



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Bellas Artes

El *Butoh* en la figura de Kazuo Ohno como una propuesta que afirma la unidad indisociable entre la danza y el teatro

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Artes

Presenta:

Alma Rosa Martín Suárez

Directora

Dra. María Margarita De Haene Rosique

Santiago de Querétaro, Qro.

Marzo, 2011



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Bellas Artes

Maestría en Arte: Estudios en Arte Moderno y Contemporáneo

**EL BUTOH EN LA FIGURA DE KAZUO OHNO COMO UNA PROPUESTA QUE AFIRMA LA
UNIDAD INDISOCIABLE ENTRE LA DANZA Y EL TEATRO.**

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestro en Arte

Presenta:

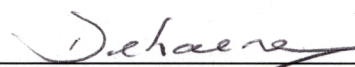
Alma Rosa Martín Suárez

Dirigida por:

Dra. María Margarita De Haene Rosique

SINODALES

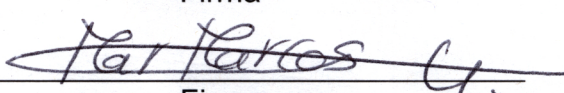
Dra. María Margarita De Haene Rosique
Presidente


Firma

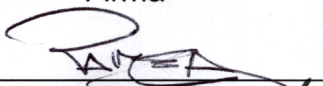
Dr. Pablo Parga Parga
Secretario


Firma

M. en A. María del Mar Marcos Carretero
Vocal

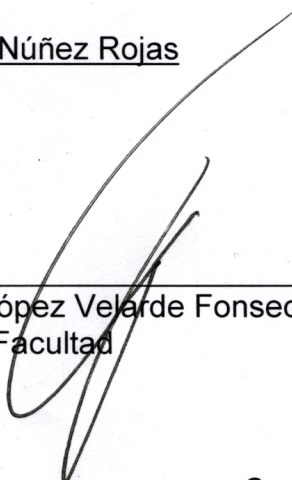

Firma

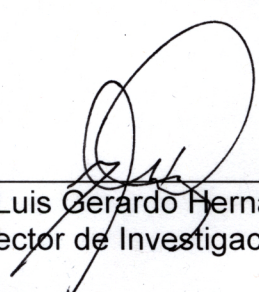
M. en A. Pamela Jiménez Draguicevic
Suplente


Firma

M. en H. Eduardo Núñez Rojas
Suplente


Firma


Mtro. Vicente López Velarde Fonseca
Director de la Facultad


Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Santiago de Querétaro, Qro.
Marzo, 2011
México

RESUMEN

Tradicionalmente se ha observado una división positivista entre teatro y danza, lo que limita las posibilidades interpretativas tanto del bailarín como del actor, por lo que ésta investigación gira en torno al análisis de las posturas vanguardistas que en el área de estudios del Arte Moderno y Contemporáneo abordan el problema del cuerpo expresivo en las Artes Escénicas. Se analizaron diferentes propuestas teóricas de las artes escénicas que aluden a la importancia de la unidad de la Danza y el Teatro y de manera importante se estudió la propuesta de Kazuo Ohno en el arte del *Butoh* que permite afirmar la idea fundamental de una unidad entre el teatro y la danza a través de un sólo cuerpo expresivo.

Palabras clave: (cuerpo expresivo, artes escénicas, surrealismo, expresionismo, antropología teatral, biomecánica, psicodrama analítico, Butoh).

SUMMARY

Traditionally, there has been a positivistic separation between theater and dance, which reduces the field of interpretation for both the dancer and the actor. Hence, this investigation relies on the analysis of the avant-garde studies in the field of Modern and Contemporary Art, apprehending the problem of the « expressive body » in the scenic arts. Different theoretical proposals for the scenic arts are analyzed which support the importance of unity between Dance and Theater, mainly in the proposal by Kazuo Ohno in the art of Butoh, affirming the fundamental idea of unity between theater and dance through a one and only « expressive body ».

Key words: (« expressive body », scenic arts, surrealism, expressionism, theater anthropology, biomechanics, analytical psychodrama, Butoh.)

RESUMEN

Tradicionalmente se ha observado una división positivista entre teatro y danza, lo que limita las posibilidades interpretativas tanto del bailarín como del actor, por lo que ésta investigación gira en torno al análisis de las posturas vanguardistas que en el área de estudios del Arte Moderno y Contemporáneo abordan el problema del cuerpo expresivo en las Artes Escénicas. Se analizaron diferentes propuestas teóricas de las artes escénicas que aluden a la importancia de la unidad de la Danza y el Teatro y de manera importante se estudió la propuesta de Kazuo Ohno en el arte del *Butoh* que permite afirmar la idea fundamental de una unidad entre el teatro y la danza a través de un sólo cuerpo expresivo.

(Palabras clave: cuerpo expresivo, artes escénicas, surrealismo, expresionismo, antropología teatral, biomecánica, psicodrama analítico, Butho).



SECRETARÍA
ACADÉMICA

*A los maestros que me han acompañado en mi
formación, a los amigos que me ayudaron a crecer en la
confianza y a mi familia que forma parte del mundo
que se teje en mi interior*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a la Dra. Margara De Haene Rosique, directora de esta tesis y amiga pájaro que me ha ayudado a volar; a mi hermana Laura Yvone Martín, por su ayuda profesional, su cariño y el cuidado que me ha brindado a lo largo de nuestras vidas; a mi compañera, maestra y amiga Pamela Jiménez, a mis compañeros de viaje Pablo Parga e Irma Palacios; a mi querida compañera de banca, Aura Moreno, a Mar Marcos por compartir sus conocimientos, a mi querido y buen amigo Javier Rivas que siempre me ha brindado su cariño; al apoyo y comprensión de Tere Ruiz, Vicente López Velarde y de Eduardo Núñez; a Diego Ugalde por su valiosa colaboración.

Gracias a mi amado Ricardo; al amor y compañía de mis hijos Ariadna y Damián y a mis queridos padres siempre.

ÍNDICE GENERAL

	Página
Resumen	i
Summary	ii
Dedicatorias	iv
Agradecimientos	v
Índice general	vi
Índice de imágenes	viii
Introducción	1
I. Las artes escénicas y su relación con el cuerpo expresivo	7
I.1. El surrealismo en el teatro Antonin Artaud	8
I.1.1. El método	11
I.2. El realismo psicológico de Stanislavsky	15
I.2.1. El método	19
I.3. El expresionismo en la danza: Mary Wigman	25
I.3.1. Aspectos de la danza de Mary Wigman	29
I.4. La biomecánica de Vsévolod Meyerhold	32
I.4.1 El actor biomecánico y la biomecánica	34
I.5. El "contraction-release". Martha Graham	38
I.5.1. La técnica	43
I.5.2. Obra coreográfica de Graham	46
I.6. El laboratorio de investigación del Actor Jerzy Grotowski	47
I.7. Danza abstracta y psicodrama analítico. Pina Bausch	53
I.7.1. Propuesta teatro-danza	55
I.7.2. De bailarina a coreógrafa	60
I.8. La Antropología Teatral. Eugenio Barba	66

I.8.1. Propuesta teórico-metodológica	68
II. Kazuo Ohno y el arte del <i>Butoh</i>	77
II.1. Contexto en el que se desarrolla el Arte del Butoh	78
II.2. Propuesta de entrenamiento	91
II.3. Propuesta teórica y conceptual	96
II.4. Trayectoria	100
II.5. Manifestaciones del Butoh en Latinoamérica	104
Resultados y discusión	108
Literatura citada	114

Índice de imágenes		Página
Ilustración 1.	Antonin Artaud	8
Ilustración 2.	Teatro de la crueldad	10
Ilustración 3.	Antonine Artaud Foto de Eli Lotar	11
Ilustración 4.	Antonin Artaud Interpretando a Marat Película Napoleón de Gance	13
Ilustración 5.	Konstantín Stanislavsky	15
Ilustración 4.	Konstantin Stanislavsky. Teórico del teatro. Realismo escénico	16
Ilustración 5.	Bir Rol Yaratmak	18
Ilustración 6.	Al Pacino, La visión de un actor El Actor's Studio fue fundamental no sólo en su carrera, sino también en su vida	21
Ilustración 7.	Marlon Brando. El Padrino. Metodo Stanislavsky. Actor's Studio	21
Ilustración 8.	Método Stanislavsky	22
Ilustración 9.	Mary Wigman	25
Ilustración 10.	Mary Wygman. Collage	26
Ilustración 11.	When explaining physical	27

Ilustración12.	Witch dance, Mary Wigman	29
Ilustración 13. 30	Mary Wigman aux premieres heures du tanztheater (teatro-danza)	
Ilustración 14.	Meyerhold	32
Ilustración 15.	Biomecánica. Meyerhold	34
Ilustración 16.	Secuencia de tiro al arco. Secuencia presentada por los alumnos de Meyerhold	36
Ilustración 17.	Martha Graham. Thesignoutside	38
Ilustración 18.	Martha Graham en Agnes De Mille	39
Ilustración 19.	Martha Graham y Nureyev puso en la Metropolitan Opera House el ballet Nureyev	41
Ilustración 20.	Martha Graham	42
Ilustración 21.	NightJourney de Martha Graham	43
Ilustración 22.	Entrenamiento	44
Ilustración23.	Martha Graham Standard technique exercises. Skips	45
Ilustración24.	Jerzy Grotowski	47
Ilustración25.	Apocalipsis Cum Figuris, 1970	48
Ilustración26.	El Príncipe Constante	51
Ilustración 27.	Pina Bausch. Retrato de Walter Vogel	53
Ilustración28.	2005. Dancers and singers double as the chorus in Pina Bausch's version of Gluck's "Orfeo ed Eurydice", Paris Opera Ballet	55
Ilustración 29.	AusdemTanztheaterstück Vollmond von Pina Bausch	56
Ilustración 30.	2008. Pieza Chile. Coreografía de Pina Bausch	57

Ilustración 31.	Café Müller	58
Ilustración 32.	Pina Bausch Company	59
Ilustración 335.	Pina Bausch. Claveles	60
Ilustración 346.	Pina Bausch. Café Müller	62
Ilustración 3735.	Kontakthof, de Pina Bausch	63
Ilustración 368.	Pina Bausch Vasquez Rocca Adolfo	64
Ilustración 37.	Eugenio Barba	65
Ilustración 38.	Odín Teatret Publicidad	66
Ilustración 39.	Antropología teatral	67
Ilustración 40.	Training del actor	69
Ilustración 41.	Clase magistral. Eugenio Barba	70
Ilustración 42.	Urhamlet. Un viaje al origen del mito de Hamlet	71
Ilustración 43.	Traces. Roberta Carreri OdinTeatret	72
Ilustración44.	The Castle of Holstebro	74
Ilustración 45.	Odín Teatret: El sueño de andersen, 2004	75
Ilustración 46.	Kazuo Ohno	76
Ilustración 47.	Hiroshima. Después de la bomba atómica	77
Ilustración48.	Butoh troupe. The New York Times, 2006	83
Ilustración 49.	Kazuo Ohno & Butoh foto de H. Tsukamoto	86
Ilustración 50.	Kazuo Ohno	87
Ilustración 51.	Kazuo Ohno	88

Ilustración 52.	Kazuo Ohno con Pina Bausch	89
Ilustración 53.	Danza Butoh	90
Ilustración 54.	Taller de danza Butoh	91
Ilustración 55.	Butoh. Entre el mundo del sueño y el ensueño	93
Ilustración 56.	Susana Carlisle. Butoh	96
Ilustración 57.	Butoh. La muerte puede bailar	97
Ilustración 58.	Kazuo Ohno	98
Ilustración 59.	Kazuo Ohno Manos	100
Ilustración 60.	Kazuo Ohno. Admirando a La Argentina	102
Ilustración 61.	Minako Seki durante un seminario Butoh Coroico, Bolivia, en febrero de 2008	103
Ilustración 62.	Butoh Latinoamericano, 2011	105
Ilustración 63.	Serpiente. Espectáculo de Danza Butoh, 2008	106

INTRODUCCIÓN

El saber deriva primeramente del vivir. En segundo lugar, de las investigaciones sobre las conclusiones a las que llegaron los que vivieron antes que nosotros

Nietzsche

Esta investigación parte de la intención de analizar y conocer los fundamentos de la unidad indisociable entre danza y teatro para la comprensión del desarrollo contemporáneo de las artes escénicas. En este sentido se ha estudiado la trayectoria y el pensamiento que originaron las propuestas relacionadas con el Cuerpo Expresivo, profundizando en el estudio del Butoh como un punto de encuentro y fusión entre la danza y el teatro.

En la presente investigación se analizaron las posturas vanguardistas que en el área de estudios del Arte Moderno y Contemporáneo abordan el problema del Cuerpo Expresivo en las Artes Escénicas. Se analizaron diferentes propuestas teóricas de las artes escénicas que aluden a la importancia de la unidad de la Danza y el Teatro y de manera importante se estudió la propuesta de Kazuo Ohno en el arte del Butoh que permite afirmar la idea fundamental de una unidad entre el teatro y la danza a través de un sólo Cuerpo Expresivo.

Tradicionalmente se ha observado una división positivista entre teatro y danza, lo que limita las posibilidades interpretativas tanto del bailarín como del actor. En Occidente se ha establecido una separación entre la danza y el teatro fundamentada en una idea de especialización que fragmenta y parcializa. Esa división genera limitaciones para las artes escénicas, lo que se refleja en propuestas fragmentadas que no llegan a explotar todas las posibilidades de una concepción integrada que comprenda la razón, la intuición y el instinto.

Esta separación se empieza a disolver con las experiencias de artistas como Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman y la New Dance, en el ámbito de la danza. En el ámbito del teatro, la búsqueda se inicia a partir de las experiencias dadaístas, del teatro del absurdo de Tristán Tzara, Antonin Artaud, Grotowsky y Eugenio Barba, entre otros.

Se considera que la propuesta de la unidad teatro-danza expuesta por el maestro Kazuo Ohno es esencial y fundamenta la necesidad de mantener la relación mente, cuerpo y espíritu (razón, intuición e instinto) en el desarrollo contemporáneo de las artes escénicas.

Realizar una investigación sobre el Cuerpo Expresivo implica traducir el lenguaje de las intuiciones, pulsiones, ideas, apariciones inesperadas, imágenes internas, emociones y sentimientos así como crear interrelaciones entre signos que constituyen lo que se entiende por lenguaje corporal y que construye el cuerpo escénico, el cuerpo del bailarín-actor unido por un mismo principio: el de la formación para la escena.

La intención ha sido demostrar que en las artes escénicas, en realidad no hay diferencia entre el cuerpo de un bailarín y el de un actor, como lo afirma Müller (2007), al expresar que el cuerpo danzante es el movimiento de un paisaje y la escritura de los cuerpos es un poema que corre a lo largo de la humanidad. En el instante en que el cuerpo del bailarín se anima, despierta lo invisible, vincula los puntos dejados en suspenso por lo real. Encarna el instante en su imprevisible movimiento, no está fuera del tiempo, él es el tiempo. Esta musicalidad perfecta entre cuerpo e instante es el movimiento del pensamiento encarnado. El actor está en el mismo cuerpo cuando la palabra, la frase, el sentido son liberados al instante, en el movimiento del pensamiento que no los anticipa ni los clausura. Cuando el cuerpo del actor y del bailarín son el instante de su lenguaje en el lugar exacto que el trabajo ha elegido, esos cuerpos son idénticos, son el vehículo de un sentido que no se narra, un sentido que se alcanza al final de la representación. La fuerza de un espectáculo crea el misterio de los cuerpos idénticos. El cuerpo del

bailarín y del actor habitan un paisaje ventilado e íntimo que nadie conoce. El mismo cuerpo lo ignora.

Por otra parte investigar acerca del Butoh, conlleva a reflexionar sobre un territorio impreciso entre la materia y el alma, entre el mundo del sueño y el ensueño. Etimológicamente el Butoh es la conjunción de dos morfemas: "BU", que significa "enterrarse con los pies"; y "TOH", que se traduce como "para poder volar con los brazos". Para Kazuo Ohno significa recobrar el cuerpo desde el vientre materno, de sus tinieblas oníricas del origen de uno mismo. Para Tatsumi Hijikata el Butoh tiene el propósito de recobrar el cuerpo primigenio: el cuerpo que nos ha sido robado.

Se puede observar el Butoh como una pedagogía de la sensibilidad y del movimiento, como una estética del cuerpo en estado de arte. La estética del movimiento del Butoh está poblada de desequilibrios, que no son fallas, sino imposiciones para la continuidad de la existencia. Por eso, no será suficiente con tolerar el desequilibrio, sino que habrá que reivindicarlo, producirlo, darle espacio en el cuerpo; "Tú debes soportar un Caos en ti mismo para traer una estrella danzante al mundo". (Nietzsche 1997).

Escribir sobre la figura de Kazuo Ohno, es tener acceso al mundo de la poética, en tanto que habrá que bucear en los matices de la percepción que abre el camino, al hombre que anda y desanda territorios mientras su cuerpo recoge experiencias, que le permiten expresarse.

La mayoría de los estudios proponen que los orígenes del teatro y la danza se busquen en la evolución de los rituales mágicos, cuando se convierten en ceremonias dramáticas dedicadas a rendir culto y a proclamar los principios espirituales de la colectividad. Ese carácter de manifestación sagrada es común a la aparición del teatro en todas las civilizaciones; *teatro* entendido como suma de todas las artes: *Thea*, fuego sagrado. *Theos*, Dios; carácter que se mantiene en la mayoría de las experiencias escénicas orientales, donde el cuerpo del ejecutante

se vuelve vehículo de conexión con el ser en su carácter espiritual y con la esencia de las artes del cuerpo.

Sin embargo, como sostiene Christine Greiner (2005): “la danza Butoh en sus orígenes ha constituido un operador cognitivo que desestabilizó presupuestos acerca de la conciencia humana, la relación de la vida y la muerte y la posición del hombre frente a la naturaleza y a la vida humana”.

Fue en 1954 cuando Kazuo Ohno (1906-2010) conoció a Tatsumi Hijikata (1928-1986), quien estaba empeñado en encontrar una alternativa ante lo que él consideraba la decadencia de la danza tradicional. Tras ese encuentro nació el Butoh; manifestación que se considera como una expresión intermedia entre el teatro y la danza, a manera de poesía corporal.

Creado sobre las bases de las más antiguas tradiciones japonesas de Teatro Kabuky y Teatro Noh, el Butoh reconoce influencias de movimientos europeos de la posguerra, como el dadaísmo. Uno de sus principales exponentes: Tristán Tzara propone una transformación radical de la sensibilidad del hombre, una dictadura del espíritu, una nueva forma de situar al hombre en el cosmos.

El Butoh También se vincula con el surrealismo, especialmente con Antonin Artaud, quien advierte que el lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real, debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, realizar secretamente, mágicamente, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos .

Por otra parte se ha analizado la propuesta de Mary Wigman y la danza expresionista alemana, la *NeueTanze* (Nueva Danza) con las que Hijikata y Kazuo Ohno se vincularon; al mismo tiempo que se estudiaron los movimientos de los años sesentas en las artes escénicas, de Grotowski y Eugenio Barba, quienes plantearon una nueva perspectiva en relación a la vinculación del teatro con la danza.

A partir del estudio de las representaciones escénicas del mundo se ha reconocido la importancia de su origen ritual, formador de la función espiritual que ha contribuido a la función social; ya que el arte escénico no sólo ha servido como divertimento sino también como transformador de emociones colectivas y restauradoras del comportamiento ancestral. Esta función espiritual se ha enfocado en relación al desarrollo individual y está estrechamente ligada al acto ritual, es en este sentido que el Butoh ha surgido como una reflexión artística escénica social e individual que ha mostrado un acercamiento al origen ritual. El asombro del hombre arcaico ante el enigmático juego de fuerzas sagradas del universo es también premisa del acto escénico del Butoh.

Esta concepción ritual del acto escénico es la principal idea que Antonin Artaud, ha expuesto en el “Teatro y su doble”, que fue retomada en el trabajo de Gabriel Weisz, sobre el “Palacio Chamánico”, en referencia al trabajo de Artaud.

Se encontró en el estudio que en el contexto cultural del encuentro Oriente – Occidente, la danza Butoh recibe influencias tanto de las formas estéticas y filosóficas japonesas como el Noh y el Kabuki, el Zen y el Sintoísmo, como de las expresiones occidentales como la danza expresionista alemana, el surrealismo y el dadaísmo.

A partir de su técnica, el Butoh, forma dancística teatral, explora la relación cuerpo – naturaleza – cultura, posibilitando su práctica en contextos diferentes de los de la tradición que le dio origen. En oposición a la visión dualista del cuerpo, hegemónica en las artes occidentales como por ejemplo la modern dance, con su tendencia materialista a partir de técnicas que apuntan a la posesión y control del cuerpo-, el Butoh otorga una gran importancia a la corporeidad desde una perspectiva holística que integra cuerpo y mundo, poniendo de relieve su ambigüedad y misterio. El entrenamiento Butoh explora la dualidad a partir de la tensión y transformación física entre opuestos: lo masculino y lo femenino, la luz y la oscuridad, el sueño y la realidad de la vida cotidiana, lo santo y lo profano, el rigor y la piedad, entre otros. En este sentido, propone una actitud física y mental que inte-

gra y reconcilia la dualidad a la vez que propicia el juego entre las fronteras del consciente y del inconsciente a partir del movimiento.

La práctica de Butoh convoca lo instintivo, lo erótico, lo fusional, la pérdida de identidad individual con disolución del límite corporal y la unión a un todo mayor. Propone un retorno al impulso originario de la creación, donde vida y muerte se incluyen una a la otra, para propiciar una transformación del alma humana. Su poética se caracteriza por ser portadora de una profunda filosofía de vida que pone de relieve la esencia del ser humano y su necesidad de expresión.

I. LAS ARTES ESCÉNICAS Y SU RELACIÓN CON EL CUERPO EXPRESIVO

Partir del supuesto que las artes escénicas implican una unidad indisociable entre la danza y el teatro se requiere de la construcción de una nueva categoría de análisis denominada Cuerpo Expresivo integrado por el cuerpo físico, el cuerpo mental y el cuerpo sensible o espiritual. Un cuerpo físico con capacidades motrices ligadas a un cuerpo muscular; el cuerpo mental, creador sensible de conceptos para entender el devenir de las artes en el tiempo, creadores de nuevos paradigmas que en su tiempo forjaron una nueva manera de construir la escena y el cuerpo espiritual como un diapasón sensible que intenta afinar y ampliar los umbrales de registro perceptivo a través de experiencias sensoriales. Con la intención de desarrollar esta categoría se revisan las propuestas de aquellos autores y teóricos escénicos que han abordado desde diferentes perspectivas la idea del teatro y la danza como unidad, acentuando, en sus propuestas, alguno de los tres niveles de consciencia: Cuerpo físico, Cuerpo mental y Cuerpo sensible o espiritual.

Como consecuencia de este planteamiento se considera que el Butoh en relación con el cuerpo expresivo es fundamental para la concepción de una propuesta contemporánea en relación a las artes escénicas, ya que se relaciona de manera equilibrada con estos tres niveles haciendo del acto escénico un acto poético que convierte al cuerpo en un objeto de arte.

I.1. El surrealismo en el teatro. Antonin Artaud

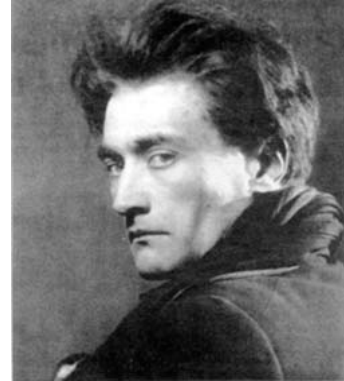


Ilustración 1. Antonine Artaud

No ha quedado demostrado, ni mucho menos, que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible

Artaud

Movimiento artístico que surge en Francia en los años 20's influenciado por el Dadaísmo de Tristan Tzara. La filosofía del surrealismo fue definida por André Bretón en los siguientes términos: "El surrealismo se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos por la resolución de los principales problemas de la vida". (Breton, 1924).

El mismo Bretón considera, en su primer manifiesto surrealista escrito en 1924, que el surrealismo es un "automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral." (Breton 1924).

Este movimiento fue considerado como un snobismo intelectual, una depravación del espíritu, una broma de los artistas de la época, aunque en realidad el objetivo del surrealismo buscaba liberar al hombre contrariado por una civilización metalizada y utilitarista; proponiendo encontrar en el inconsciente un mundo de creación espiritual; hacer del cuerpo un sensor existencial, un receptor mental y espiritual del cosmos. (Artaud, 2006).

Artaud, que se adhiere a esta propuesta artística, afirma que el surrealismo es “una nueva forma de magia. La imaginación, el sueño, toda esta intensa liberación del inconsciente que tiene por finalidad hacer aflorar a la superficie del alma lo que habitualmente tiene escondido, debe necesariamente introducir profundas transformaciones en la escala de las apariencias, en el valor de significación y en el simbolismo de lo creado. Lo concreto cambia completamente de vestido, de corteza, no se aplica más a los mismos gestos mentales. El más allá, lo invisible rechaza la realidad. El mundo ya no se sostiene. Entonces se puede comenzar a calibrar los fantasmas, a rechazar las falsas apariencias” (Artaud, 1999).

Para emprender el camino del surrealismo el hombre debe recuperar las energías perdidas, que detonan la creencia de una realidad superior. (Artaud, 1999).

Antonin Artaud nace en Marsella, Francia el 4 de septiembre de 1896. Poeta, dramaturgo y actor francés, creador del estilo del teatro de la crueldad, fuente teórica más importante del teatro del absurdo. La infancia de Antonin Artaud estuvo marcada por problemas en el comportamiento, derivados de una meningitis, que motivaron su reclusión en sanatorios mentales en diversas ocasiones. En 1914 sufre una crisis depresiva y oscila entre el fanatismo religioso y el ateísmo. En 1920 se traslada a París, donde comienza a trabajar como actor teatral y a escribir obras teatrales.

En 1927 fue co-fundador del “Théâtre Alfred Jarry”, en el que produjo “The Cenci” (1935), una ilustración de su concepto de Teatro de la Crueldad. Antonin Artaud definió como “Teatro de la Crueldad” a una nueva clase de teatro que deb-

ía minimizar la palabra hablada y dejarse llevar por una combinación de movimientos físicos, sonidos inusuales, y eliminación de las disposiciones habituales de escenario y decorados.



Ilustración 2. Teatro de la crueldad

A raíz de su amistad con André Breton, asumió el cargo de director de la oficina de investigaciones surrealistas. En 1938 publica "El Teatro y su Doble", obra que más tarde se convirtió en estandarte de movimientos de teatro en grupo.

Después de pasar varios años de reclusión psiquiátrica, publica el ensayo "Van Gogh le suicidó de la Société" (1998), fue galardonado en 1939 con el Prix Saint-Beuve. El 4 de marzo de 1948, estando en un asilo de Ivry-sur-Seine, Antonin Artaud muere víctima de cáncer.

I.1.1 El método

Para Artaud, el teatro debe ser mágico y el director un hechicero. En este contexto, el actor es el oficiante de un ritual de liberación, de exorcismo. Debe descubrir su Yo real, especie de fuerza psíquica-metafísica y enterarse de que tiene un doble. Al ser consciente de que está compuesto de dos sombras, debe entrar en el reino metafísico para descubrir su Yo auténtico, su fuerza psíquica real. Debe ser capaz de reiniciar constantemente esta búsqueda hacia sus orígenes, de recrear su forma.

Mientras el actor libera sus inhibiciones y las represiones que coartan al verdadero Yo, exorciza al inconsciente colectivo del público, generando de este modo una interacción que modifica al auditorio y a él mismo.



Ilustración 3. Antonine Artaud. Foto de Eli Lotar

Propuso un teatro ritual, de psicoterapia y transformación espiritual en el que la palabra pasa a un segundo plano y propone en su lugar ritmos armonizados, sonidos, gritos, un lenguaje de sueños y pesadillas. Intenta también una gramática de sonidos basada en la respiración.

Compara al teatro con la peste, puesto que ambos son contagiosos, afectan a grandes grupos humanos, producen transformaciones y toman imágenes que están dormidas, perturbaciones latentes para llevarlas a límites extremos.

Ambas provocan la exteriorización de un fondo de crueldad en germen por medio del cual se exteriorizan todas las posibilidades perversas de la mente. Ambas son beneficiosas porque impulsan al hombre a verse tal como es, generan la caída de las máscaras. Asimismo permiten la liberación de la crueldad latente del hombre, producen un exorcismo de todo lo abominable que hay en el ser humano y facilitan la aparición de su Yo real.

La analogía del teatro con la peste lo llevó a su concepción del teatro de la crueldad. Supuso al hombre acosado por una grotesca enfermedad contra la que no estaban inmunes actores ni espectadores. El espectador va al teatro a experimentar un "tratamiento de choque" tendiente a librarlo del pensamiento discursivo y lógico permitiéndole una nueva experiencia catártica.

El oficio del actor consiste en servir como "una fuerza de la epidemia que ataca los cuerpos y las almas de la población, que transmitirían el contagio a todo el teatro", (Artaud, 2006), liberando así el desorden atroz y la crueldad latente del ser humano. Una vez que la enfermedad fuera expuesta y exorcizada, y liberado el Yo abominable, la audiencia, espiritualmente purificada, tal vez encontraría su Yo real.

"Vamos al teatro para salir de nosotros mismos...para redescubrir no tanto lo mejor de uno mismo sino la parte más pura, la parte más marcada por el sufrimiento...buscamos en la escena una emoción en la que los movimientos más secretos del corazón serán expuestos...la audiencia se enfrentará cara a cara con su

gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y del caos, incluso con su canibalismo”. (Artaud, 2006).

Crueldad, en la concepción artaudiana, es también apetito por la vida. Así, nacimiento, muerte, ambición, amor, creatividad y poder son sólo contingentes de la crueldad. Es el reconocimiento de una situación existencial, de una condición de vida, el saber que estamos sometidos a fuerzas oscuras. Reconocer esto es crueldad, el sufrimiento, el padecimiento y la lucha para superarlos también es crueldad.

Promueve la búsqueda de un teatro total, la unión de todos los medios posibles para atacar a los sentidos y lograr así la caída de las máscaras de actores y espectadores. Utiliza la unificación del gesto, el sonido y la acción. Recurre a la danza y al uso de máscaras.



Ilustración 4. Antonine Artaud interpretando a Marat, en la película Napoleón de Gance

Para este tipo de teatro se requiere de un actor especial al que él denomina: “un atleta del corazón” (Artaud, 2006). El oficio del actor consiste en una especie de atletismo afectivo. Llegó a reconocer en el comediante una suerte de musculatura afectiva correspondiente a las localizaciones físicas de los sentimientos; un organismo afectivo análogo al del atleta, que en lugar de actuar en el plano físico lo hace en el de los sentimientos.

"El actor es un atleta del corazón. Los movimientos musculares del esfuerzo físico son como la efigie de otro esfuerzo, su doble, y que en los movimientos de la acción dramática, se localizan en los mismos puntos. El punto en que se apoya el atleta para correr es el mismo en el que se apoya el actor para emitir una imprecación espasmódica, pero la carrera del actor se ha vuelto hacia el interior." (Artaud. 2006).

En el cuerpo del actor, para crear la "Otridad", mente y espíritu se conjuntan en un Cuerpo Expresivo por una danza de palabras y por acciones dramáticas que hacen música. "Son las imágenes mentales de la escultura del cuerpo que dice bailando y que baila diciendo". (Virmaux, 1987).

El aporte de Artaud representa un estímulo en lo que se refiere a esta investigación sobre la unidad del teatro y la danza a pesar de que lo que propone se acerca más a una visión ético-filosófica, que a una auténtica técnica de actuación sin embargo se debe recuperar su propuesta sobre el cuerpo como portador del lenguaje teatral y la expresividad venida desde la construcción del inconsciente.

Se abordará a continuación una propuesta más elaborada con respecto al método y la técnica

I.2. El realismo psicológico de Stanislavsky



Ilustración 5. Konstantin Stanislavsky

La vida del cuerpo y la vida del alma son una unidad"

Stanislavsky

Otra interesante propuesta es la planteada por Konstantín Stanislavsky, seudónimo de Konstantín Serguéievich Alekséyev, maestro ruso de las artes escénicas modernas creador del “realismo psicológico” y de la llamada técnica vivencial para abordar la actuación. Actor, director escénico y pedagogo teatral, nacido en Moscú en 1863.

De 1907 hasta su muerte, en 1938, Stanislavsky desarrolló y aplicó un revolucionario sistema de formación dramática. Descubrió que los actores que recordaban sus propios sentimientos y experiencias, sustituyéndolos por los de los personajes, eran capaces de establecer un vínculo especial con el público. Dio a este proceso el nombre de “técnica vivencial”. (Stanislavsky, 2001).

En el periodo que siguió a la Revolución Rusa de 1917, Stanislavsky exploró las posibilidades de un teatro totalmente improvisado. Intentó, dotar a los intérpretes con los medios artísticos para poder abordar el texto de acuerdo con las motivaciones de los personajes y las creencias del dramaturgo. Tradicional-

mente, este proceso estaba bajo el control del director. Al final de su vida, sin embargo, Stanislavsky experimentó con una fórmula que otorgaba de nuevo al director el completo control intelectual sobre el proceso de ensayo. Denominó a esta técnica "teoría de la acción física". (Savarese y Barba, 2009).

Stanislavsky notó que su antigua forma de ensayos dividía las acciones físicas y emocionales alejándose de éste modo de cualquier manifestación realista del arte. La "Vida del cuerpo" y la "Vida del alma" son una unidad.

Una de sus aportaciones fue la creación del "studio" o taller de actores que consistía en que tanto los novatos como los profesionales, podían experimentar, improvisar y resolver juntos los problemas que el teatro les presentaba.

Al considerar que el arte era un modo de servir al pueblo, proponía el concepto de la misión del artista que forma la base de su ética profesional.



Ilustración 6. Konstantin Stanislavsky. Teórico del teatro. Realismo escénico.

Su obra abarcó varios géneros y formas, la mayor parte de sus interpretaciones tenían el valor de un verdadero descubrimiento artístico y nunca llegó a repetir sus hallazgos.

Después del advenimiento del régimen político Stanislavsky continuó su lucha a favor del realismo, rechazando las pseudo-innovaciones del resto de los artistas que querían destronar las tradiciones del pasado para afirmar en la escena soviética el culto de las convenciones externas.

Stanislavsky llevó a cabo una reforma escénica que no se limitó únicamente al arte dramático, sino que sus efectos también llegaron a la ópera. En 1922, mostró bajo una luz totalmente nueva la ópera de Tchaikovski "Eugene Onegin", modificando todas las ideas tradicionales sobre este género. (Stanislavsky, 2008).

Quiso adentrarse en los misterios del arte del actor y conocer las leyes que lo regían basándose en su propia experiencia y en la de otros actores. Llegó al perfeccionismo de su método de formación del actor después de muchos años de esfuerzo y de búsquedas, método en que la técnica y las bases del realismo escénico están sutilmente conjugadas. El arte que sale del espíritu y el corazón del artista, permite actuar con el máximo de eficacia en el espíritu y el corazón del espectador, enriqueciéndole el alma. Pero estos resultados no se logran fácilmente ya que en el camino se interponen, en primer lugar, el diletantismo, y en segundo lugar, la rutina, aspectos que Stanislavsky combatió sin cesar. (Stanislavsky, 2001).

Su propuesta igualmente en contra del naturalismo sin razón y del formalismo sin espíritu en tanto que producen un arte indigente, provocando que el arte que debía tener un papel educativo y social quedase rebajado. Stanislavsky, basándose en ese método y fundando periódicamente "estudios" o talleres de interpretación, forma más de una generación de actores. Entre sus discípulos estuvieron directores como Meyerhold, Vajtangov, Soulejitski y Dikil. (Serrano, 1996).

El realismo psicológico de Stanislavsky, consistía en la reproducción del mundo emotivo de los personajes en los actores para que éste fuera proyectado al

espectador como experiencia verídica, sin teatralidad artificial. Para lograrlo describió una serie de mecanismos, prácticas y conceptos que ayudan al actor a manejar sus propias emociones y a transformarlas en las emociones del carácter que debe representar.

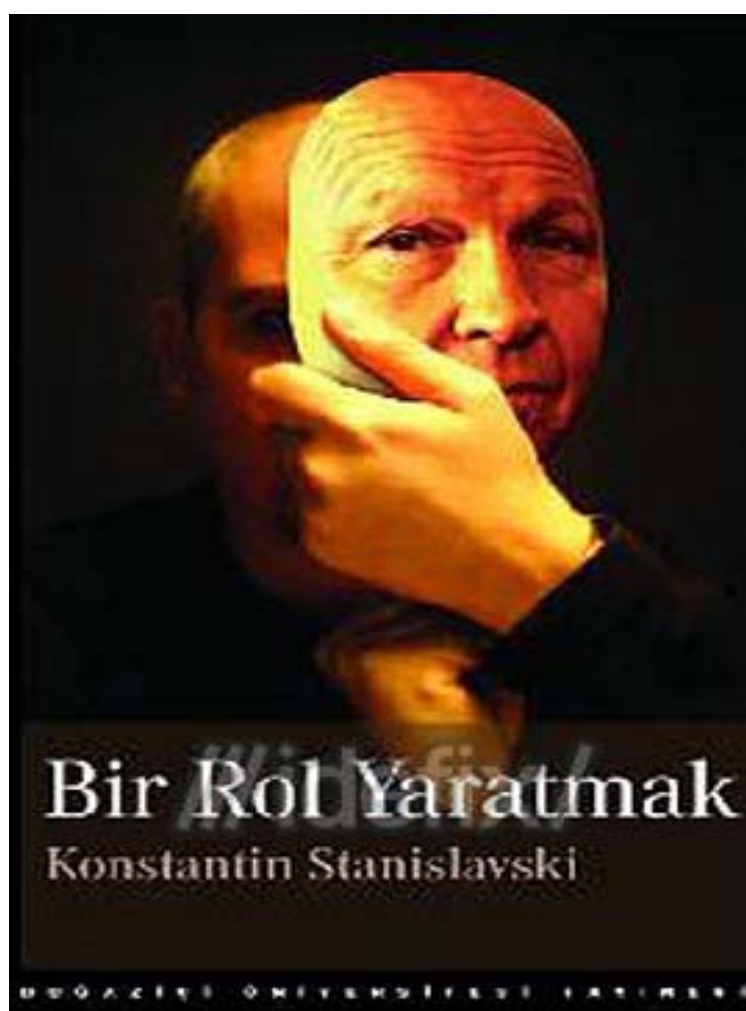


Ilustración 7. Bir Rol Yaratmak

1.2.1. El método de Stanislavsky

El método de Stanislavsky no se trata de una serie de reglas a seguir, sino de un método de preparación física, mental y emocional del actor en la creación de un personaje.

El principio de la dirección y puesta en escena es, principalmente, un análisis de la vida psíquica del personaje y su manifestación en las acciones físicas. El actor debe analizar la obra desde la acción. El director, por su parte, debe proveer de todos los elementos y objetos que puedan crear un espacio verosímil para que el actor se desenvuelva.

Con el método de Stanislavsky, el actor vuelve al texto constantemente para buscar su fusión con las acciones psicofísicas y la puesta en escena. La palabra del dramaturgo es sagrada y se busca manifestarla no sólo con verosimilitud sino al pie de la letra.

La palabra es la acción principal del espectáculo y debe mantenerse arraigada al personaje. Esto exige la comprensión absoluta de las ideas del texto.

El estudio del actor debe incluir la época en la que fue escrita la obra, su literatura e iconografía. Todo éste material se entrega una vez que el grupo se haya familiarizado con sus personajes y el texto para evitar enviciar la fantasía del actor. Para generar una atmósfera óptima el director debe tener instintos pedagógicos que le permitan una sutil corrección que comulgue con la idea del director.

El estudio se inicia entonces a partir de la disección de la obra en escenas y las circunstancias dadas en las mismas. Se empieza por conocer la época en la que vive el personaje y el ambiente en el que se desenvuelve, las relaciones con los otros personajes y entender que éstos tienen pasado y tendrán un futuro, develar incógnitas, fantasear y reflexionar.

La forma más idónea de llegar a la esencia de la obra es en la esquematización de los hechos, sucesos y fábulas, sus consecuencias e interacciones. Una vez que se conocen, el director propone la comparación entre las situaciones que

se presentan en la obra con ejemplos tomados de la vida cotidiana. Estos lugares comunes van desde los sucesos principales a los más particulares. De esta manera, el director refuerza en la mente del actor la lógica y la continuidad de los sucesos y parte hacia la construcción del personaje.

La identificación de sucesos de la obra en una secuencia lógica de continuidad con situaciones reales que haya vivido el actor, sirve para que las acciones del personaje nazcan a partir de las acciones propias del comediante logrando una representación orgánica. Cada estímulo debe generar una respuesta.

El beneficio que reporta el estudio de los sucesos en las primeras etapas del ensayo es esclarecer y determinar cuál es el conflicto dramático, los sucesos más internos, otorgar la justa valoración de los hechos con el fin de infiltrar la experiencia personal a la formación de la obra.

Stanislavsky (2001), propone la memorización comprensiva del texto, la adaptación actoral al texto del dramaturgo y un análisis activo que le permita llegar al aprendizaje orgánico, obteniendo un personaje que pasará por sí mismo de una forma vívida, activa y veraz.

La memorización automática promueve una pose grandilocuente y típicamente afectada por el estudio del personaje a solas. El acercamiento directo al texto impide la acción orgánica sobre el escenario porque es el resultado de una memorización mecánica. El actor debe elaborar imágenes vivas, pasiones y sentimientos, escudriñar el subtexto, descubrir los significados y significantes de las palabras dichas en un contexto específico para sentirlas como propias.

El método de acciones físicas de Stanislavsky abre un campo de trabajo activo psicofísico del actor y desde los primeros pasos evita aislar lo interno de lo externo.

“Las ideas, los sentimientos, los sueños del escritor, que llenan su vida e inquietan su corazón, lo empujan al camino de la creación... Toda su experiencia vital, ... junto con la observación de la vida, se convierten en el cimiento de la creación dramática.” (Stanislavsky, 2001).

Esta propuesta llega a Estados Unidos con la adopción del sistema “studio” del que se derivó una nueva tendencia que el teatro norteamericano llamó “the method”. El famoso “Actor’s Studio” de Nueva York liderado por Lee Strasberg ha visto pasar por su establecimiento muchos actores famosos entre los que se encontraban: Geraldine Page, Paul Newman, Maureen Stapleton, Joanne Woodward, Al Pacino y Marlon Brando. (Humaña, 1999).



Ilustración 8. Al Pacino. Actor’s Studio



Ilustración 9. Marlon Brando. El Padrino. Actor’s Studio.

Hace cincuenta años Stanislavsky afirmaba que: "Todo queda al descubierto en el cine, y todo lo que sea estereotipo quedará registrado allí para siempre. En el cine puede verse claramente la diferencia entre el arte viejo y el nuevo". (Serrano, 1996).

La concepción pedagógica de Stanislavsky constituye la principal fuente generadora de teorías y prácticas universales del arte teatral contemporáneo, así como la "clave" para entender la interacción psicología, psicoanálisis y actuación, y consecuentemente, poder dialogar con principios escénicos desde diferentes enfoques. (Savarese y Barba, 2009).



Ilustración 10. Método Stanislavsky.

A lo largo de su tarea artística y pedagógica, Konstantin Stanislavsky fue pionero en el intento de desarrollar un sistema para la preparación del actor y como resultado de su trabajo emergen dos propuestas.

La primera basada en los estudios del campo de la psicología de fines del siglo XIX y que consiste en una técnica introspectiva a partir de la cual se le proponía al actor recuperar (recordar-evocar) y hacer presente experiencias emotivas de su propia vida para utilizarlas en el proceso de creación de su personaje utilizando la llamada “memoria emotiva”.

A Stanislavsky le preocupó profundamente la falta de una oportunidad para el desarrollo armonioso del aparato integral del actor, el psíquico y el físico durante el proceso creador, que se puso a revisar toda su propuesta y poco antes de su muerte, propuso un nuevo sistema, conocido como “Método de Análisis Activo” o “Método de Acciones Físicas”. Llegó a la conclusión de que sólo las acciones físicas estimulan la razón y la voluntad y evocan en última instancia el sentimiento, que constituye la *raison d'être* del teatro. Había descubierto finalmente el estímulo básico en el proceso que conduciría al actor “de lo consciente a lo subconsciente”. (Osipovna, 1996)

El sistema de Stanislavsky es el método de actuación más realista que existe, al basarse en la fusión total de lo físico y lo psíquico como se observa en la vida misma, donde el fenómeno espiritual más completo se expresa a través de una secuencia de acciones físicas. (Boleslavski y Chejov, 1998).

¿Cuál es la lógica interna que determina la fuerza del “principio de la negación” que plantea Stanislavsky? Por una parte, la dinámica física y nerviosa por la que cada acción enérgica empieza con su opuesto; por otra parte, una actitud mental.

“Una de las más claras descripciones de esta recurrente actitud mental está contenida en el libro de Arthur Koestler dedicado a la “Historia de las mutaciones de la visión que el hombre tiene del universo”, donde se muestra cómo cada acto creativo —en la ciencia, el arte o la religión— es realizado mediante una regresión

preliminar a un nivel más primitivo, de un *reculer pour mieux sauter*, un proceso de negación o desintegración que prepara el salto hacia el resultado. Koestler llama a este momento una “pre-condición” creativa”. (Serrano.1996).

Esta propuesta, vincula de manera equilibrada: la mente a través de la teoría, el cuerpo a través de las acciones físicas y lo espiritual en la recuperación de las emociones. Se considera a Stanislavsky precursor en la búsqueda de orientaciones unificadoras para la formación del actor.

En el campo de la danza se comienza a manifestar esta búsqueda que parte de la ruptura con la tradición dancística y de la estética del cuerpo con la propuesta expresionista de Mary Wigman.

I.3. El expresionismo en la danza Mary Wigman



Ilustración 11. Mary Wigman

La danza es un lenguaje viviente que habla del hombre –un mensaje artístico que se encumbra por encima de la realidad en función de hablar, en imágenes y alegorías, de las profundas emociones del hombre y su necesidad de comunicación

Mary Wigman

Desde la perspectiva de la danza, un ejemplo que aborda el cambio de visión y la necesidad de romper con la estética del cuerpo para llevarla a la expresión teatral es la propuesta expresionista de Mary Wigman.



Ilustración 12. Mary Wigman. Collage

El movimiento expresionista se desarrolló principalmente en Alemania, a principios del siglo XX y se caracterizó por revelar un grito de horror. A diferencia de otros movimientos artísticos, de vanguardia la mayoría de sus representantes permanecían en soledad.

Expresionista es todo lo que sacude la armonía preestablecida, lo que se inscribe en la forma con ferocidad y asimetría, es lo puntiagudo, lo zigzagueante, lo desgarrado. Sus temas son: la locura, la repetición, la presencia del doble, el salvajismo y primario, el espanto, la mueca, la gestualidad sin pudor, la agitación de la metrópoli, la muerte. (De Micheli, 1985).

La danza expresiva nació en el contexto de la agitación de las grandes vanguardias europeas de comienzos del siglo XX. La danza tradicional, vinculada con el ballet clásico, fue transformada mediante una nueva estética de movimiento corporal donde no impera ya el valor de la métrica, el ritmo, los saltos y pasos previamente establecidos.

En la danza expresiva se recupera el movimiento libre, una interacción



Ilustración 13. When explaining physical.

dinámica con el espacio, y la posibilidad de auto expresión.

Hablar de la danza expresiva es hablar de Mary Wigman (1886-1973) principal exponente de la danza expresiva alemana.

Coreógrafa y maestra, nació en Hannover y estudió con el maestro suizo Emile Jacques-Dalcroze así como con el coreógrafo y anotador de danza húngaro Rudolf Von Laban, de quien fuera asistente. (De Micheli, 1985).

Después de presentarse en algunos recitales de danza en Munich y Zürich (Suiza) abrió su propia escuela en Dresde en 1920. Fue clausurada por los nazis en 1940, mismo destino que el de gran parte de los artistas vanguardistas.

La Danza Moderna Alemana o Danza libre fue interrumpida en ese entonces aunque ya había creado un cambio definitivo logrando que la danza se convirtiera en un arte independiente distinto del ballet. Más tarde, Wigman volvió a abrir su escuela en Leipzig y después se trasladó a Berlín, donde murió en 1973, dos

meses antes de cumplir ochenta y siete años. Su escuela fue el emporio europeo del *Ausdruckstanz* (danza teatral no basada en la técnica clásica).

Entre sus coreografías más importantes destaca: *Las siete danzas de la vida* (1918), *El rito de la primavera* (1957), las coreografías para las óperas *Orfeo* y *Eurídice* (1947) y *Alceste* (1958) del compositor alemán Christoph Willibald Gluck.

Escribió el libro: "Die sprache des tanzen" (1963, El lenguaje de la danza). Las técnicas del expresionismo fueron llevadas a Estados Unidos por una de sus colegas. la coreógrafa alemana nacionalizada estadounidense Hanya Holm. (Barnes, 1978).

I.3.1. Aspectos de la danza de Mary Wigman

Los cuatro aspectos básicos de la danza de M. Wigman son: expresión, espacio, la danza sin música y el principio de tensión-relajación. (Wigman, 2002). Poseía un alto sentido de introspección y su mundo interno reflejaba el caos que le tocó vivir.

Estuvo estrechamente vinculada a las ideas expresionistas de la plástica y la literatura alemana y para ella “la expresión proporcionaba vida, fuerza y sentido a la forma, que debía surgir sólo a partir de la expresión. La danza fue para ella un medio de auto expresión y autorrealización. Utilizó máscaras para enfatizar la expresión de su rostro y debido a su amplio conocimiento de la expresión facial, lograba impresionantes transformaciones en su cara, cuando no llevaba máscaras”. (Barnes, 1978).



Ilustración 14. Witch dance, Técnica de Mary Wigman

Mary Wigman obtuvo importantes logros en la técnica de la improvisación y gustaba de los movimientos en los niveles bajo y medio: arrodillada, agachada,

gateando, arrastrándose, deslizándose y cayéndose, quedando en ocasiones completamente acostada en el suelo. En otros momentos concebía la danza al estilo oriental y bailaba sentada, utilizando el torso, los brazos y las manos. Consideraba fundamental la relación del bailarín con el espacio y consideraba que debía penetrar, conocer, entender y dominar el espacio para recrearlo en formas visibles. (Wigman, 2002).



Ilustración 15. Mary Wigman aux premières heures du tanztheater (teatro-danza).

Para Mary Wigman, tiempo, espacio y energía son elementos que un bailarín debe conocer profundamente para dar vida a una danza. Ella fue una de las primeras que realizaron coreografías totalmente en silencio, afirmando que la danza es un acto independiente de la música. (Barnes, 1978).

Esta manera de concebir a la danza en soledad, sin la música, determinaba un verdadero divorcio, un grito de libertad y de independencia, que hasta nues-

tros días tiene eco. Una de sus principales características es que regresa su atención al hombre y su entorno.

La danza expresiva alemana fue uno de los movimientos más importantes para la danza moderna y sus investigaciones en relación al movimiento han tenido importantes repercusiones en la danza del resto del siglo XX.

La danza de Mary Wigman deja a los bailarines contemporáneos una herencia que ha generado una evolución del lenguaje coreográfico, a partir del uso del espacio escénico y contribuyó al entendimiento desde un ángulo expresivo de la danza Butho, cerrando el círculo al proponer una danza que habló de su tiempo.

En síntesis, propone la integración de elementos teatrales (expresión) y del tiempo, espacio y energía para dar vida a una danza. Concebida ésta como un grito de libertad e independencia de las posturas tradicionales de la danza.

Diferente en la forma es la propuesta de Vsévolod Meyerhold para quien los movimientos no se dan al azar sino con base en una formulación rigurosa, obedeciendo a leyes escénicas racionales y sirviendo al actor de medio de expresión de un personaje que como su personaje, que como su trabajo, nunca está fuera de la historia sino participando consciente o inconscientemente en su proceso.

I.4. La biomecánica de Vsévolod Meyerhold



Ilustración 16. Meyerhold

*Esforzaos por sacar placer del cumplimiento
de vuestra tarea escénica*

Meyerhold

Vsévolod Meyerhold es considerado como uno de los innovadores de teatro del siglo XX. Nació el 10 de febrero de 1874 en la ciudad rusa de Penza y su hogar de la niñez se ha preservado como el museo del teatro de Penza. Meyerhold estudió leyes en la universidad de Moscú y fue durante este periodo universitario que Meyerhold se vinculó con el teatro, trabajando en la “escuela del teatro de arte en Moscú”, supervisado por el co-fundador del teatro, Vladimir Nemirovich-Danchenko. (Meyerhold, 2010).

Entre 1898 y 1902, realizó varias producciones, incluyendo “La Gaviota” y “La muerte de Ivan el terrible”. Entre 1902-1907 la carrera de Meyerhold como director fue muy fructífera al realizar más de 290 producciones. Su trabajo se carac-

terizaba por un interés en el realismo, similar al de Stanislavsky. A partir la 1902 y hasta 1906, dirigió la “New Drama Touring Company”, donde también actuaba ocasionalmente. (Savarese y Barba, 2009)

En una serie de producciones en el “Estudio del teatro del arte de Moscú” en 1905, se alejó del realismo y se acercó al simbolismo. Algunas de estas exploraciones, tales como “la muerte de Tintagiles” por Maeterlynck y Schluck y de Jau de Hauptmann ocurrieron en un ambiente de laboratorio y no estaban abiertas al público. (Meyerhold, 2003).

Meyerhold fue el primer director ruso que introdujo el simbolismo en las representaciones teatrales. Continuó experimentando y se acercó al constructivismo y al productivismo ofreciendo puestas en escena que fueron duramente criticadas debido a su carencia de claridad realista y de compromiso político.

Desarrolló una nueva técnica de entrenamiento denominada “Biomecánica” y sus producciones se basaron, a mediados de los años 20’s en la estética del grotesco trágico. Sus últimas producciones fueron consideradas como las más complejas de las artes europeas del siglo XX, similares a la pintura de Picasso o de Dalí, a la música de Shostakovich o de Britten, o a las novelas de Mann o de Kafka. (Meyerhold, 2003)

La situación de Meyerhold con el régimen de Stalin era cada vez más precaria y su producción en 1935 no fue aprobada por la censura. Acusaron al visionario director de ser un formalista contrario a la política soviética del proletariado, por lo que en 1939, fue arrestado y acusado de actividades políticas contra el gobierno. Lo ejecutaron en Moscú el 2 de febrero de 1940. (Meyerhold, 2010).

I.4.1 El actor biomecánico y la biomecánica

Meyerhold consideraba al “actor biomecánico” como un artista proletario hecho hombre de teatro, con plena conciencia de clase y consciente de sus deberes productivos -profesional insaciable- que hace del trabajo lúcido praxis política cotidiana.

Técnicamente, la Biomecánica parte de las experiencias espacio-dinámicas llevadas a cabo por Meyerhold en los "Estudios" pre-revolucionarios. A partir de los principios teóricos, productivistas y de los hallazgos técnicos, formula de manera muy simple la ley fundamental de la Biomecánica: "todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos... Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, el actor debe estudiar la mecánica del propio cuerpo". (Meyerhold, 2003). Ello le es indispensable porque cualquier manifestación de fuerza está sujeta a las leyes de la mecánica (y la creación por parte del actor de formas plásticas en el espacio escénico es, naturalmente, una manifestación de fuerza del organismo humano). Esta definición es, a todas luces, insuficiente, pero justa y sobre todo susceptible de desarrollarse, a pesar del escaso material teórico elaborado por el propio Meyerhold sobre la cuestión.



Ilustración 17. Biomecánica. Meyerhold

En su apreciación exterior el juego biomecánico es, en principio, una combinación de la gama mecánica circense; del ritmo y dislocación del movimiento deportivo; de la danza y del music-hall; también de la cabriola, el salto, el equilibrio, la distorsión que se conjugan armónicamente pero no al azar sino con base en una formulación rigurosa, obedeciendo a leyes escénicas racionales y sirviendo al actor como medio de expresión de un personaje mismo que en tanto personaje y su trabajo, nunca está fuera de la historia sino participando consciente o inconscientemente en su proceso.

Meyerhold propone que el "actor biomecánico" perfecciona su capacidad de reacción ante los fenómenos exteriores, orienta y canaliza sus reflejos ante los impulsos del medio ambiente a través de ejercicios basados en la teoría de los reflejos condicionados de Pavlov. Siguiendo esta apreciación visual podemos decir que la biomecánica "ignora la diferenciación de funciones del actor, lo quiere... poseyendo una técnica universal fundada en un dominio total, en un sentido innato del ritmo y en la economía de movimientos, siempre racionales" (Meyerhold, 2008).

El trabajo del actor se "limita a la cultura física y a la gimnasia del deporte, es decir a un sistema privado de cualquier capacidad de orientación inmediata, puramente técnico, que ignora que el hombre no es sólo un ser biológico, sino que representa siempre un fenómeno social" (Meyerhold, 2003). El propio Meyerhold proclama estos principios y afirma que el teatro "no debe ser psicológico" y menos aún un teatro de ideas, puesto que su tarea principal consiste en ser una forma de brillante divertimento, de "juego" alegre.

La Biomecánica intenta por primera vez enseñar lo que todo hombre debe aprender si quiere ser un elemento cualificado en la sociedad. En la biomecánica asistimos al encuentro entre la organización en el arte y la organización en la vida. Esta organización que sigue la teoría de Gastev, relativa a la organización científica del trabajo, se apoya en la naturaleza racional y natural de los movimientos.



Ilustración 18. Secuencia de tiro al arco. Secuencia presentada por los alumnos de Meyerhold.

Meyerhol plantea que "la capacidad expresiva del cuerpo humano reviste una particular importancia para el teatro, es un fenómeno *social*; todo lo que puede hacer de importante un personaje, colocado en una determinada situación escénica, no es individual; la estructura del cuerpo y de la fisonomía, los trajes, el comportamiento, ciertos hábitos y tics, determinada peculiaridad en las reacciones ante determinados estímulos exteriores, todo eso es propio de un hombre en tanto tipo social, es decir del hombre entendido como vida o célula de un gran organismo o "mecánica social, si se prefiere", (Meyerhold, 2008).

Para ello Meyerhold crea un sistema de ejercicios prácticos para actores: la "Biomecánica", que consiste en un recurso para estimular en el actor tanto la disciplina física como el conocimiento de sí mismo. Se trata de una serie de veinte ejercicios dramáticos o estudios individuales y de grupo muchos de ellos derivados de la Comedia del Arte y el circo tradicional. (Meyerhold, 1994).

En su propuesta, exigía la racionalización de cada movimiento de los actores que se ocupaban en el escenario de una tarea definida, con la intención de que sus gestos y los pliegues de su cuerpo tomaran un dibujo perfecto.

Planteaba igualmente que, si la forma es justa, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también puesto que están determinadas por la posición del

cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que a las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. La interpretación del actor no es otra que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad. (Meyerhold, 2003)

La naturaleza del actor debe ser esencialmente apta para responder a la excitación de los reflejos, por lo que quien no posee esta aptitud no sabrá ser actor. Responder a los reflejos significa reproducir, con la ayuda de los movimientos, del sentimiento y de la palabra, una tarea propuesta desde el exterior. La interpretación del actor consiste en coordinar los modos de expresión así suscitados, modos de expresión que son los elementos fundamentales de la interpretación y que comportan, invariablemente, tres fases: la intención, la realización y la reacción. (Meyerhold, 1994)

Meyerhold se acerca a esta propuesta integradora utilizando la biomecánica como medio para expresar a través de movimiento, la racionalización del mismo y las emociones pero, en tanto concibe al actor como la representación de fenómeno social elimina el aspecto psicológico que subyace tanto en el actor como en la representación misma afirmando que la tarea del teatro es ser un divertimento.

Caso contrario a la propuesta de Martha Graham a quien le interesa acentuar el lenguaje del espíritu a través del cuerpo humano y que utiliza las teorías de Freud y Jung al tratar de traducir con tensiones y torsiones el mundo subconsciente.

1.5. El "contraction-release". Martha Graham



Ilustración 19. Martha Graham.

La danza es la transmigración del espíritu en movimiento. Una búsqueda del espacio- tiempo hacia una trascendencia divina de lo infinito.

Martha Graham

Coreógrafa, bailarina y profesora de danza estadounidense. La mayor y más influyente figura de la danza moderna de su país durante más de 50 años. Nació el 11 de mayo de 1893 en Pittsburgh, Pennsylvania, y recibió sus primeras clases de baile de Ruth Saint Denis y Ted Shawn en la escuela y compañía Denishawn.

Después de bailar durante dos años en producciones de Broadway, llegó a ser directora (1924-1925) del departamento de danza de la escuela de música "Eastman" en Rochester, Nueva York, donde comenzó a crear sus propias coreografías presentando su primer recital en 1926.

En sus primeros trabajos, Graham rechazó el adornado estilo de las producciones Denishawn en favor de una escenografía más sencilla. La escenografía y el vestuario austero de Graham, al igual que la angulosidad y severidad de sus movimientos causaron en principio estupefacción y rechazo. A medida que evolucionaba en su estilo tan individual y expresivo, se iba convirtiendo en una de las figuras principales de la danza contemporánea.



Ilustración 20. Martha Graham en Agnes DeMille

Graham formó a bailarines jóvenes en su compañía, desarrollando una técnica (la más consistente y completa de la danza moderna estadounidense) que comprendía la contracción y la relajación de distintas partes del cuerpo. Una estrecha relación entre respiración y movimiento, proponiendo líneas de cuerpo aus-

teras y angulares además de un contacto muy cercano con el suelo. Desde 1934 Graham sólo utilizó música especialmente compuesta para sus danzas por compositores como Aaron Copland “Primavera en los Apalaches” en 1944 y William Schuman “La bruja de Endor” en 1965. Su socio y director musical durante mucho tiempo, Louis Horst, compuso la música para su “Misterios primitivos” (1931) y “El penitente” (1940). (Gardner, 1998).

En sus últimos trabajos, Graham utilizó de forma total, y a veces simbólica, los recursos tradicionales del teatro, como la iluminación, las escenografías y el vestuario. Sus escenografías (a menudo abstractas y simbólicas) eran realizadas por artistas de la talla del escultor Isamu Noguchi. Los más de 150 trabajos de Graham varían de estilo: desde el ingenioso “Cada alma es un circo” (1939) al frenético “Muertes y hechizos” (1943), basada en la familia Brontë con Emily como heroína. (Graham, 1995).

Los intereses de Graham abarcan desde temas americanos como en “Carta al mundo” (1940), el estudio de la vida de la poetisa Emily Dickinson a la interpretación psicológica de la mitología griega como en “Clytemnestra” (1958). Se retiró como bailarina en 1970, pero siguió al frente de su compañía, (nombrada "patrimonio nacional" para la nación de los Estados Unidos), explorando algo nuevo para montar. Algunas de las fuentes de inspiración de las coreografías de Graham se describen en el libro “Notas de Martha Graham” (1973). En 1984, a los noventa años, coreografió “La consagración de la primavera” de Ígor Stravinski. El 1º de abril de 1991 murió en Nueva York.

En la entrevista realizada por Waldemar Verdugo Fuentes en mayo del 2007, publicada en el periódico Uno más Uno, en el marco del Festival Cervantino en Guanajuato, México, afirma que su ballet representa el punto exacto entre lo corporal y lo espiritual y señala que los comienzos de Martha Graham fueron duros, a decir de los críticos, porque "ella emprendió el período revolucionario de la danza moderna, descubrió nuevas fuentes de energía en el cuerpo y un nuevo lenguaje a través del movimiento". (Verdugo, 2007).

Al comenzar los años treinta el "estilo Martha Graham" ya estaba forjado y aún cuando sus dotes como bailarina han sido recordadas como únicas, su genio como coreógrafa fue el que la hizo famosa en el siglo XX. Se dice que con su trabajo se ubica como una de las grandes creadoras, "porque supo acrecentar el lenguaje del espíritu a través del cuerpo humano. Ha revolucionado la iluminación, el vestuario, la escenografía y la composición musical". (Verdugo, 2007).

Su ballet "Tributo a la Paz" es célebre. Su "Carta al Mundo" ha sido una de las más brillantes incursiones en la danza-drama con texto hablado.

Cuando Rudolf Nureyev puso en la Metropolitan Opera House el ballet "Clytemnestra", el Newsday la calificó como "...la obra maestra de la Graham", y agrega: "se puede sentir la locura de Clytemnestra, su agonía...la maldad de su amante Egisto...el miedo y el odio que empujan a Orestes a asesinar a su madre...Es una obra vital que crea un vibrante flujo emotivo y enérgico entre artistas y público".(Gardner, 1998).



Ilustración 21. Martha Graham y Nureyev en el Metropolitán Opera House

Según el New York Post, "Clytemnestra es la obra más ambiciosa de la Graham, quien visualizó este espectáculo trágico en el impulso total de un drama ritual, con personajes tan importantes que se imponen más allá de la época a la que pertenecen". (Verdugo, 2007). Se ha dicho que sus ballets están hechos con

la emotividad que surge, no de la tranquilidad sino de la crisis, por eso su trabajo provoca controversias, porque nos obliga a un compromiso terrible tanto con nuestra realidad como con el drama personal de cada ser humano.



Ilustración 22. Martha Graham

En la entrevista que realizó Verdugo, le preguntó a la coreógrafa:

- En el supuesto caso de que usted decidiera retirarse, ¿cómo se organizaría la continuidad de su Compañía?. - ¿Retirarme? No tengo la menor intención de retirarme. ¡Sólo tengo 85 años!. Martha Graham vivió hasta los 97 años, en pleno uso de sus facultades.

I.5.1. La técnica

El punto de referencia central de la técnica Graham es el acto de la respiración. Como proceso fisiológico implica enteramente la parte central del cuerpo: tórax y abdomen. La región abdominal es fuente de energía en cuanto a zona de conexión de las dos fuerzas fundamentales creadoras de vida: el sexo y la respiración. Es por esto que el cuerpo del bailarín para llegar a ser plenamente expresivo debe hacer visible todo gesto proveniente de esa zona central, rica en energía. De aquí que el ejercicio basal de esta técnica sea la contracción (exhalación) y relajación (inhalación), movimiento de oposición de dos fuerzas (opuestas y complementarias) que simboliza el flujo de la respiración.



Ilustración 23. Night Journey de Martha Graham

El "contraction-release" produce una curva cóncava de la parte final de la espina dorsal, mediante el empujón de la pelvis hacia delante. Se establece un circuito vital entre el muslo y la pelvis, que sube por el torso y se cierra sobre sí mismo. No hay que olvidar que en la relajación no se pierde el dominio del cuerpo. Justamente es el dominio de la zona abdominal lo que permite al bailarín tener un equilibrio en toda posición y un centro del cual se desprende toda la energía. Este centro permite incorporarse de cada caída sin aparente punto de apoyo. Otra característica del entrenamiento es el constante contacto con el suelo. El pie se estira desde el talón, elemento que extrae de otras culturas, fundamentalmente indígenas. (Savarese y Barba, 1990).



Ilustración 24. Entrenamiento

Otro movimiento característico lo constituyen los espirales: el cuerpo realiza una torsión sobre sí mismo. Los espirales, los cambios de dirección, los saltos: todo tiene su origen en el centro de energía: la pelvis. Marta Graham tomó elementos del ballet y las danzas orientales pero estos fueron fundidos y elaborados

con originalidad y en relación a intereses completamente alejados de la técnica clásica. Su técnica de movimiento se basa en la antítesis: apunta al desarrollo de un cuerpo que pueda afirmar los contrarios en un movimiento.



Ilustración 25. Martha Graham. Standard technique exercises. Skips.

I.5.2. Obra coreográfica de Graham

La extensa obra coreográfica de Martha Graham puede ordenarse en tres grandes grupos:

- 1) Etapa de "solos", caracterizada por una fuerte carga expresiva y la introspección.
- 2) Danzas de mujeres inspiradas en temáticas de la antigüedad griega y hebrea. Logra con ello penetrar el complejo mundo de las ideas, pasiones y sentimientos humanos desde una perspectiva actual. Según sus propias palabras " lo eterno en el hombre contemporáneo".
- 3) Temas variados. Otras creaciones derivan de temáticas diversas en las que la inspiración puede venir del vasto paisaje americano; la problemática social del inmigrante; la denuncia de la discriminación de minorías (fue la primera compañía que integró otras etnias en su trabajo artístico). Igualmente, han sido fuente de inspiración poemas y obras pictóricas.

El hombre enfrentado a su medio es el objetivo principal de su labor coreográfica. Se interesó por las teorías de Freud y Jung y trató de traducir con tensiones y torsiones el mundo subconsciente. Graham apunta a la síntesis y a la economía de medios en el diseño de movimientos, vestuario y escenografía, a fin de expresar con más intensidad la esencia de su idea o sentimiento. (Savarese y Barba, 1990)

El proceso de acercamiento a una perspectiva integradora en el caso de Martha Graham se dio a partir de la utilización de un método que integraba, por un lado el uso de la respiración y el "contraction-release" para generar movimiento y por otro, el drama sustentado en elementos mitológicos y psicológicos. Perspectiva diferente tiene el director teatral Jerzy Grotowski que parte de la utilización de elementos diferentes que concluyen en algo similar a la propuesta de Graham, esto es, una visión integradora.

I.6. El laboratorio de investigación del Actor Jerzy Grotowski



Ilustración 26. Jerzy Grotowski

Siempre y dondequiera aparecen el deseo y la falsa fe de que existen recetas que pueden regular todos los problemas creativos.

Tales recetas no existen. Existe solamente el camino que exige conciencia, valor y muchas pequeñas acciones.

Grotowski

"¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuevas fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente" (Grotowski, 1970).

En 1959 el director polaco Jerzy Grotowski crea en Opole, Polonia el *Laboratorio Teatral* el cual posteriormente en 1965 sería el *laboratorio de investigación del Actor* en la ciudad de Wrocław para dar como resultado lo que hoy se conoce como el *Método Grotowski*, pues el sentido de este laboratorio era desarrollar una búsqueda profunda acerca del trabajo del actor y de la puesta en escena. (Savarese y Barba, 1990)

Jerzy Grotowski viajó fuera de Polonia con sus espectáculos y para impartir cursos prácticos y teóricos de su método en varias partes del mundo.

Cabe subrayar que el interés de Grotowski estaba puesto en una forma de vida, en la actitud que se tiene ante el teatro.

El llamado "teatro pobre" de Grotowski fue la consecuencia de una larga búsqueda en distintas técnicas actorales. Grotowski buscaba eliminar el artificio tanto en el proceso creativo como en la puesta en escena, la pobreza radica en sumergirse en una experiencia que esté libre de cualquier elemento distractor para el actor y para el espectador. Se busca que la puesta en escena no dependa de la iluminación, escenografía, vestuario, maquillaje o disciplinas corporales como el circo o el cabaret.



Ilustración 27. Apocalipsis Cum Figuris

El objetivo de Grotowski no era que el actor se convirtiera en un conjunto de técnicas corporales o en un virtuoso de su arte, sino que buscaba llevar al límite su esfuerzo, llegar a la madurez, a una desnudez total desde donde pudiera expresar lo único que le pertenece al actor, su intimidad. Para ello, trabajaba con una

técnica que pudiera hacer al actor descubrir todas sus potencialidades posibles, las mentales y las corporales: "el trance", que lo llevara a ver lo más profundo de su ser y de su instinto en tiempo presente. (Grotowski,1970)

La técnica que utiliza es la de la "vía negativa" como le llama su creador, que implica la destrucción de los obstáculos, apoyándose en ejercicios vocales, corporales y de atención. Con ello se trata de conseguir el más alto nivel de concentración, de atención y de confianza en el actor, como puntos de partida fundamentales para poder iniciar el trabajo. Todo este proceso, no es voluntario, se entiende que se va más allá de donde el actor cree que puede llegar, lo que desea hacer o dejar de hacer.

El encuentro de la espiritualidad en este trabajo tiene que ver con el renacimiento del actor, el encuentro consigo mismo gracias a su trabajo. "El actor es un hombre que trabaja en público con su cuerpo, ofreciéndolo públicamente; si este cuerpo no muestra lo que es, algo que cualquier persona normal puede hacer, entonces no es un instrumento obediente capaz de representar un acto espiritual,"(Grotowski,1970).

Por otra parte, dentro del teatro pobre se habla de un actor "santo" en el sentido de profanar su cuerpo, sus creencias, su alma; se busca un actor capaz o en vías de autoconfrontarse y confrontar al otro, a su compañero de trabajo y al espectador, para así poder despojarse de sus máscaras, es una autopenetración constante, auto observación y un estado alterado de conciencia e inevitablemente el espectador irá al mismo lugar al recibir esto.(Grotowski, 1993)

Un actor de teatro pobre, no exhibe su cuerpo, no lo vende, lo lleva al límite de su expresión, lo libera de sus resistencias mentales y físicas, ya que estas son las que lo entorpecen en su búsqueda y evolución; es entonces cuando lo sacrifica, se acerca a la santidad de su profesión. Para poder llegar a esto se necesita un entrenamiento que el mismo actor puede hacer suyo, sólo le pertenece a él y sabe utilizarlo, no carece de forma, pero se necesita disciplina y compromiso; es un trabajo constante y lleno de convicciones diarias que se realizan en grupo.

Dentro de esta propuesta de entrenamiento, el actor está constantemente modificando sus herramientas, ya que una vez que pasa un límite irá en busca de un ejercicio más profundo y en este caso el personaje será una especie de puente para que el actor se enfrente a sí mismo para reconocerse y entonces poder mostrarse sin máscaras. Grotowski menciona elementos como el rito, el trance, los límites psicológicos y el auto sacrificio, entre otros. (Grotowsky, 1993).

Grotowski (2006), habla de las condiciones elementales para el arte de la actuación, las cuales forman parte de su propuesta metodológica y son:

- 1) Llegar hasta el inconsciente del actor.
- 2) Articular el proceso y disciplinarlo, construir una partitura que le permita recibir y dar, trabajando con los elementos que lo estimulan.
- 3) Eliminar las resistencias físicas y mentales.
- 4) Enfrentarse al actor como un ser humano, abrirse a la comprensión del otro, de encontrarse en el otro, como un acto de revelación donde se comprometa la personalidad completa del actor y del guía. El actor ofrenda lo que es y trasgrede las barreras y el amor, es el acto total.

“Prácticamente, esta filosofía del teatro... había que verla en sus espectáculos: en los “Faustos”, el de Marlowe, el de Goethe, en las revisiones de “Hamlet” o en “Calderón” (El príncipe constante): pero pronto encontró que incluso en la representación y en algunas obras maestras que consiguió con la escuela de actores, se podía crear la impureza; que el tópico y la repetición podrían empañar el resultado. Dedicó su taller a actividades parateatrales: se dedicó él mismo a la pedagogía, a las conferencias, a las lecturas y los libros. Como todos los grandes creadores de las artes, era irrepetible: cuando desaparecen, o cuando caen, es su obra la que queda, y pocas veces su teoría. Se aprende de lo que hizo más que de lo que dijo”. (Haro T., 2009).

Como parte de la Olimpiada Cultural de México 68 se realizó la puesta en escena de “El Príncipe Constante”, su obra más famosa, confirmando para los mexicanos lo que en París dijeron los críticos en su presentación de 1966: hubo

quien afirmó, después de ver la actuación de Ryszard Cieslak en el papel principal, que hasta ese momento no había conocido nada sobre teatro. (Ríos Valerio, 2009).

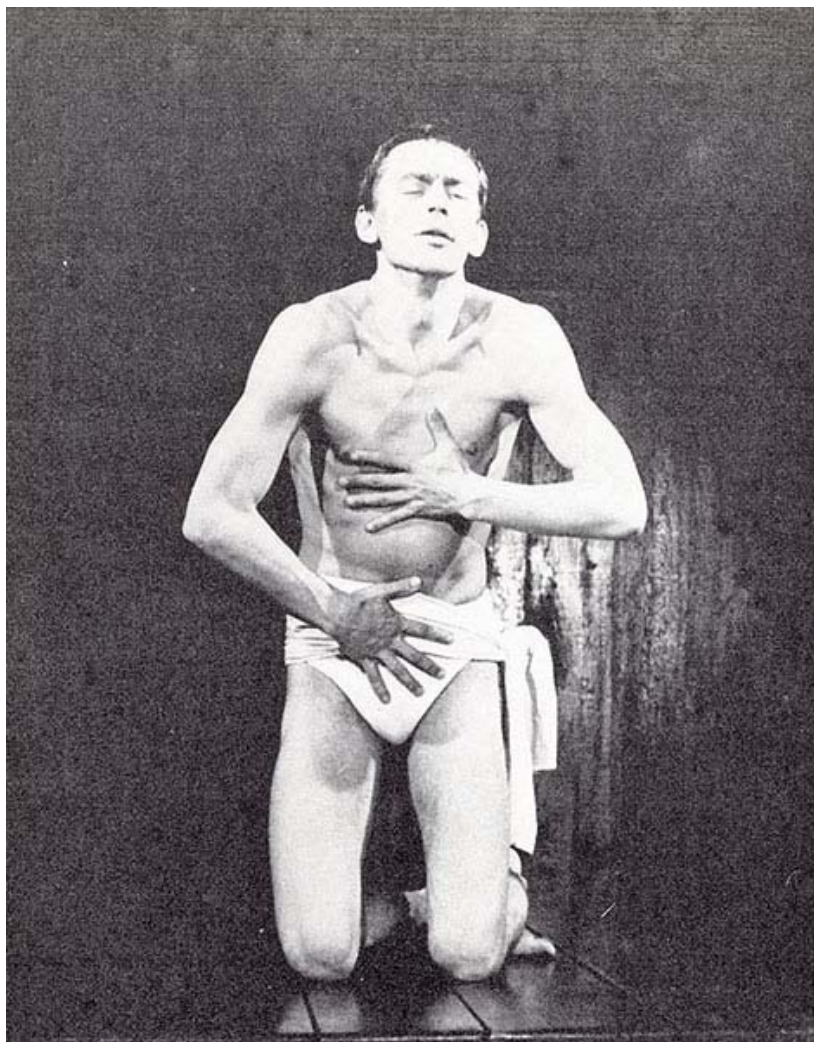


Ilustración 28. El Príncipe Constante

En México dejó una huella importante. Trabajó con Nicolás Núñez (director del “Taller de Investigación Teatral” de la Universidad Nacional Autónoma de México) y con Jaime Soriano (director de teatro). Ambos desarrollaron propuestas de entrenamiento actoral influenciados y apoyados por el propio Grotowski. Asimismo, muchos de los elementos que hoy nos son familiares en el teatro, como la

eliminación de la cuarta pared, el teatro del cuerpo, el teatro ritual, la ausencia de escenografía o la musicalización a través del cuerpo de los propios actores, tienen su origen en las investigaciones y la creatividad de Grotowski.

Peter Brook dijo alguna vez que si existiera algo similar al premio Nobel en el teatro, éste debería ser entregado a Grotowski. Uno de los directores teatrales más importantes a nivel internacional como lo fue Brooks, reconoció con esas palabras el trabajo de su colega; la declaración nos ofrece un indicio de la importancia de la propuesta de Grotowski para el teatro contemporáneo. (Ríos, 2009).

Es interesante observar el interés por abordar los temas del método y las técnicas utilizando herramientas derivadas de procesos de investigación. Es así como el laboratorio de investigación del actor que creó Grotowski, permitió formular un método que orienta hacia la integración de las disciplinas de la danza y el teatro como lo hizo Pina Bausch desde otra perspectiva teórica derivada de la combinación entre la danza abstracta y el psicodrama analítico.

I.7. Danza Abstracta y Psicodrama Analítico. Pina Bausch

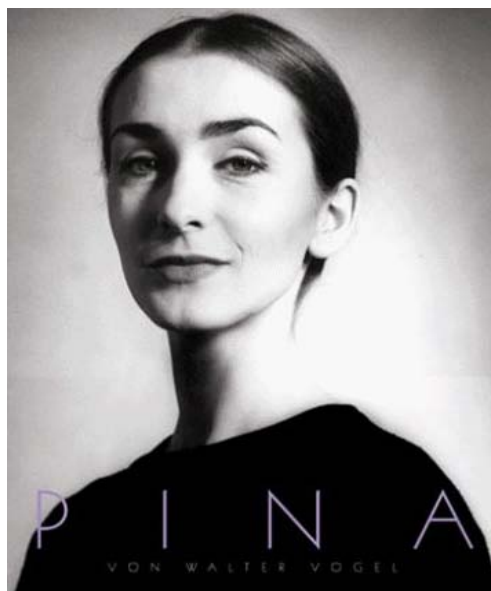


Ilustración 29. Pina Bausch, retrato de Walter Vogel

No me interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello que lo conmueve.
Pina Bausch.

Esta mujer, que “revive el espíritu de la danza alemana al crear el teatro-danza”. (Vásquez, 2005), nació el 27 de julio de 1940 en la pequeña ciudad alemana de Solingen, como hija de un tabernero. Inicia sus estudios de danza en 1955 en la Escuela Superior Folkwang de Essen, dirigida por Kurt Jooss. En 1958 se gradúa en danza escénica y pedagogía de la danza.

En 1959 obtiene una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), lo que le permitió perfeccionarse en EE.UU. durante tres años en la escuela Julliard de Nueva York. (Jurado, 2009).

Participa en diversas compañías de danza estadounidenses y regresa a Alemania en 1962, invitada a trabajar como solista en el recién fundado Folkwang Ballet, bajo la dirección de Kurt Jooss.

Posteriormente comienza a trabajar en el Tanztheater de Wuppertal, que dirige desde 1973. Es en ese espacio creativo en el que propone la integración de dos disciplinas tradicionalmente separadas: Teatro y Danza.

Reinventó el movimiento primigenio de la danza y delimitó los modelos canonizados del «cuerpo ideal» para mostrar una realidad heterogénea en la que el movimiento adquiere un enorme poder trasgresor.(Santos, 2010).

Pina Bausch, fue distinguida con numerosos premios de danza de todo el mundo. Difícilmente se pronunciaba en forma pública sobre sus obras. Incursionó en el cine con los directores Federico Fellini y Pedro Almodóvar.

Su ensamble es aclamado internacionalmente realiza giras por Holanda, Bélgica y la Ex-RDA, se presenta en festivales como el de Salzburgo, The Two Worlds Spoleto o el Jacob's Pillow, por nombrar sólo algunos.

Pina Bausch consideraba imprescindible viajar, en el sentido más amplio de la palabra: tanto dentro de sí, como explorando otras culturas sin pretender hacer réplicas de los lugares que visita sino más bien, reflejar las impresiones recogidas por ella y sus estudiantes.

I.7.1. Propuesta teatro-danza

La danza abstracta forma parte del movimiento expresionista y se contrapone con la danza tradicional vinculada con el ballet clásico. Propone una nueva estética de movimiento corporal en el que, a diferencia del ballet clásico, ya no impera el valor de la métrica, de los saltos preestablecidos y el ritmo sino que se propone un movimiento libre interactuando con el espacio con lo que se posibilita la autoexpresión corporal.



Ilustración 30. Dancers and singers double as the chorus in Pina Bausch's version of Gluck's "Orfeo ed Eurydice". Paris Opera Ballet

Como señala Vázquez (2006): "El concepto de «ballet postmoderno», que apareció en los círculos especializados a fines de los años setenta, refiere a un conjunto de rupturas estético-expresivas, entre las que se cuentan —entre otras— la eliminación de la perspectiva unidimensional en provecho de un espacio abierto, ampliado, que responde en cierto modo a los descubrimientos de la física moderna; la revalorización de la dimensión cotidiana, el continuo de lo humano en sus

manifestaciones aparentemente triviales y pedestres, incluyendo en esta apertura la palabra, el ruido ambiental, en lo que constituye la irrupción de la música concreta al servicio de la danza; el abandono del entablado clásico por superficies naturales como el césped, la tierra, hojas secas, flores, e incluso el agua, son parte del estilo que alcanza su más plena expresión en las obras de Pina Bausch". (Vasquez, 2006).



Ilustración 31. Aus dem Tanztheater stück Vollmond von Pina Bausch

Por otro lado y complementando el análisis de su obra, se observa la utilización metodológica del "Psicodrama Analítico" en el que la sublimación, socialización y producción de subjetividad singular y colectiva permite redirigir el potencial thanático-agresivo del comportamiento humano utilizándolo como una estrategia de prevención de la violencia social.

En la cartografía de los comportamientos humanos agresivos y potencialmente destructivos, latentes en la naturaleza humana, uno de los elementos que concurre en la configuración de las artes escénicas contemporáneas, es la dialéctica defensa-agresión. La expresión corporal escenifica la agresión ritualizada como campo de enfrentamiento en el que comparece la tensión, la competencia y el origen genético del comportamiento teatral, de la puesta en escena de nuestras pulsiones eróticas y thanáticas, de las estrategias representacionales y modelos de seducción y agresión litúrgicos.



Ilustración 32. Pieza Chile. Coreografía de Pina Bausch

Atendiendo a la metodología del psicodrama analítico, Pina Bausch trabajaba con sus propios miedos, sus deseos y complejos, su vulnerabilidad. Esto la lleva a emplear gestos desgarrados en sus coreografías, escenificando nuestra fantasmagórica intimidad y, en un registro de «lo terrible», al modo de los expresionistas, sus obras se pueblan de crueldad e ironía, atravesadas por la fragilidad de las

inseguridades identitarias, aforadas de sentimientos humanos tan elementales como la necesidad de ser amados o, al menos, odiados. (Santos, 2010).

El espectador se convierte, también en el organizador de sus impulsos y de su experiencia estética. Por medio de la catarsis moviliza internamente la agresión no ejercitada o el erotismo anestesiado.

Es en este contexto en el que se inscribe la propuesta de Pina Bausch. De su trabajo y el de los integrantes de su Compañía, han surgido piezas tan emblemáticas como “Ifigenia en Táuride”, “Café Müller” (1978), “Bandoneón” (1987), y muchas otras, tan discutidas como admiradas en todo el mundo. (Jurado, 2009).



Ilustración 33. Café Müller

Sus obras se construyen a partir de una serie de episodios: múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes impactantes, la recuperación y utilización de las experiencias de sus bailarines, de actividades cotidianas, de textos dirigidos al público y de una gran variedad de músicas en la banda sonora. (Vásquez, 2006).

Con ella, la danza contemporánea encontró una renovadora vertiente abstracta y expresionista, ampliando así sus fronteras, dejando de ser un género teatral diferenciado, para constituirse en una manifestación más de los procesos de hibridación propios de la sensibilidad postmoderna. Se difuminan así las fronteras entre teatro, plástica, danza y literatura, en un espejo que le devuelve su imagen

ampliada y, hasta cierto punto deformada de sus propios orígenes siendo y no siendo ballet, siendo y no siendo teatro, plástica, danza literatura e incluso filosofía.



Ilustración 34. Pina Bausch Company

I.7.2. De bailarina a coreógrafa

Al finalizar la década de 1960, Pina Bausch obtuvo un amplio reconocimiento como coreógrafa. La compleja relación entre hombres y mujeres es un tema reiterativo en sus coreografías, a lo largo de toda su carrera. Su destreza radicaba en mostrar las debilidades de ambos géneros, mujeres y hombres como víctimas y victimarios. Ya sus primeras coreografías, aún las más tradicionales, basadas en grandes textos de la literatura mundial o piezas musicales, dejaban entrever que algo nuevo estaba surgiendo. La artista expresaba los temas existenciales, como

la vida y la muerte, a través de imágenes visionarias y de una fuerza arcaica inusual para la época. A partir de ese momento dejó de contar una historia, para contar varias historias breves sobre el amor y la ternura, la soledad y el poder. (Vasquez, 2005.)



Ilustración 35. Pina Bausch. Claveles

Durante toda su carrera se atrevió a ir más allá de las convenciones y experimentó con improvisaciones del free-jazz, el ballet, así como de canciones de moda o de música de Bertolt Brecht y Kurt Weill. En 1969, luego de haber ganado el primer premio en el concurso coreográfico de Colonia, asume la dirección del *Estudio de Danza Folkwang* y comienza su trabajo docente en la Escuela Superior Folkwang.

Las bailarinas y bailarines de las obras de Pina Bausch no guardan relación con el ideal de belleza clásico; trozos de música de ópera o rock interfieren con lo que está ocurriendo en el escenario; y su estilo de «collage» hecho de fragmentos

recuerda más bien al cine o a las artes visuales que a la danza. En ocasiones los bailarines actúan sobre superficies cubiertas de agua hasta los tobillos; entre lodo o un mar de claveles de plástico.

En lugar de la música convencional de ballet, el *Teatro de Danza de Wuppertal* ofrece historias profundas de la existencia misma que son creadas a partir de largas y profundas discusiones entre la directora y los integrantes del cuerpo de baile.

En octubre de 1985 Pina Bausch pasa a ser directora del área de danza de la *Escuela Superior Folkwang*. Gracias a su visión innovadora y su interés por el teatro-danza en otros países, obtiene en el mismo año el premio de la crítica. Con el *Tanztheater Wuppertal* viaja a Israel (1988), Japón e Italia (1989). (Jurado, 2009).

Su racha de éxitos continuó también en los años 90: su puesta en escena de “Orfeo y Eurídice” de Gluck, en 1991, fue un éxito rotundo. En 1993, a los 53 años de edad, actuó como solista en “Café Müller”, una de sus primeras creaciones.



Ilustración 36. Pina Bausch. Café Müller

Con motivo del 25 aniversario de su compañía, en 1998, invitó a grandes artistas de todo el mundo a celebrar con ella sobre el escenario. A la invitación acudieron, entre otros, Michael Baryshnikov y William Forsythe, también el cantautor brasileño Caetano Veloso y el diseñador de moda japonés Yoshi Yamamoto. En el programa del festejo, Pina Bausch describió a los artistas invitados como “amigos cuyo arte, que admiro y respeto, me anima a continuar mi propio camino creativo”.(Jurado, 2009)

A lo largo de su carrera, Pina Bausch se ha alejado mucho del ballet clásico, que fuera su punto de partida, para desarrollar un lenguaje corporal propio y convertirse en la principal referente en materia de teatro-danza, a nivel mundial. Redefinió por completo el género y fundió actuación, danza moderna y musical en un estilo nuevo, demostrando que cualquiera puede ser un bailarín.

En el año 2001, Pina Bausch se lanzó a otra audaz aventura dancística al reponer la obra "*Kontakthof*" (Patio de contacto), que había creado en 1978. Pero, en lugar de contratar nuevos bailarines profesionales para la segunda puesta en escena, buscó aficionados a través de un anuncio en el diario de Wuppertal. La única condición de deberían cumplir los bailarines en este caso era: ser mayores de 65 años de edad.

Se seleccionó a un grupo de 25 jubilados, que ensayaron durante un año los pasos y gestos de la coreografía, supervisados por Jo Ann Endicott y Beatrice Libonati, integrantes del equipo original de "*Kontakthof*". El resultado fue asombroso: 13 mujeres y 12 hombres de la tercera edad ejecutaron teatro-danza al mejor nivel, manteniéndose siempre fieles a la obra original. "*Kontakthof*", ubicada en el ambiente de los salones de danza y que trata de pequeños fracasos, desesperados intentos de acercamiento y de la frágil línea entre la ternura y la brutalidad. El hecho de ver sobre el escenario a personas mayores tan desamparadas y despiadadas otorga otro matiz a la obra. (Vásquez, 2006).



Ilustración 37. *Kontakthof*, de Pina Bausch

Pina Bausch ha explorado el lado más despiadado y desesperado del ser humano, por lo que no es casual que sus obras hayan provocado reacciones tan extremas y tan antitéticas; tampoco es gratuito que le reclamen tomas de posiciones inequívocas. Todas sus piezas tratan sobre cuestiones fundamentales de la condición humana y obligan al público a confrontarse con problemas como: el amor y la angustia; la nostalgia y la tristeza; la soledad, la frustración y el terror; la infancia y la vejez; la muerte; la explotación del hombre por el hombre; la memoria y el olvido. (Vásquez, 2005).

Esta propuesta, que integra tanto a la danza abstracta como al psicodrama analítico permitió dar cuenta de una integración de elementos dancísticos y teatrales permeados por elementos derivados de las emociones que genera la condición humana. Este trabajo integrador se presenta también bajo otro tipo de conceptualización teórico-metodológica como podrá observarse con el siguiente y último creador analizado en este capítulo.



Ilustración 38. Pina Bausch. Tanztheater

I.8. La Antropología Teatral. Eugenio Barba



Ilustración 39. Eugenio Barba

*No hacemos teatro para cambiar al mundo...lo hacemos
para que el mundo no nos cambie a nosotros.
Es un acto de resistencia.*

Eugenio Barba

Para concluir este capítulo, se presenta la propuesta de Eugenio Barba, que se enmarca en el trabajo de integración de elementos relativos al teatro y la danza, bajo la perspectiva de lo que él denomina “la Antropología Teatral”.

Eugenio Barba nace el 29 de octubre de 1936, en Brindisi, Italia. Es el inventor, junto con Nicole Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de Antropología Teatral. Aunque nació en Italia, ha ejercido prácticamente toda su carrera en Dinamarca y otros países nórdicos, donde se encuentra ubicado el Odín Teatret, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de finales del siglo XX.

Eugenio Barba, quien fue discípulo de Jerzy Grotowski y trabajó con él en el *Teatro Laboratorio en Polonia*, es el fundador de la ISTA International School of

Theatre Anthropology), que desde 1980 reúne a maestros orientales y occidentales que trabajan en forma conjunta.

Barba creó en 1964 el “Odín Teatret”, grupo cuyo nombre alude al dios de la mitología escandinava, hábil en el arte de la metamorfosis, considerado como el dios de la luz a través de la oscuridad. El grupo tuvo un primer período de intenso aislamiento y experimentación de 10 años. (Savarese y Barba, 1990).



Ilustración 40. Odín Teatret. Publicidad

I.8.1. Propuesta teórico-metodológica

La Antropología Teatral busca encontrar principios universales útiles para el trabajo del actor. No pretende descubrir leyes, sino estudiar reglas de comportamiento. Estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación e indica un nuevo campo de investigación: “el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada” (Barba, 1998).

El punto de encuentro entre el teatro y la antropología es la posibilidad de confrontación con otros mundos y de este modo profundizar el conocimiento del propio.



Ilustración 41. Antropología teatral

En la lógica de la Antropología Teatral, el actor se concibe como actor-bailarín y el teatro es teatro-danza; de este modo, las posibilidades de expresión son más amplias y al mismo tiempo, las tareas del actor se ubican en el área

dancística. El entrenamiento obliga a la unificación del cuerpo con la mente y es esta conexión profunda cuerpo-mente la que permite al actor desarrollar vida en escena.

A partir de 1974 comienzan a presentar sus espectáculos y su metodología en distintas partes del mundo desarrollando la actividad que ellos mismos denominan trueque. "Tanto la actividad secreta como el uso del teatro en las regiones sin teatro, nos ha demostrado que es posible transformar nuestro oficio en un instrumento de cambio de nosotros y de los demás. Es esto lo que ha marcado las dos líneas de acción del Odín Teatret." (Sabarese y Barba, 2009).

El riguroso entrenamiento corporal y vocal es lo que caracteriza a este método que combina intensa disciplina y experimentación. Dice Barba: " La rígida distinción entre el teatro y la danza, característica de nuestra cultura, revela una profunda herida, un vacío en la tradición que continuamente conlleva el riesgo de atraer al actor hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo. Esta distinción parecería absurda a un artista oriental, del mismo modo que a un juglar o a un cómico del siglo XVI". (Barba, 1998).

Durante los ocho años de existencia del Odín Teatret, sus actores se han entrenado regularmente. La visión de este "training", su forma y su finalidad, han estado en constante evolución debido a la experiencia adquirida, al aporte de los nuevos miembros y a las necesidades surgidas durante el trabajo.

Al principio el "training" estaba compuesto por una serie de ejercicios tomados de la pantomima, del ballet, de la gimnasia, del deporte, de la rítmica, del yoga, de la plástica y ejercicios que eran conocidos o que se habían adaptado. El "training" era colectivo, todos realizaban los mismos ejercicios al mismo tiempo y del mismo modo.

Con el pasar del tiempo se descubrió que el ritmo es distinto según cada individuo. Algunos tienen un ritmo vital veloz, otros lento. Se empezó a hablar del ritmo orgánico en el sentido de variación y pulsación tal como se da en el corazón y tal como lo muestra un cardiograma.

Desde entonces el “training” se basó en este ritmo, personalizándose poco a poco hasta volverse individual. Con el paso del tiempo, los ejercicios cambiaron de valor y de significado. En el fondo, el ejercicio es como la puerta del slalom a través del cual el actor hace pasar, disciplinándola, su actividad física. En este teatro el training siempre ha consistido en una confrontación entre disciplina (la forma fija del ejercicio) y una superación de esta forma fija, del estereotipo que es el ejercicio.



Ilustración 42. Training del actor

Sus entrenamientos apuntan a hacer del cuerpo del actor un instrumento sensible donde se puedan aprender las leyes del movimiento: las del ritmo, el equilibrio y fuerzas opuestas; a través del “training” el actor pone a prueba su capacidad de lograr su presencia física total, que luego deberá reencontrar en el momento creativo de la improvisación y el espectáculo.

En este sentido, Barba (2008), propone que el entrenamiento deberá servir para definirse, para controlar la energía, para superar las resistencias y crear un cuerpo dilatado.

Para Barba (1986), en una situación de presentación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama técnica. Las diferentes técnicas del actor pueden ser conscientes y codificadas, o no conscientes aunque implícitas en el quehacer y repetición de la práctica teatral. Con estas técnicas se pueden individualizar algunos principios, aplicados al peso, al equilibrio o al uso de la columna vertebral y que producen tensiones pre-expresivas.



Ilustración 43. Clase magistral. Eugenio Barba

Esta técnica trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente decidido, vivo y creíble. De este modo, la presencia del actor, su bios escénico, logra atrapar la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje.



Ilustración 44. Urhamlet. Un viaje al origen del mito de Hamlet

Con esta propuesta, las técnicas extra-cotidianas del cuerpo están en relación antagónica con las técnicas corporales cotidianas. El cuerpo del actor revela al espectador su vida a partir de infinidad de tensiones de fuerzas contrapuestas, lo que consiste en el principio de la oposición. (Savarese y Barba, 2009).

En la ópera de Pekín el sistema codificado de los movimientos del actor se rige por este principio: cada acción debe iniciarse en la dirección opuesta a la que se dirige. Todas las formas de teatro tradicional están construidas estructurando una serie de oposiciones entre “keras” y “manis”.



Ilustración 45. Traces. Roberta Carreri. Odin Teatret

La danza de las oposiciones caracteriza la vida del actor en diferentes niveles, pero generalmente, en la búsqueda de esta danza el actor tiene una brújula para orientarse: el malestar. El malestar se convierte en un sistema de control, una especie de radar interno que permite al actor observarse mientras acciona. No se observa con los ojos, sino a través de una serie de percepciones físicas que le confirman qué tensiones no habituales, extra-cotidianas, habitan en su cuerpo.

Al crear oposiciones el actor crea resistencias: la resistencia a la que se enfrenta hace que cada movimiento realizado se vea amplificado en densidad, mayor intensidad energética y aumento del tonus muscular.

A partir de esta técnica, también se produce una ampliación en el espacio; a través de esta dilatación espacial la atención del espectador es dirigida y precisa, y la acción dinámica ejecutada por el actor se vuelve al mismo tiempo comprensible.

Los comportamientos escénicos que parecen una trama de movimientos mucho más complejos que los cotidianos, son, en realidad, el resultado de una

simplificación: constituyen momentos en los que las oposiciones que rigen la vida del cuerpo aparecen en su estado más simple.

Esto sucede porque un número delimitado de fuerzas opuestas se seleccionan y se montan simultáneamente en sucesión. Una vez más se trata de un antieconómico del cuerpo ya que en las técnicas cotidianas todo tiende a superponerse con un ahorro de tiempo y energía.

El equilibrio del cuerpo humano es una función del complejo sistema de contrapesos representados por los huesos, las articulaciones y los músculos; y el centro de gravedad de la figura humana se desplaza según sus distantes actitudes y movimientos.

El tono muscular, junto a la sensación táctil de la planta del pie, hacen que se mantenga el equilibrio en diferentes posturas, al indicar automáticamente los límites en los que puede desplazarse una parte del cuerpo sin caerse.

El equilibrio es el resultado de una serie de relaciones y tensiones musculares del organismo. Una alteración del equilibrio tiene como consecuencia tensiones precisas orgánicas que implican y subrayan la presencia material del actor, pero en un estado pre-expresivo, un estudio que precede a la expresión internalizada e individualizada.



Ilustración 46. The Castle of Holstebro

Otra de las propuestas de Barba refiere a lo que él denomina “cuerpo dilatado”. Un cuerpo en vida dilata la presencia del actor y la percepción del espectador. Frente a ciertos actores, el espectador es atraído por una energía elemental, que lo seduce sin mediaciones, aún antes de que haya descifrado cada una de las acciones. . (Barba, 1993).

Para un espectador occidental, esta experiencia es evidente cuando observa a actores-bailarines orientales de quienes casi desconoce su cultura, sus tradiciones y sus convenciones teatrales. Frente a un espectáculo del que no puede comprender su significado y del que no sabe apreciar en forma competente su ejecución, el espectador se encuentra en la ignorancia. Pero en este vacío debe admitir que a pesar de todo, existe una fuerza que amarra su atención, una “seducción” que procede de la comprensión intelectual.



Ilustración 47. Odín Teatret: El sueño de Andersen

Esta fuerza del actor es la “presencia”; una mutación incesante, un cuerpo en vida. Las tensiones que rigen a escondidas nuestro modo normal de estar presentes físicamente, aparecen en el actor, se hacen visibles, imprevistas.

El cuerpo dilatado es un cuerpo cálido, un cuerpo al rojo vivo: las partículas que conforman el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía, e incrementan la emoción, se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza, más velocidad, en un espacio más amplio. (Barba, 2009).

II. KAZUO OHNO Y EL ARTE DEL BUTOH

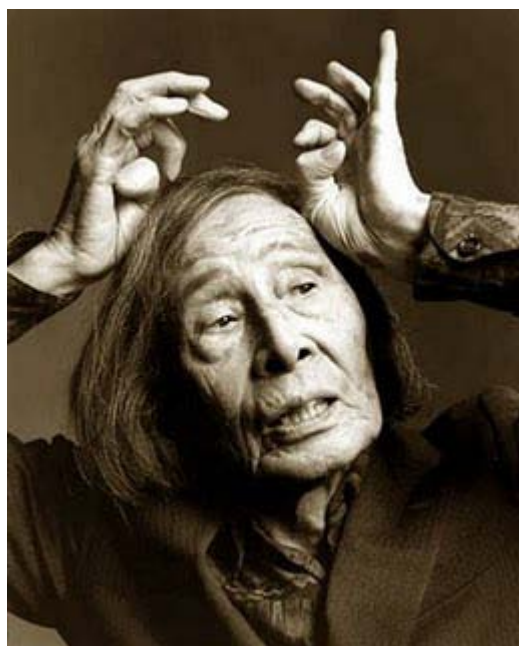


Ilustración 48. Kazuo Ohno

Si quieren comprender su propio cuerpo deben aprender a caminar bajo el mar, en el lecho marino. Conviértanse en polvo de polilla. Todas las huellas del universo se encuentran en las alas de una polilla.

Kazuo Ohno

Se considera que la propuesta de la unidad teatro-danza (Butoh), expuesta por el maestro Kazuo Ohno es esencial y fundamenta la necesidad de mantener la relación mente, cuerpo y espíritu en el desarrollo de las artes escénicas.

II.1 Contexto en el que se desarrolla el Arte del Butoh

Esta necesidad de unidad tiene sus orígenes en el contexto histórico en el que surge el Butoh. La bomba atómica en Hiroshima generó consecuencias en una sociedad cuyas heridas fueron evidentes: malformaciones y laceraciones físicas en personas que tuvieron que vivir con ello el resto de sus días. Las imágenes de fragmentación, de daño, de separación fueron el origen de este arte que retoma no sólo las heridas físicas, sino aquéllas que marcan aún más porque van de generación en generación como son las grietas del alma.



Ilustración 49. Hiroshima. Después de la bomba atómica

De esta terrible experiencia nace un género de danza que busca “recuperar el cuerpo primigenio, en una metamorfosis constante tan expresiva y cruda que nos guía hacia la oscuridad; esos sitios donde es inevitable el encuentro con uno

mismo, bajo la promesa de que vendrá una luz. Para recibirla habrá tenido que conocer los senderos más lúgubres de la humanidad misma” (Ohono, 2004).

Fue el final del camino después de la primer derrota en la historia japonesa, en 1945 y de los años de ocupación americana, (1945-1952), que trajeron dramáticos cambios en los valores políticos y sociales, entre ellos la democracia impuesta, la renuncia a la divinidad por parte del emperador, una nueva constitución, un nuevo código civil y una rápida urbanización.

La economía japonesa se eleva paralelamente al desarrollo de una reputación de potencia tecnológica. Japón se estaba convirtiendo en uno de los mayores productores del mundo de barcos, cámaras, televisores y automóviles.

La relación de los Estados Unidos con Japón fue un punto confuso y desafiante en 1960. El enemigo de antes se convierte en el mejor amigo. Los conservadores, que habían cooperado con la ocupación, ahora apoyaban la renovación del tratado. La izquierda, buscaba en estos años una política más independiente.

Muchos japoneses se sentían inferiores de frente a la cultura americana, lo que provocó un ferviente deseo de alcanzar un sitio de igualdad con EUA tanto en el plano económico como cultural. Pero existía una ambivalencia entre la gente en cuanto a tomar a América como modelo. Después de todo, los EUA eran su enemigo reciente; sin embargo, la modernización significaba americanización y esto creaba sentimientos encontrados.

Por estas razones se generaron cambios en la institución familiar y la reforma agraria transformó los esquemas tradicionales. La vieja estructura familiar se desmoronó, y el nuevo código civil definió nuevos tipos de relaciones entre hombres y mujeres. La rápida urbanización trajo consigo la creación de gigantes-*danchi*, condominios, que pusieron fin a la vieja intimidad del barrio y la aldea.

Así, los japoneses estaban divididos entre la obsesión del “progreso” y el refugio de la nostalgia. Se presentó un nuevo boom folclorista, centrado en los trabajos de Kunio Yanagita. Esto ofreció una oportunidad para escapar al modernismo, y para adentrarse en las raíces de la cultura y los valores japoneses. Sobra decir

que esto no detuvo la modernización ya que ni siquiera intentaba hacerlo. El sentido de tragedia retratado en los trabajos de literatura y artes escénicas de ese entonces, viene de un sentimiento de profunda confusión que no puede ser superado ni resuelto. La modernidad no podía ser aceptada, pero tampoco podía evadirla. Sólo podían reírse de ella, escaparle a través de la nostalgia y la vuelta a la tradición, o indagarla y reconstruirla como una imagen de pesadilla en el escenario.

En la escena literaria, se retomaron valores de los textos japonesa de antes de la guerra. A partir de la década de 1880, la literatura japonesa había oscilado entre el rechazo y la defensa de la escritura tradicional. Pero en los 1950's, la típica novela Japonesa del "yo", *shi-shosetsu*, con su estilo personal e introvertido hasta entonces visto como pasado de moda- encontró nueva popularidad al considerarse que se oponía a las presiones de la edad moderna.

Escritores como Junichiro Tanizaki, Yasunari Kawabata, Osamu Dazai y Yukio Mishima resistieron de alguna forma las influencias occidentales en su trabajo. Algunos adoptaron deliberadamente valores tradicionales, oponiéndose a la tendencia en la literatura occidental de presentar juicios morales, políticos o filosóficos, o a servir como vehículo para explorar o declarar nuevas verdades, contrario al espíritu de la literatura japonesa. En los días de derrota y desesperación, lirismo y gentil melancolía, o un sentido de la calidad efímera de la vida eran cualidades que expresaban mejor la atmósfera de confusión, inseguridad y desolación. Mezclado a veces con ideas marxistas o existencialistas, esta atmósfera tomó formas nihilistas, absurdas o líricas. El gusto fuerte por el diseño, el uso de juegos de palabras, el estilo fragmentario: todos estos ya no fueron rechazados como debilidades. (Hamera, 1990)

Un nuevo humor experimental floreció en Japón. En 1950, el *Jikken Kobo* (Estudio Experimental) fue formado por un grupo de artistas provenientes de la danza, literatura, música, fotografía y las bellas artes. Los participantes incluían a compositores como Toru Takemitsu y Shin-ichi Suzuki; artistas como Yamaguchi; críticos musicales como Akiyama y artistas escénicos como Sonoda y Nagamatsu. Entre otras innovaciones, estos artistas revolucionaron las viejas nociones de la

estricta relación estudiante-maestro. Simultáneamente, muchos otros grupos experimentales emergieron, como el “Coloquio de Directores, Hachi no Kai” (un grupo de compositores y poetas), Organizadores del Neo-Dadaísmo, Centro Underground de Japón, entre otros. (Hamera, 1990).

En la escena musical, el compositor Matsudaira recibió un premio internacional en 1952 por su composición “Tema y variaciones para piano y orquesta” en el que vinculó la técnica de doce tonos con gagaku, uno de los géneros japoneses más antiguos. En los siguientes años, hubo compositores que escribieron en varios estilos como la música concreta y electrónica. Ya para finales de los cincuentas, los compositores japoneses sentían que habían alcanzado las innovaciones de la música Europea. La música japonesa fue influenciada tanto por ideas occidentales como por un redescubrimiento de las posibilidades de la música japonesa tradicional.

El inicio de la década de los sesenta estuvo marcado por la influencia de John Cage y el trabajo de sus seguidores. Su idea de la estética metafísica, su uso de la suerte musical, y su deseo de crear música libre de tabúes, afectaron la escena japonesa. Los artistas escénicos comenzaron a colaborar con compositores desde las etapas iniciales del trabajo creativo, y se formaron grupos de “música grupal”, basados en la improvisación. Intérpretes de instrumentos tradicionales *shakuhachi*, *shamisen*, *biwa*, *koto*- comenzaron a mostrar interés en tocar música moderna con instrumentos tradicionales. El carácter “irracional” de la música tradicional, considerado fuera de moda e incompatible con la música occidental, era ahora valorado como el único aspecto a usarse como un elemento independiente en la música moderna. Un ejemplo es “November Steps” de Toru Takemitsu, escrito para *shakuhachi*, *biwa* y orquesta, en el cual enfatizó las características individuales de los instrumentos tanto japoneses como occidentales. (Togores, 2000).

Para los sesenta en la escena teatral, shingeki, el movimiento teatral establecido en los años veinte con el propósito de lograr un teatro de estilo europeo, si bien era económicamente estable y bien reconocido, no satisfacía más a la joven generación. Los jóvenes ya no aceptaban el compromiso de shingeki con el rea-

lismo, temas y aspiraciones occidentales. Aparecieron numerosos grupos alternativos, la mayoría de ellos emergidos de la actividad teatral estudiantil alrededor de los eventos de 1960. De éstos, los más influyentes fueron el “Jokyo Gekijo” (El Teatro de Situaciones) dirigido por Juro Kara, el “Waseda Shogekijo” (Pequeño Teatro Waseda) dirigido por Tadashi Suzuki, el “Kuro Tendo” (La Tienda Negra) dirigido por Shin Sato, y el “Tenjo Sajiki” (La Galería) dirigido por Shuji Terayama.

En 1959, el “Seinen Geijutsu Gekiko” (Seigei)- Teatro de Arte Joven- fue establecido tras sendas diferencias con la generación anterior sobre el Tratado de Seguridad, y por un sentimiento de que el viejo teatro ya no era relevante a las preocupaciones contemporáneas. Fue una expresión de disidencia política. Seigei era un teatro activista y comprometido, inspirado en el teatro político de Brecha. Su famosa obra de agitación y propaganda “Documento No. 1” dramatizaba las experiencias reales de los miembros del grupo durante las manifestaciones de 1960. La mayoría de los grupos de vanguardia mencionados arriba estaban de alguna u otra forma conectados personalmente con Seigei al comienzo de su desarrollo creativo. (Hamera, 1990).

El teatro existencialista de Juro Kara (influenciado fuertemente por Sartre, de quien tomó su nombre) puso un gran énfasis en el uso del ambiente, y muchas de sus producciones simbolizaron para la generación siguiente el rechazo de los edificios teatrales. Comenzó a presentarse en una carpa roja, ejemplo seguido por otros grupos. Colocando una de sus producciones frente la estación de trenes de Shinjuku, la más concurrida de Japón, la “Carpa Roja” se convirtió en símbolo de resistencia a las corrientes de urbanización y modernización representadas por Shinjuku. El teatro de Kara era físico, violento, vívido, colorido y predominantemente político. Fue también el primero en realizar viajes a países del tercer mundo (Corea, Medio Oriente, Brasil), precediendo así las giras de otros grupos de vanguardia en los sesentas y setentas.

Tadashi Suzuki y el teatro Waseda Shogekijo estaban más interesados en cuestiones existenciales que en cuestiones sociopolíticas. Más tarde, Suzuki se

interesó en técnicas tradicionales de actuación y desarrolló el internacionalmente aclamado “Método Suzuki”.

Desde las sociedades de estudio de Waseda y el Teatro de la Universidad de Tokio, cuyos miembros participaron activamente en las manifestaciones de 1960, emergió el “Teatro de Junio” (Rokugatsu Gekijo), en conmemoración de las manifestaciones de junio de 1960. Esto se desarrolló después, bajo el liderazgo de Makoto Sato, en el “Centro Teatral 68/69”, conocido también como la “Carpa Negra”.

La vanguardia rechazaba la tragedia occidental como concepto filosófico y teatral, junto con la idea del “individuo libre” tan dominante en esa tradición. Adicionalmente rechazaron la obsesión de los dramaturgos *shingekik* con Occidente y la aceptación del Occidente como centro de la historia con Japón como un caso marginal o particular. Insistieron en la legitimidad de ser distintos, particulares, japoneses; en la legitimidad de ser una anomalía. Su objetivo era alcanzar “una estructura anómala que hiciese uso radical de los términos universales con el expreso propósito de destruir el lenguaje universal. (Togores, 2000)

Los artistas del teatro y del Butoh a principios de los años sesenta estaban influenciados por la estética del artista gráfico Tadanori Yokoo, quien diseñó varias escenografías para ellos. El estilo de Yokoo era voluntariamente de “mal gusto”, enfatizando lo feo y lo irracional, con la intención de poner de moda lo pasado de moda. Sus trabajos hacían uso constante de objetos cotidianos de las eras Meiji tardía, Taisho y Showa (1910-1930), periodos que también inspiraron a varios de los artistas teatrales y de Butoh de principios de los sesenta. Yokoo, en su uso sofisticado de lo naïf y lo infantil, incluyó caricaturas, entradas de teatro, viejos menús, publicidad, carteles, y fotografías de comienzos de siglo. Enfatizando el mal gusto, lo banal y lo vergonzoso, Yokoo revolucionó las artes gráficas.

Tadanori Yokoo, Tatsumi Hijikata, Shuji Terayama, Juro Kara y otros crearon un teatro de la pobreza, un escenario que parecía un mercado de pulgas, usando trapos y extrañas combinaciones de vestidos japoneses, o disfraces occidentales y japoneses. Había un uso voluntariamente excesivo de clichés y melodrama. Juntos, estos elementos creaban la imagen de un terreno baldío, como si el escenario fuera el patio trasero de una civilización agonizante, llena de criaturas extrañas y horripilantes, parecidas tanto a seres cotidianos japoneses como a criaturas de fantasía.



Ilustración 50. Butoh troupe

Los artistas de la vanguardia en la danza y el teatro expresaban una fuerte aversión al arte. Intentaban romper todas las estructuras en fragmentos aparentemente frágiles e insignificantes. Frecuentemente esto se hacía en una atmósfera alegre, felizmente infantil como si todo fuera una fiesta, como si los artistas eligieran reírse del sufrimiento y confusión existenciales.

Las obras se volvieron extremadamente complejas, usando técnicas del teatro dentro del teatro, anécdotas múltiples, y composiciones collage. De esta manera los vanguardistas rechazaron las convenciones de tema y estructura en del teatro Occidental.

En general, a pesar de que en artículos y manifiestos los artistas frecuentemente rechazaban las tradiciones japonesas, junto con las influencias occidentales, la mayoría de los trabajos en teatro y danza de esta época se caracterizaban por su fuerte sabor japonés, ya sea directa o indirectamente. En escena se podían ver, una y otra vez, los kimonos, las canastas del campo, los viejos instrumentos. Dramaturgos desde Minoru Betsuyaku hasta Juro Kara y Shin Sato, hicieron un uso creciente de los mitos, épicas y rituales tradicionales japoneses, si bien en un contexto nuevo y provocativo.

El uso provocativo del mal gusto, lo feo, lo grotesco, y la inversión de los valores estéticos y sociales, en la superficie actitud tan poco japonesa, está profundamente anclada en ciertas tradiciones que todavía sobreviven en varias regiones japonesas. Lo que es llamado por varios críticos “shuaku no bi” (estética de la fealdad) es una característica legítima tanto del arte tradicional como de las artes clásicas. Existen numerosos ejemplos de lo que pueden ser llamados “rituales de inversión” en los rituales populares: la danza grotesca de la máscara Hyottoko de cara deformada; el “modoki”, cuya función era la de ridiculizar los rituales sagrados; el festival “namahage” en el norte, donde muchachos jóvenes, usando máscaras grotescas, entran a las casas sin quitarse las botas, gritando y aullando, amenazando y asustando a los niños o pellizcando a las novias en el trasero; y el “akutai matsuri,” donde los participantes usan gestos y lenguaje abusivos en contra de sus compañeros o de los sacerdotes. En este sentido, la vanguardia de los sesentas fue una fiel seguidora de viejas costumbres japonesas, si bien colocan estas tradiciones en una nueva perspectiva. (Togores, 2000).

El Butoh tiene como marco esta nueva concepción de la danza contemporánea. Una estética de vanguardia que nacía en un territorio impreciso entre

Oriente y Occidente, entre la materia y el alma, entre el mundo del sueño y el ensueño: el Butoh o danza de las tinieblas. (Collini,1995).

El desarrollo temprano de la danza moderna colocó el fondo necesario para el nacimiento del Butoh. De la danza moderna vino la idea de que la danza podía ser una interacción creativa entre forma y contenido que podía manifestar el espíritu del presente, al opuesto de una interpretación de las formas existentes como en las danzas tradicionales, o la expresión de un vocabulario gestual como en el ballet clásico.

Si bien sus raíces se encuentran en las más antiguas tradiciones folklóricas japonesas (Teatro Kabuky - Teatro Noh) la danza Butoh reconoce influencias de movimientos europeos de la posguerra, como el dadaísmo y el surrealismo, pero especialmente del expresionismo alemán.

El primer bailarín contemporáneo en Japón fue Baku Ishii. Después de estudiar ballet clásico con la “Compañía Teatral Imperial de Tokio”, estudió la Técnica Dalcroze y la “Neue Danz” con su amigo Kosaku Yamada y eventualmente se dedicó a lo que él llamó “Danza Creación”, parte de su movimiento de “Danza-Poesía”. Trató de crear nuevas formas, revelar nuevos conceptos, que le permitieran expresar libremente el espíritu de su época.

La época era propicia para la experimentación. Otros jóvenes bailarines como Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata habían comenzado a estudiar danza moderna y estaban estimulados por la idea de “creación”.

Los primeros bailarines de Butoh trataron de desarrollar las teorías de Ishii y de encontrar una manera de experimentar y explorar el estilo moderno sin negar su herencia cultural japonesa. Tenían que crear una danza que obtuviera su fuerza de su cultura nacional y fuera representativa de las contradicciones e impulsos de la época.

El movimiento comenzó con un espíritu de revuelta. Aunque estos jóvenes bailarines, Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata, Yoshito Ono, Mitsutaka Ishii y otros, rechazaban la danza moderna como género, unieron fuerzas para crear espectácu-

los en los que lucharon por romper las reglas, por desequilibrar las formas existentes y por romper el marco tradicional de la danza. Más que performances, estos eventos eran happenings. Los bailarines no estaban interesados en trabajos contruidos cuidadosamente. Estaban preocupados con sobrevivir como artistas, expresándose a cualquier costo. Concebían la danza como una manera intensa de existir, más que como un vehículo para un mensaje o la simple organización del espacio.

No querían hablar a través del cuerpo, sino dejar al cuerpo hablar por sí mismo, destapar la verdad, revelarse a sí mismo en toda su autenticidad y profundidad, rechazando la superficialidad de la vida cotidiana.



Ilustración 51. Kazuo Ohno & Butoh foto de H. Tsukamoto

Se puso un gran énfasis en las transformaciones, la única manera de sublimar el cuerpo cuyo significado parecía perdido en la banalidad de la existencia cotidiana. La base del trabajo de Ohno, era la transubstanciación en un “cuerpo muerto”. La base del trabajo de Hijikata, la voluntad de romper sistemáticamente los hábitos que limitan la forma en que nos movemos y la forma en que percibimos nuestros cuerpos.

El Butoh traspasa la voluntad de la razón para entrar en el arte del mundo mágico, no adopta como método de expresión artística el cubrir el cuerpo con la forma. El cuerpo es de por sí forma; captar la forma, haciendo brillar tal como es la fuerza de la vida, su belleza y fealdad, es la base del *Butoh*.



Ilustración 52. Kazuo Ohno

Etimológicamente el termino viene de "BU" (enterrarse con los pies) y "TOH" (para poder volar con los brazos). Esta idea aporta a Occidente una perspectiva diferente, un punto de vista "donde los pies y las manos se puedan juntar,

pero por dentro, no por fuera. Es ir a favor de la gravedad yendo al mismo tiempo en contra. La idea es romper con la "belleza", con la idea del "yo". Es el anti "yo", el anti "show". (Greiner, 2005).

Gustavo Collini (1995), sostiene en su libro "Kazuo Ohno, El último emperador de la danza", que los temas que abarca el Butoh son infinitos. Los modos de encararlos también, ofrecen una variedad caleidoscópica.

Las memorias de la infancia, la fertilidad de la tierra, figuras de salvajes primitivos, de dioses o de monjes budistas, cadáveres en movimiento, antiguas estrellas de cine o bailarines flamencos, constituyen algunas de las expresiones que el Butoh puede llegar a concretar, siempre manejando con extremo rigor la estética de lo inesperado.



Ilustración 53. Kazuo Ohno

El Butoh es una vanguardia que crea, con imágenes de pesadilla, una danza donde los movimientos se eternizan en estampa y los contenidos alcanzan la densidad expresiva de verdaderas esculturas cinéticas.

En síntesis, esta corriente artística que crearon e impulsaron los maestros japoneses Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno en la década del sesenta busca romper con modelos establecidos o estereotipos, con una poética que se caracteriza por ser portadora de una profunda filosofía de vida, que pone por sobre todas las cosas la esencia del ser humano y su necesidad de expresión.

Su descubrimiento ha sido un auténtico shock para muchos occidentales-y en forma alguna comparable con lo que revolucionarios de la danza occidental (como Merce Cunningham o Pina Bausch) están ofreciendo. No había un marco de referencia: de cómo se podía percibir una forma de movimiento, un arte, nacido de una cultura japonesa hasta entonces familiar sólo a través de una serie de clichés, especialmente aquellos pertenecientes a la danza japonesa. (Greiner, 2005).



Ilustración 54. Kazuo Ohno con Pina Bausch

II.2 Propuesta de entrenamiento

Hay tantos Butoh como bailarines y espectadores

Akira Kasai

El bailarín de Butoh busca revelar su relación con el mundo interno, con el subconsciente. El Butoh trata de presentar tanto la dimensión erótica del cuerpo como la ascética, al revelar el elemento de obscuridad y perversidad que todos cargamos dentro. Utiliza la imagen de la androginia cuya mezcla de sexos y roles es representativo del desorden social.



Ilustración 55. Danza Butoh

Por encima de todo, el Butoh implica presencia total. Para alcanzar esto el bailarín debe desarrollar la habilidad de afinar la sensibilidad interna de su cuerpo, ser sensitivo a las fluctuaciones de energía. El término energía (del griego *energeia*, actividad, operación; y *energos*=fuerza de acción o fuerza trabajando) tiene

diversas definiciones, relacionadas con la idea de una capacidad para obrar, transformar o poner en movimiento.

Energía entendida no como un estado físico real, ni una sustancia intangible sino como una magnitud escalar que se le asigna al estado del sistema físico, Para que el acto se vea, se oiga, llegue, el actor tiene que incorporarle a esa acción una energía que él tiene que procesar, incrementar y concentrar y modular especialmente en un nivel físico concreto (neural, muscular, psico-físico, aural).

La técnica del Butoh no existe en sí, cada actor debe encontrar su propio Butoh, esto es, su propia técnica. A diferencia de otras técnicas cuyos códigos de movimiento se encuentran formalizados, la danza Butoh no tiene una técnica fija, o como dice Atsushi Takaneuchi, “para danzar deben olvidarse todas las técnicas”. (Aschieri, 2010).



Ilustración 56. Taller de danza Butoh

Dependiendo de los estilos, se puede señalar en forma general que en las clases y entrenamientos los maestros dedican un tiempo apreciable a la referencia de imágenes poéticas como una suerte de encantamiento y de provocación a la imaginación corporal de los participantes, luego muestran el ejercicio señalando

partes del cuerpo, direcciones, velocidades, que en principio los alumnos deben imitar.

Uno de los elementos observados en la práctica y el entrenamiento del Butoh, tiene que ver con la utilización de códigos somáticos, esto es, palabras centrales que condensan muchos significados: centro, Ki, Ma, improvisación, con ellos, se busca precisar ciertas dinámicas de los ejercicios. Se trata de palabras cuyo desciframiento depende casi por completo de la experiencia somática a partir de la cual, se van cargando gradualmente de significado y cuya comprensión va variando de acuerdo a ésta. Los “códigos somáticos” lograrían verbalizar las dinámicas interiores del cuerpo y su significado iría emergiendo junto con estas dinámicas. (Aschieri, 2010).

El Butoh involucra movimientos lentos y expresivos, contorsiones pausadas, bajo un completo silencio, o bajo frágiles melodías. En el Butoh es común explorar la transición entre estados anímicos y, a la vez, la transmutación del cuerpo en otras formas como animales, humo, fantasmas. Pero al mismo tiempo, no suele narrarse una historia concreta o una historia con secuencia lógica, sino más bien se deja hablar al cuerpo, que reflexiona sobre sí mismo y sobre el lugar que ocupa en el cosmos. Para que ese proceso se desarrolle más intensamente, la improvisación es fundamental en el Butoh.

Por ello es indispensable explorar su relación con el espacio a su alrededor así como el mundo. Bailar significa ser en el cosmos, así como contener el cosmos dentro de sí mismo. Más que aspirar a un ideal estético, el bailarín trata de desnudar su alma, revelar el ser humano en su banalidad, fealdad y su ser grotesco, exponer los sufrimientos y alegrías de la vida.

Por último, el entrenamiento en danza Butoh no busca resultados objetivos de los movimientos relacionados con la habilidad de reproducir un código estético previamente formalizado. Suscita un amplio margen de intervención en la acción por parte de los individuos que consecuentemente, constituye una forma de movi-

miento que promueve una identificación de la persona con el movimiento y que, con frecuencia, se encuentra entrelazado con las emociones y los sentimientos.



Ilustración 57. Butoh. Entre el mundo del sueño y el ensueño

Joan Soler, (1988), discípulo de Kazuo Ohno, describe en su libro “Medio siglo de rebelión en la danza”, una clase de Butoh con el maestro.

“La clase comienza. Él pone un tema para la improvisación. El cuerpo muerto es un tema que sugiere a menudo. ¿Cómo sería la vida de aquello que está muerto? Es ésta la imposibilidad que debemos crear. Explica que para su danza, no debemos tratar de controlar el cuerpo, sino dejar que el alma aliente la vida en la carne.

Ohno agrega: “¡Sean libres! ¡Déjense ir!” Ser libre no es hacer lo que queremos hacer o lo que pensamos. Al contrario, significa liberarse del pensamiento y

la voluntad. Significa dejar que la vida florezca dentro. “Son felices porque son libres. Sonríen: una flor florece en su boca.”

Se acerca a un estudiante que mantiene sus brazos en el aire. Indica los límites del espacio así formados y le dice, “Hay un universo entero aquí.” Después agrega, “El paraíso está en la punta de tus dedos.” A otro le sugiere, “¡Estoy feliz de estar vivo!” Luego para que escuchen todos, “¡Estás feliz de estar vivo!”

Más tarde explica que lo ilógico es liberador, que lo imposible abre nuevas puertas. “Hoy bailarán Hamlet en un mundo de ranas.”

A pesar de que a veces corrige una postura o explica los movimientos básicos del cuerpo, generalmente evita imponer la más mínima técnica; es responsabilidad del estudiante crear las técnicas que sean necesarias. Ohno está ahí para abrir la imaginación, para ayudar a descubrir el alma. Guía al estudiante para que se convierta en “el creador del mundo, aquel que no tiene identidad, aquel que existía antes de la aparición del individuo. Entonces, todo no es más que un juego.” (Soler, 1988)

II.3 Propuesta teórica y conceptual

Se puede danzar como una flor, puedes imitarla y se convertirá en la flor de todos, banal y carente de interés; pero si, en cambio, pones la belleza de aquella flor y la emoción que ello evoca en tu cuerpo muerto, entonces la flor que crearas será única y verdadera.

Kazuo Ohno

La fuerza de Ohno reside en su excepcional coherencia y unidad: hombre y artista son uno. Su existencia privada y su trabajo como artista se encuentran en exactamente las mismas necesidades. Es por ello que su presencia misma es en sí un hecho artístico, un evento.

Para Ohno su fe es tan esencial como respirar; su fe se puede encontrar en lo profundo de su ser y en sus gestos cotidianos. Cree en los seres humanos y en su potencial para el amor y la generosidad. Cree en la vida, esa fuerza que habita el universo, desde el grano más pequeño de arena hasta las estrellas mismas. Se danza para comunicar la alegría de ser un hombre, vivo en la tierra.

Kazuo Ohno afirma que la danza, debe ser capaz de representar lo universal en su más pura y abstracta expresión. Así como las ramas de un árbol crecen hacia el cielo sólo si sus raíces están ancladas en la tierra, así la danza debe penetrar lo más profundo de la existencia diaria. Si se mantiene muy cerca de la existencia cotidiana, nos recuerda la mímica y no puede esclarecer la confusión de la realidad. Si es demasiado abstracta, toda la conexión con la realidad desaparece y la audiencia no será conmovida. (Aschieri, 2010).

La danza debería revelar la “forma del alma”, y para lograr esto el bailarín debe separarse de su identidad física y social.

El Butoh gira alrededor de la idea del “cuerpo muerto”, en el cual el bailarín imprime una emoción que puede luego expresarse libremente a sí misma. Sin esta

técnica, el “cuerpo viviente” desviaría la emoción, envolviéndola en su propia lógica. Así como el titiritero tira de los hilos, el alma debe guiar al artista.



Ilustración 58. Susana Carlisle. Butoh

La libertad del bailarín .debe ser entendida en el sentido oriental: no significa libre albedrío, sino más bien agitar los límites de la libre voluntad, y la liberación de los pensamientos estrechos y la individualidad. Bailar libremente significa dejar atrás la noción de uno mismo, regresando a la memoria original del cuerpo, y descubriendo así el alma atrapada dentro.

Esta preocupación nos recuerda a Jerzy Grotowski, quien creía que para alcanzar lo universal debemos romper toda rigidez, los patrones fijos que nuestros cuerpos han adquirido a través de los años. Una vez que nuestro caparazón esté roto, la verdad se expresará con toda su fuerza.



Ilustración 59. Butoh. La muerte puede bailar

El trabajo de Ohno sobre el “cuerpo muerto” realiza las mismas peticiones. Mientras el cuerpo mantenga una existencia marcada por la experiencia social, no puede expresar al alma con pureza. Para darse a entender, Ohno realiza frecuentemente esta analogía: “Si quieres bailar una flor, puedes imitarla y será la flor de todo mundo: banal y poco interesante; pero si colocas la belleza de esa flor y las emociones que evoca en tu cuerpo muerto, entonces la flor que crearás será verdadera y única y la audiencia se conmoverá.” (Kazuo Ohno en Mitoma, 1989).

Los asuntos de la vida y la muerte se encuentran en el centro de su trabajo. Su danza, que de acuerdo a él es una “creación del mundo”, es una mística, una revelación del ser, el encuentro de un hombre con la vida. Ahí está su fuerza y grandeza. En síntesis, para Ohno no existe una diferencia entre teatro y danza. Las artes del cuerpo son “una”.



Ilustración 60. Kazuo Ohno

II.4. Trayectoria

Ohno, nace en 1906 en Hokkaido, una tierra abierta y espaciosa donde pasó su infancia. Después de graduarse de la universidad en 1925, se convirtió en maestro de escuela. Insatisfecho, lo dejó después de un año y se fue a Tokio donde ingresó a la Escuela Nacional de Atletismo.

En 1929, su amigo Yoshio Monden lo llevó a ver a la bailarina española “La Argentina”, en el Teatro Imperial. La profunda emoción que sintió ese día nunca lo dejaría, y cincuenta años más tarde crearía “Admirando a La Argentina”, su más famosa presentación. (Fraleigh, 1999).

Después de graduarse de la Escuela de Atletismo, trabajó por cinco años como maestro de gimnasia en una escuela privada en Yokohama. Más tarde, adoptó la fe cristiana y fue bautizado. El cristianismo permanecería como su principal fuente de inspiración.

Ohno comenzó a estudiar danza moderna en 1933 con Baku Ishii. En 1934 vio la presentación en Tokio de Harald Kreutzberg que tendría una fuerte influencia en él. En 1936, comenzó lecciones de danza con Takaya Euguchi, quien había estudiado la *Neue Danz* en Alemania con Mary Wigman. Fue enrolado en el ejército en 1938 y no pudo estudiar con Euguchi de nuevo sino hasta 1946.

Presentó su primer recital, una serie de piezas muy cortas, en 1949. Tenía cuarenta y tres años. Más presentaciones siguieron en 1950 y 1951. Durante este período estaba preocupado principalmente por los métodos de expresión. Trataba de transmitir humores y sentimientos, pero admite que no tenía muy claro qué era lo que estaba tratando expresar tan fervientemente.

El año de 1954 estuvo marcado por su primer encuentro con Tatsumi Hijikata, y su colaboración dio frutos por primera vez en 1959 con una presentación titulada “El viejo y el mar”, basado en una adaptación de la novela de Hemingway por Nobuo Ikemiya, y coreografiada por Hijikata.

Para esta presentación, Ohno se volvió más sistemático en su estudio de la expresión. “Estaba el cielo sobre el bote, el bote en el mar, y los peces bajo el agua. La vida está en todas partes y quería expresar todo esto al mismo tiempo,” dice él mismo. Durante los ensayos, se desmayaba al final de la danza. “¿Me desmayaré el día de la presentación?” se preguntó. Y así fue. Por primera vez, otro tipo de danza se reveló dentro de él. En sus propias palabras, se había “puesto cara a cara con mi alma”. Pero no entendió completamente esta forma profunda de arte hasta 1960 en su siguiente espectáculo, “Divino”, que marcó el punto de quiebre de su carrera. En esta adaptación de la novela de Jean Genet, coreografiada por Hijikata, Ohno tuvo el rol de Divino. (Fraleigh, 1999).



Ilustración 61. Kazuo Ohno, manos

“No conocía el trabajo de Genet”, explica Ohno, “pero Hijikata me dijo, ‘Serás Divino, serás un travesti’ y sin haber leído a Genet, sin entenderlo, me convertí en Divino. Me pregunto con frecuencia si lo hubiera podido hacer si lo hubiera entendido... pero tuvo una premonición de otro mundo. (Fraleigh, 1999).

Este espectáculo fue mi encuentro con Genet, mi encuentro con Hijikata, mi encuentro conmigo mismo. No puedo explicar la palabra “encuentro”, y no quie-

ro hacerlo. Mi danza es un encuentro con la humanidad, un encuentro con la vida. Pero no puedo olvidar que todos dormimos sobre la muerte, y que nuestra vida es llevada por los miles de muertos que vinieron antes de nosotros y a los que pronto nos uniremos. (Fraleigh, 1999).

“Si decidimos intelectualmente lo que deseamos hacer, la danza que hagamos estará muerta. Una cosa muy pequeña puede hacer un gran trabajo, una experiencia muy pequeña de la vida que llevamos en nuestro corazón y a la cual le permitimos tomar forma.” (Kazuo Ohno en Mitoma, 1989).

Ohno continuó trabajando con Hijikata durante varios espectáculos: “Las canciones de Maldoror” (1960), “Ceremonia secreta para un hermafrodita” (1961), “Pastel de Azúcar” (1961), “Danza rosa” (1965), “Instrucciones para el Efecto Sexual” y “Jitomate” (1966).

Entre 1967 y 1977 participó en los espectáculos de Tomito Takai, Mitsutaka Ishii, Akira Kasai, y otros. En 1969 apareció en su primera película de danza, “Retrato de el Señor O.”, dirigida por Chiaki Pagano, seguida por “La Mandala del Señor O.” en 1971 y “El libro de un Hombre Muerto: Señor O.” en 1973.

Estas películas están construidas como una secuencia de escenas poéticas o surrealistas, sin una estructura narrativa. Así como en los espectáculos de danza de Ohno, son presentadas como una serie de imágenes que sufren continuas transformaciones por medio de analogías o yuxtaposición. En 1974 bailó en “Platillo prohibido y en 1975 colaboró con Yasuko Tekeuchi en “La canción de Narciso”. Pero estas eran sólo pequeñas piezas colocadas dentro el trabajo de sus amigos.

Entre 1967 y 1976, no se presentó y se pensó que había dejado el escenario. Sin embargo, su fuerte deseo por bailar continuó creciendo.

Fue un incidente inesperado el que lo trajo finalmente de vuelta al escenario. En 1976 fue invitado a la exposición de su amigo pintor, Natsuyuki Nakanishi. Parado estupefacto frente a una de las pinturas, exclamó, “¡Esto es La Argentina!”. (Mitoma,1989).

La Argentina era Antonia Mercé, la bailarina española que tanto lo había impresionado cincuenta años atrás. Después de todo ese tiempo, su recital se mantenía como la más vivida memoria teatral. Este segundo encuentro con La Argentina era el signo que había estado esperando para volver a bailar. Unos meses después creó “Admirando a La Argentina” que se presentó por primera vez en la sala Dai-Ichi Seimei en Tokio.



Ilustración 62. Kazuo Ohno. Admirando a La Argentina

Aquellos lo suficientemente afortunados para haber visto este espectáculo, lo recuerdan con emoción. En él, Ohno conjura la vida y la muerte, la juventud y la vejez, amor y sufrimiento. Redescubriendo los ciclos y transformaciones de lo efímero, nos lleva a través de la eternidad y nos ofrece la verdad del hombre en toda su grandeza y ridículo. (Mitoma,1989). Con esta obra ofrece un himno al amor.

Kazuo Ohno fallece, sin llegar a envejecer en junio del 2010, a la edad de 103 años.

II.5 Manifestaciones del Butoh en Latinoamérica

En los años 80's, mientras en Japón el Butoh comenzaba a experimentar cierta indiferencia, una serie de grupos artísticos comenzaron a representarlo fuera del país y de esa forma llega a Latinoamérica a fines de la década de 1980 y principios de 1990. Los principales referentes del ingreso de este arte al continente americano fueron las maestras y coreógrafas Makiko Tominaga y Minako Seki.



Ilustración 63. Minako Seki durante un seminario Butoh en Coroico, Bolivia

En Chile, Argentina y Bolivia estas maestras impartieron seminarios y algunas compañías independientes comienzan a incursionar en esta manifestación artística. En 1988, Eduardo Sanguinetti, artista y filósofo argentino, presenta la

Opera “Rekiem” en cuyo epílogo utiliza el Butoh. En Chile, el alemán Peter Hoever presenta, en 1990, por primera vez, un espectáculo de Butoh y desde entonces, Carla Lobos es la representante del Butoh en ese país además de existir otros intérpretes reconocidos: Iko Lee Rojas y Andrés Gutiérrez, además de compañías como “Teatro del Oráculo”, que mantiene contacto constante con la maestra Mina-ko Seki.

El ítalo-argentino, Gustavo Collini, es uno de los pocos bailarines de Butoh, que tuvo la oportunidad de estudiar con uno de los creadores de la técnica: Kazuo Ohno. En la década de los 80’s, estudió con Ohno en Europa y Japón. A su regreso a Buenos Aires creó Mundo Butoh Argentina, movimiento que difunde las técnicas por medio de TV y cine. Participó con el grupo brasileño Teatro Ritual, dirigiendo la tercera parte de la trilogía “Travessia”, en Goiânia.

En la página electrónica de “Mundo Butoh”, Collini narra su experiencia con Kazuo Ohno y dice...”Vi a Kazuo Ohno en 1986, en Buenos Aires. Comenzaron a llegar grupos de vanguardia a la ciudad. Yo estudiaba en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático y en la Universidad del Salvador. Después nos encontramos en París. Yo le había escrito a Ohno y a su hijo para estudiar Butoh con ellos. Kazuo me dijo que fuera a ver a Monet. Yo fui. Pensaba que él me iba a llevar a Japón pero en vez de eso me dejaron en París. Entonces resolví estudiar la vida de Monet. Descubrí que él, en una época, no podía pintar porque tenía cataratas en los ojos. Comenzó entonces a pintar sus mismos cuadros como él los recordaba. Escribí a Kazuo Ohno nuevamente diciendo que ante la imposibilidad de viajar a Japón, podría recrear el Butoh dentro mío, como Monet. Pasados dos años él respondió enviándome una beca de estudios. Fue ahí que entendí que en Japón, el maestro elige a quien transmitir sus conocimientos”. (Collini, 2008).

En Chile, uno de los exponentes del género es Juan José Olavarrieta Gómez, quien ha trabajado con Ko Murobishi, maestro japonés en una obra llamada “Butoh Latinoamericano” que juega con los silencios y la oscuridad, llamada que fue presentada en México, en el Teatro de la Danza en el Centro Cultural del Bosque en enero del 2011. (Hada, 2011).

En México, el Butoh ha tenido una presencia cada vez más notoria. En el “Foro del Dinosaurio Juan José Gurrola”, en El Chopo, México, se presentó un ciclo de danza Butoh en noviembre de 2010, con el objetivo de dar a conocer el trabajo de algunas compañías, con la presentación de los espectáculos: “Teseo”, “Haiku”, “Oni Baba una página de locura”, y “Espíritus en tránsito en búsqueda de lo infinito”.



Ilustración 64. Butoh Latinoamericano

“Teseo”, bajo la dirección e interpretación de Alfonso Riveyro. “Haiku” bajo la dirección de Eugenia Vargas, intérprete: Carlos Iván Cruz Islas. “Oni Baba” dirigido e interpretado por Fernando Huerta Zamacona y “Espíritus en tránsito en búsqueda de lo infinito”, presentado por el grupo “La Célula” con la creación y dirección de Diego Piñón, a la memoria de Kazuo Ohno.

Otra bailarina mexicana de Butoh es Tania Galindo, quien ha tenido presencia en Latinoamérica con la presentación de un espectáculo unipersonal llamado: “Serpiente” en Perú, Ecuador y Colombia en 2008. Tania es directora del

Laboratorio de Movimiento Expresivo en el Centro Cultural La Pirámide y está trabajando en la actualidad en su tesis: “La Danza Butoh en América Latina: Una aproximación documental y estética hacia una hostilización”. (Galindo, 2008).



Ilustración 65. Serpiente. Espectáculo de Danza Butoh

Por otra parte, el Butoh ha tenido presencia en el Festival Internacional Cervantino con la presentación de la Compañía Chilena Gajuca, con la obra “El Hallazgo”, dirigida por el bailarín y coreógrafo Juan José Olavarrieta. Esta agrupación radica actualmente en México.

Por último, de las jóvenes exponentes de la danza Butoh, becada por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA), Sandra Soto, presentó: “Ópera Barroca”, “La Llorona” y “Agua” coreografías que integran esta propuesta que propone un lenguaje contemporáneo en el que el teatro y la danza se conjugan en una unidad.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

La condición primera de todo arte dramático es un irresistible impulso de metamorfosearse y actuar con otros cuerpos y otras almas

Nietzsche

Proponer la necesidad de que exista una unidad indisociable entre el teatro y la danza es esencial para el desarrollo de una visión contemporánea de las artes escénicas,

En esta investigación se ha fundamentado esta propuesta al encontrar en las teorías y creaciones de los principales exponentes del teatro y de la danza de vanguardia los orígenes y defensa de esta idea que se concretiza en la categoría de Cuerpo Expresivo que propone la interrelación entre la mente, el cuerpo y el espíritu. En este sentido, se encontraron manifestaciones y teorías acerca del planteamiento de un Cuerpo Expresivo en trabajos significativos de creadores escénicos:

Antonin Artaud, cuya contribución representa un germen en lo que se refiere a la unidad del teatro y la danza en tanto que lo que propone se acerca más a una visión ético-filosófica que propone al cuerpo como portador del lenguaje teatral que podría muy fácilmente asociarse a la expresividad venida desde la construcción del inconsciente. Artaud se adhiere al movimiento surrealista al que ve como una nueva forma de magia. Para él, la imaginación, el sueño, toda esta intensa liberación del inconsciente tiene por finalidad hacer aflorar a la superficie del alma lo que habitualmente tiene escondido y debe necesariamente introducir profundas transformaciones en la escala de las apariencias, en el valor de significación y en el simbolismo de lo creado.

Para Artaud, el teatro debe ser mágico y el director un hechicero. En este contexto, el actor es el oficiante de un ritual de liberación, de exorcismo. Debe descubrir su Yo real, especie de fuerza psíquica-metafísica y enterarse de que

tiene un doble. Al ser consciente de que está compuesto de dos sombras, debe entrar en el reino metafísico para descubrir su Yo auténtico, su fuerza psíquica real. Debe ser capaz de reiniciar constantemente esta búsqueda hacia sus orígenes, de recrear su forma. Este es un acercamiento a la danza teatro al integrar los elementos rituales que permiten al actor incursionar en su inconsciente.

Constantin Stanislavsky, por su parte considera La “Vida del cuerpo” y la “Vida del alma” como una unidad, planteamiento que es la base del bailarín. Propone un método de acciones físicas en el que abre un campo de trabajo activo psicofísico al actor y desde los primeros pasos evita separar lo interno de lo externo. Para él, las ideas, los sentimientos, los sueños del escritor, que llenan su vida e inquietan su corazón, lo empujan al camino de la creación, por lo que toda su experiencia vital, junto con la observación de la vida, se convierten en el cimiento de la creación dramática. Stanislavsky, centró el trabajo del actor en el estudio de la psicología del personaje; en el uso de su memoria afectiva y en la búsqueda de un estado creador orgánico. Esta propuesta, vincula de manera equilibrada: la mente a través de la teoría, el cuerpo a través de las acciones físicas y lo espiritual a partir de la recuperación de las emociones. En este sentido, se le considera precursor en la búsqueda de orientaciones unificadoras para la formación del actor.

En el campo de la danza se comienza a manifestar esta búsqueda que parte de la ruptura con la tradición dancística y de la estética del cuerpo con la propuesta expresionista de Mary Wigman. Para ella el tiempo, el espacio y la energía son elementos que un bailarín debe conocer profundamente para dar vida a una danza; la expresión proporciona vida, fuerza y sentido a la forma, ésta debe surgir sólo a partir de la primera. Desde la perspectiva de la danza, es un ejemplo que aborda el cambio de visión y la necesidad de romper con la estética del cuerpo para llevarla a la expresión teatral. En síntesis, Wigman propone la integración de elementos teatrales, el manejo del tiempo, del espacio y de la energía para dar vida a una danza; concebida como un grito de libertad e independencia de las posturas tradicionales.

Diferente en la forma es la propuesta de Vsévolod Meyerhold para quien los movimientos no se dan al azar sino en base a una formulación rigurosa, que obedece a leyes escénicas racionales y sirve al actor como medio de expresión de un personaje que como tal, nunca está fuera de la historia sino que participa consciente o inconscientemente en su proceso. A decir de este director todo el cuerpo participa en cada uno de los movimientos puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio; se presenta así un importante paralelismo en lo que a la danza se refiere, en tanto que la danza es también creación plástica en el espacio.

Meyerhold se acerca a la propuesta integradora utilizando la biomecánica como medio para expresar a través de movimiento, la racionalización del mismo y las emociones pero, en tanto que concibe al actor como la representación de un fenómeno social, elimina los aspectos psicológico, que subyacen tanto en el actor como en la representación misma, afirmando que la tarea del teatro es ser un divertimento.

La propuesta de Meyerhold presenta un caso distinto a la propuesta de Martha Graham a quien le interesa acrecentar el lenguaje del espíritu a través del cuerpo humano y utiliza las teorías de Freud y Jung al tratar de traducir con tensiones y torsiones el mundo subconsciente. Ella plantea que el punto de referencia central de la técnica es el acto de la respiración que, como proceso fisiológico implica enteramente la parte central del cuerpo: tórax y abdomen. La región abdominal es para ella, fuente de energías en tanto zona de conexión de las dos fuerzas fundamentales creadoras de vida: el sexo y la respiración. Lo que habla de que tanto en la vida como en el arte se lucha por el logro, por el sentido de ser y por la satisfacción del espíritu.

Por otro lado, Grotowsky plantea que el encuentro de la espiritualidad en este trabajo tiene que ver con el renacimiento del actor, el encuentro consigo mismo gracias a su trabajo. Considera que el actor es un hombre que trabaja en público con su cuerpo, ofreciéndolo públicamente; si este cuerpo no muestra lo

que es, algo que cualquier persona normal puede hacer, entonces no es un instrumento obediente capaz de representar un acto espiritual.

En otro orden de ideas, Pina Bausch, redefinió por completo el género, al fusionar actuación y danza moderna en un estilo nuevo proponiendo que cualquiera puede ser un bailarín. Bausch afirma que no le interesa cómo se mueve el ser humano, sino aquello que lo conmueve. Para ella la danza y el teatro trabajan unidos en sus procesos de creación y en sus obras se funden de manera indiscutible.

Por otro lado Eugenio Barba último exponente de los creadores que integran elementos del teatro y la danza en sus propuestas, crea la *Antropología Teatral* a través de la cual, busca encontrar principios universales útiles para el trabajo del actor. Pretende estudiar reglas de comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación e indica un nuevo campo de investigación: el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada.

El punto de encuentro entre el teatro y la antropología es la posibilidad de confrontación con otros mundos que permite profundizar el conocimiento del propio. En la lógica de la Antropología Teatral, el actor se concibe como actor-bailarín y el teatro es teatro-danza; de este modo, las posibilidades de expresión son más amplias, al mismo tiempo que las tareas del actor se ubican en el área dancística. Barba considera que el entrenamiento obliga a la unificación del cuerpo con la mente y es esta conexión profunda cuerpo-mente la que permite al actor desarrollar vida y verdad en el escenario.

De manera especial, se analizó la propuesta que afirma la unidad indisociable entre la danza y el teatro, el Butoh en la figura de Kazuo Ohno, como manifestación que aborda de manera integral lo que se denomina en esta tesis como Cuerpo Expresivo, ya que fusiona al cuerpo, la mente y el espíritu. La fuerza de Ohno reside en su excepcional coherencia y unidad: hombre y artista son uno. Su existencia privada y su trabajo como artista se encuentran en exactamente las

mismas necesidades. Es por ello que su presencia misma es en sí un hecho artístico, un evento.

Para Ohno la fe es tan esencial como respirar; fe que se puede encontrar en lo profundo del ser y en los gestos cotidianos. Cree en los seres humanos y en su potencial para el amor y la generosidad. Cree en la vida, esa fuerza que habita el universo, desde el grano más pequeño de arena hasta las estrellas mismas. Para Kazuo Ohno, se danza para comunicar la alegría de ser un hombre, vivo en la tierra.

El Butoh tiene como marco contextual una estética de vanguardia que nació en un territorio impreciso entre Oriente y Occidente; entre la materia y el alma; entre el mundo del sueño y el ensueño: el Butoh o danza de las tinieblas.

Sus raíces se encuentran en las más antiguas tradiciones folklóricas japonesas (Teatro Kabuki - Teatro Noh); asimismo, la danza Butoh reconoce influencias de movimientos europeos de la posguerra, como el dadaísmo, el surrealismo y, en especial del expresionismo alemán.

La base del trabajo de Ohno, era la transubstanciación en un “cuerpo muerto”. El Butoh traspasa la voluntad de la razón para entrar en el arte del mundo mágico, no adopta como método de expresión artística el cubrir el cuerpo con la forma, ya que el cuerpo es de por sí forma; de manera que la base del Butoh es captar la forma, haciendo brillar tal como es a la fuerza de la vida, su belleza y fealdad.

El Butoh maneja con extremo rigor la estética de lo inesperado, es una vanguardia que crea una danza donde los movimientos se eternizan en estampa y los contenidos alcanzan la densidad expresiva de verdaderas esculturas cinéticas. Poética que se caracteriza por ser portadora de una profunda filosofía de vida y que pone por sobre todas las cosas la esencia del ser humano y su necesidad de expresión por lo que implica presencia total. Para alcanzar esto, el bailarín debe desarrollar la habilidad de afinar la sensibilidad interna de su cuerpo, ser sensitivo a las fluctuaciones de energía.

La técnica del Butoh no existe en sí, cada actor debe encontrar su propio Butoh, esto es, su propia técnica. A diferencia de otras técnicas cuyos códigos de movimiento se encuentran formalizados, la danza Butoh no tiene una técnica fija, o como dice Atsushi Takenouchi, “para bailar deben olvidarse todas las técnicas”.

En los años 80's, llega a Latinoamérica. A países como México, Chile, Argentina, Brasil, Perú y Ecuador. Ha tenido una presencia, cada vez más notoria en la escena cultural, con ciclos de danza, conferencias, cursos, talleres y presentaciones escénicas.

En conclusión, para Kazuo Ohno a partir de su propuesta del Butoh, no existe una diferencia entre teatro y danza. Las artes del cuerpo son “una”. Es esta la propuesta central que rompe con la tradición positivista de fragmentación al integrar el Cuerpo Expresivo en su propuesta de arte escénico, a nivel formativo y creativo, lo que permite la formación de actores-bailarines que al presentar su trabajo escénico, lo hacen desde el cuerpo, la mente y el espíritu.

El Butoh ha sido retomado por jóvenes compañías en muchos países del mundo, demostrando que la adopción y recuperación de la importancia de fusionar teatro y danza en un Cuerpo Expresivo es fundamental para el despliegue de las artes escénicas en nuestros días.

LITERATURA CITADA

- Artaud, Antonin, 1971. *Mensajes revolucionarios*. Editorial Gallimard. Colección Ideas. Paris, Francia.
- Artaud, Antonin, 1998. *Van Gogh. El suicidado por la sociedad*, Factoría Ediciones, México.
- Artaud, Antonin, 2006. *El teatro y su Doble*, Random House Mondadore S.A. de C.V., México.
- Artaud, Antonin, 1999. *En plena noche o el bluff surrealista*. Ediciones elaleph.com
- Aschieri, Patricia (comp) 2010. *Nuevos Cuerpos en Escena: Devenires de la Danza Butoh en Buenos Aires*. Ficha de Cátedra. Teoría General del Movimiento, Filosofía y Letras, Argentina.
- Savarese Nicola, Barba Eugenio, 2009. *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Librería y Editora pórtico de la Ciudad de México, Escenología, A.C. Coedición con: Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.
- Barba Eugenio, 1993. *La canoa de papel*, Escenología, México.
- Barba, Eugenio, 1998. *Más allá de las Islas Flotantes*, Editorial Gaceta. México
- Barba, Eugenio, 1986. *Caballo de Plata*. Revista Escénica. Edición especial. UNAM
- Breton, André, 1924. *Manifiesto Surrealista*. Versión electrónica. <http://www.quede libros.com>
- Barnes Clives. 1978. *Contemporary Dance*, Edited by Anne Livet, Abbeville Press, Inc., New York, N.Y.
- Boleslavski Richard. Chejov Michel. 1998. *El Arte del Actor, principios técnicos para su formación*. Escenología. México, D.F.
- Collini Sartor, Gustavo. 1995. *Kazuo Ohno. El último emperador de la Danza*. Editorial Vinciguerra, Buenos Aires, Argentina
- Collini, Gustavo, 2008. *Mundo Butoh Argentina*. Página electrónica. [://www.danza-butoh.com.ar/](http://www.danza-butoh.com.ar/)

- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. 1988. *Mil Mesetas*. Valencia, Pre-textos
- De Micheli, Mario, 1985. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza.
- Fraleigh, Horton e Sondra, 1999. *Dancing into Darkness: Butoh. Zen and Japan*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- Galindo Tania Artículo: 2008. *Danza Butoh*. Espectáculo Serpiente.
[://www.lacasaquebaila.com/2008/01/serpiente-espectaculo-de-danza-butoh.html](http://www.lacasaquebaila.com/2008/01/serpiente-espectaculo-de-danza-butoh.html)
- Gardner, Howard, 1998. *Mentes Creativas. Una anatomía de la creatividad*. Paidós, Transiciones, Barcelona, España.
- Graham, Martha, 1995. *La Memoria Ancestral*. Ed. Circe.
- Greiner, Christine, 2004. *La danza y sus nuevos cuerpos. En Repertorio Teatro y Danza*. Salvador. Universidad Federal de Bahía, año 7, nº 7.
- Greiner, Christine, 2005. *Danza Butoh*. publicado en Juegos de laberinto. Entrevista. Revista de artes escénicas, Brasil.
- Grotowski, Jerzy, 1993. *Oriente Occidente*. Revista Máscara, Nº 11, Escenología, A.C., México.
- Grotowski, Jerzy, 1993. *Los ejercicios*. Revista Máscara Nº 12, Escenología.A.C., México.
- Grotowski, Jerzy, 2006. *Técnicas originales del actor*. Traducción de Lily Portnoy y Julio Gómez. La Jornada Semanal, México.
- Grotowski, Jerzy, 1970. *Hacia un teatro pobre*. ed. Siglo XXI, 10ª. Edición. México.
- Hada, Eleonor, 2011. *Butoh Latinoamericano. La expresión más cruda de la danza*. Revista Alea Enlace, comunicación creativa, México
- Hamera, Judith, 1990. *Silence that reflects: Butoh, ma, and a crosscultural gaze*, in Text and Performance Quarterly, January, vol. 10.
- Hamera, Judith, 1990. *Derevo: Butoh and imagining the real*, in High Performance Review, spring, vol. 13.
- Haro Tecglen, Eduardo, 2009. Diario El país, Enero. España.

- Humaña, Jorge Z, 1999. *Método Stanislavsky*. Revista Virtual. Santiago de Chile. Número 11. Año 1 Toronto, Canadá.
- Jurado María Cristina. 2009. *Pina Bausch*, Revista Ya, Chile.
- Meyerhold Memorial Museum. 2010. <http://www.meyerhold.org/>.
- Meyerhold, 2003. *Teoría Teatral*. Ed.Fundamentos, octava edición, traducción Agustín Barreno.
- Meyerhold, Vsévolod, 1994. *El actor sobre la escena*. Escenología, México, Grupo Editorial Gaceta.
- Meyerhold, Vsevolod, 2008. *Textos teóricos*. 4ª. Edición. Serie Teoría y Práctica del Teatro Núm. 7. Ed. Asociación de directores de España. España.
- Mitoma, Judy, 1989. *Butoh: dance of the dark soul. Butoh: shades of darkness*, in "Dance Research Journal".
- Mora Rangel, Zonia, 2008. *Tratado Sobre La Espiritualidad en el Arte*. Teatro Atmico Libro 1, ED. Verdesoma, México.
- Müller, Harold, 2007. *El training del actor*. UNAM-INBA, México.
- Nietzsche, Friedrich, 1997. *Así hablaba Zaratustra*, Barcelona, Edicomunicación.
- Ohno Kazuo y Yoshito. 2004 *Kazuo Ohno's World. From Without & Within*. Traducido por John Barret. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut.
- Osipovna Knébel, María, 1996. *El último Stanislavsky*. Editorial Fundamentos. Madrid. España.
- Rios,Valerio, 2009. *Imágenes*. Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas. 14 de enero.
- Santos Felipe, 2010. *El miedo creador de Pina Bausch*. Publicado en Último Remolino, Revista de política, cultura y Arte, N° 130. Barcelona, España.
- Savarese, Nicola y Barba, Eugenio, 1990. *El Arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México DF.: Escenología A.C.
- Serrano Raúl. 1996. *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*. Escenología. A.C.

- Soler, Joan, 1988. *Butoh. Medio siglo de rebelión en la danza*. Versión en pdf. Resad.com.
- Stanislavski, Constantín. 2001. *Manual del actor*. Diana, México.
- Stanislavsky, Constantín. 2008. *Artículo de artes escénicas* en Word Press.
- Tzara, Tristan, 1977. *Manifiestos y otros textos de Tzara*, en Dada Documentos, traducción Elena de la Peña, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Togores Sánchez Luis Eugenio, 2000. *Japón en el siglo XX*. Arco Libros, Madrid.
- Vásquez Rocca, Adolfo, 2005. *Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico*, Artículo publicado en: Revista Heterogénesis N° 50-51, Suecia- España.
- Vásquez Rocca, Adolfo, 2006. *Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico*, publicado en: Revista Observaciones Filosóficas N° 3, por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
- Verdugo Fuentes, Waldemar . 2007. publicados en Uno Mas Uno México, Mayo.
- Virmaux, Alain, Virmaux Odette. 1987. *La constellation surréaliste*, Éditions La Manufacture, Lyon.
- Weisz Carrington, Gabriel, 1994. *Palacio Chamánico, Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. Editorial de la Universidad Autónoma de México. Grupo editorial DeGaceta, Colección Escenología. México, D. F.
- Wigman, Mary, 2002. *El Lenguaje de la Danza*. Ediciones del Aguazul.