estamos luchando por luz, nosotros demandamos un nacimiento con cada respiración” (Hoffman, 1987: 129).

Así, en cada inhalación y en cada exhalación, la vida y la muerte se expresan jugando dentro de cada uno de nosotros, inextricablemente unidas, en un juego en el que la vida deleita a la vida en su dolor, en su alegría y en su agonía. En la danza —dirá Hijikata—, “el cuerpo se tiene que mover con la vida, no sólo se debe mostrar la faceta bella, sino también la energía de la muerte, del sexo, de la experiencia consumida por la tristeza o la felicidad” (Jean-Viala, 1988: 123). Y esto implicaba danzar la parte sombría, lo que él llamó *ankoku*, ese lugar fértil del que emerge la vida y en donde ella misma termina: la vida naciendo y muriendo, impulsando y deteniendo cada movimiento del que

danza. *Ankoku* —explica Natzue Nakajima, una de las alumnas de Hijikata— es aquello sin forma, aquello que no se puede expresar en palabras, lo inexplicable, lo destruido o desaparecido, lo que no se puede ver, lo que Hijikata también solía llamar *yami* (sombria oscuridad): “la sensación de algo lleno de contradicción e irracionalidad, algo como el *caos del eterno principio*” (Nakajima, 1997: 5). Contactar con aquello escondido y caótico que nos constituye, sentir su voz en el cuerpo, sin una identidad bien definida, sería, entonces, danzar el butoh: “El cuerpo se muestra tal y como es, dice Hijikata, fundamentalmente caótico. Por ello, Tatsumi señalaba que “a través de la danza nosotros debíamos pintar la postura humana en crisis, exactamente como es” (Hoffman, 1987: 123).

Algunas reflexiones finales

La crisis motivó cada movimiento de la danza. En los ejemplos mencionados, fue ella la que empujó a romper con los paradigmas clásicos y mostró otra forma de vivir el cuerpo y de concebir la existencia misma. Podemos decir que, al interior de las agudas contradicciones vividas en su entorno social, político y cultural, la experiencia creativa de la danza surgió, en ambos casos, como crítica a su contexto habitual de vida. Como una revuelta hacia lo anteriormente conocido



Spectacle de Sankai Juku. Fotografía de Anna Birgit. Dominio público, commons.wikimedia.org

en donde la expresión del cuerpo podía exceder las categorías éticas, estéticas y políticas. Esto permitió que, desde los rasgos gruesos y deformados de los grabados de “Die Brücke”, hasta las primeras manifestaciones del expresionismo en danza, y posteriormente en el butoh, se comenzaran a exceder las formas anatómicas, a transgredir la idea naturalizada de belleza y del devenir normado de los cuerpos, para crear imágenes abruptas, obscenas incluso por su brutalidad —imágenes polimórficas— que permitieron mostrar la viva experiencia de su realidad en ruinas.

Danzar así, transgrediendo el contexto habitual de vida, mostró que no había por qué ocultar los aspectos más sórdidos de la existencia; ni siquiera aquellas zonas que perturban y quiebran una parte íntima del sujeto y del ser social que le mira, porque ésta es una forma



Spectacle de Sankai Juku. Fotografía de Anna Birgit. Dominio público, commons.wikimedia.org

crítica de afirmar la vida como potencia de movimiento y de transformación. Su danza permitió, entonces, expresar y crear dentro de las grietas y las fracturas del mundo conocido. Danzar la crisis y, con ella, dotar de otro sentido a la propia vida. ●

Referencias

- Collini, Sartor Gustavo (1995). *Kazuo Ohno. El último emperador de la danza*. Buenos Aires: Vinciguerra
- Deleuze, Gilles (2011). *Lógica del sentido*. Madrid: Paidós.
- Herzog, Hans-Michael (1995). *El descubrimiento de un medio estilístico: El grabado de Die Brücke*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo Insular de Gran Canaria. Las palmas de Gran Canaria: Tabapress.
- Hoffman, Ethan (1987). *Butoh. Dance of the dark soul*. New York: Apertur Foundation.
- Hijikata, Tatsumi (2000). *To prison*. Translated from the Japanese to English by Nanko Kurihara for *The Drama Review*, 44, 1 (T165), guest-edited by Nanako Kurihara. En línea: <https://shihlun.tumblr.com/post/38314646267/to-prison-hijikata-tatsumi> (consultado el 16 de junio de 2016).
- Kurihara, Nanako (2000). *Tatsumi Hijikata. The words of butoh*. En línea: <http://www.jstor.org/stable/1146810> (consultado el 20 de abril del 2016).
- Mier, Raymundo (2009). Cuerpo, afecciones, juego pasional y acción simbólica. Reflexiones encarnadas. Antropología del cuerpo. *Antropología*, revista interdisciplinaria del INAH, núm. 87.
- Saldaña Paris, Daniel (2020). *La bruja del monte Vérita*, 2020. En línea: <https://www.revistadeluniversidad.mx/articles/22db9d75-22bd-4664-8591-4f96a551b56f/la-bruja-del-monte-verita> (consultado el 27 de enero de 2021).
- Nakajima, Natsue (1997). *Ankoku Butoh*. Conferencia en la universidad Fu Jen: “La espiritualidad femenina en el teatro, la ópera y la danza”.
- Ohno, Yoshito y Kasuo Ohno (2004). *Kazuo Ohno's world. From whitout and whitin*. Canadá: Wesleyan University. Translated by John Barret.
- Ramírez, Mireles Paloma (1997). *La danza-teatro y el no teatro, la danza-teatro y la no danza, o Pina Bausch y la búsqueda de nuevos caminos*. Tesis. México: UNAM/ Facultad de Filosofía y Letras.
- Viala, Jean, Mason-Sekine Nourit (1988). *Butoh. Shade of darknes*. Tokio: Ed. Shufunutono.