

KO MUROBUSHI INTERSTICIOS ENTRE LA DANZA Y EL PENSAMIENTO

Jonathan Caudillo Lozano¹

Resumen

Entre los objetivos centrales del presente artículo está profundizar en el pensamiento y obra de Ko Murobushi, uno de los bailarines más importantes del movimiento butoh, desde su diálogo crítico con Tatsumi Hijikata, precursor de esta danza, pasando por la importancia de la escritura en esta forma de arte. Desafortunadamente, el reciclaje de imágenes como los cuerpos pintados de blanco, los movimientos lentos, y los discursos espiritualistas o de autoayuda, han invisibilizado la importancia de las preguntas sobre el cuerpo-carnal y la manera en que el butoh aparece como una forma de pensamiento que devela otra manera de entender la corporeidad y sus relaciones con el mundo. Este trabajo es un intento de aproximarse a esta poética y pensamiento cuerpo-carnal, desde sus preguntas y problemas para poder establecer un diálogo crítico y artístico con él, teniendo como base su paradójica complejidad y conflictividad inherente.

Palabras clave: danza, filosofía, paradoja, intersticio, cuerpo-carnal.

¹ Profesor de Filosofía en el Centro de Estudios Científicos y Tecnológicos número 12 del Instituto Politécnico Nacional, y del programa de maestría y doctorado del Colegio de Saberes (México). Es licenciado en filosofía, maestro en Saberes sobre subjetividad y violencia por parte del Colegio de Saberes y doctor en filosofía en la Universidad Iberoamericana. Ha publicado artículos en revistas especializadas, entre los que destacan: Teatralidades cónicas, escenificación y vida filosófica, en la revista *Haser*, Editorial Universidad de Sevilla. Es autor de los libros: *Cuerpo, crueldad y diferencia en la danza butoh, una mirada filosófica*, editado por Plaza y Valdez, y *Bioquinismo, un diálogo entre la Bioética y el cinismo antiguo*, editado por el Programa Universitario de Bioética. elyphaslevi@gmail.com

KO MUROBUSHI, INTERSTICES BETWEEN DANCE AND THOUGHT

Abstract

Among the central objectives of this article is to delve into the thought and work of Ko Murobushi, one of the most important dancers of the Butoh movement, from his critical dialogue with Tatsumi Hijikata, the precursor of this dance, to the importance of writing in this art form. Unfortunately, the recycling of images such as white-painted bodies, slow movements, and spiritualist or self-help discourses have rendered invisible the importance of questions about the flesh-body and the way in which Butoh appears as a form of thought that reveals another way of understanding corporeality and its relationships with the world. This work is an attempt to approach this body-carnal poetics and thought, from its questions and problems, in order to establish a critical and artistic dialogue with it, based on its paradoxical complexity and inherent conflict.

Keywords: dance, philosophy, paradox, interstice, flesh-body

1. Introducción

A finales de la década de los cincuenta del siglo pasado, cerca de la época de la segunda posguerra en japon, Tatsumi Hijikata junto con un grupo de artistas japoneses inician un movimiento contracultural, enfocado en las artes y el cuerpo, que puso especial atención en la danza y que con el tiempo tomó la forma de lo que hoy conocemos como *butoh*.

Ko Murobushi estuvo entre los muchos alumnos y bailarines que trabajaron con Hijikata, sin embargo, destacó no solo por su trabajo en la danza sino por una faceta un poco menos explorada, su pensamiento, que se caracterizó por sus marcados rasgos filosóficos. Equivocado sería decir que Murobushi fue un filósofo en sentido tradicional, encerrado en su cubículo y preocupado solo por la teoría, pero tampoco sería preciso decir que solo fue un bailarín

limitado estrictamente al trabajo escénico. Lo cierto es que, así como los movimientos que aparecían en la danza de Murobushi tenían matices animales, él mismo, y su relación vital con el arte, fue un animal salvaje incapturable por ningún discurso monolítico y mucho menos dogmático.

Murobushi le dio forma minuciosa a una singularidad artística que siempre intentó mantenerse al margen de los estereotipos no solo intelectuales, sino también de la danza butoh en general y es por eso que aproximarse a su obra requiere no solo desentrañar su diálogo con Hijikata, sino también con el pensamiento expresado en su textualidad.

En este texto intentaremos concentrarnos en patentizar los rasgos filosóficos de su pensamiento a través de su obra y su diálogo crítico, tanto con Tatsumi Hijikata como con su tradición cultural, aunque hay que decir, al menos de pasada, que la obra de Murobushi sostuvo una interlocución compleja con pensadores como Deleuze, Foucault, Blanchot, Bataille entre otros, este trabajo se concentrará solo en la figura de Murobushi y la manera en la que, para él, pensamiento, escritura y cuerpo, dan lugar a una zona intersticial de tensiones irresolubles, que se expresan en una danza singular que interpe-
laba al espectador desde la carnalidad.

A la obra artística de Murobushi se le ha intentado leer como parte de una generalidad llamada “danza butoh” como si existiera una “comunidad” más preocupada por homogeneizarse que por pensar y potenciar sus diferencias. Esto es comprensible, pues para el circuito de las becas, apoyos y fundaciones privadas, siempre es más rentable lo homogéneo de una marca con características claras y distintas, en donde, lo diferente queda subsumido a lo genérico de los cuerpos pintados de blanco, los movimientos lentos, y los discursos de autoayuda o ritualísticos.

No obstante, la vida del bailarín japonés se definió por un esfuerzo permanente de pensar y crear desde preguntas propias que irrumpieron como conmociones de la carne que se rehúsan a la imitación de formas preestablecidas, optando así por el riesgo que implica ver en la danza una posibilidad de mostrar otra experiencia del mundo y el arte. Debido a esto, en este artículo lo que importa es intentar acercarse a la singularidad de la obra y el pensamiento de Murobushi como un artista cuya soledad abrió una zona de tensión entre la danza y el pensamiento, que aún resulta incapturable en sus múltiples posibilidades.

A lo largo de este trabajo se hará referencia al análisis de la investigadora italiana Katja Centonze quien ha desarrollado una amplia reflexión sobre la danza butoh en lo general, y fue cercana al artista Ko Murobushi en lo particular. También será necesario recuperar textos de Ko Murobushi que no siempre han sido publicados, por lo que en las notas al pie se hace la distinción de cuando la traducción sea de un texto publicado o si es un texto que forme parte de algún manuscrito reunido en el *archivo Ko Murobushi* que se encuentra en Tokio, Japón. Los textos a los que se haga referencia están publicados en inglés por lo que el autor del presente artículo los citará en traducciones propias al español con el fin de agilizar la lectura.

2. La danza como forma de pensar (desde) el cuerpo

Tanto Hijikata como Murobushi entrelazaron la danza con la escritura como una forma de expresar la relación íntima entre corporeidad y pensamiento. Ambos artistas japoneses dejaron una amplia producción literaria de la que se tienen muy pocos textos traducidos fuera del japonés, y aun menos en español. Las palabras se entrelazan con la danza desde una concepción del cuerpo como espacio de virtualidades e intensidades que desbordan cualquier intento de captura por parte del concepto; pero esto no implica una renuncia radical a las palabras, por el contrario, la escritura se vuelve una expresión del caos de la sensación, una escritura que asume la imposibilidad de aprehender la corporeidad aceptando el desafío paradójico de darle lugar.

Durante la segunda posguerra hubo en Japón un clima generalizado de incertidumbre no solo política sino existencial, y la entrada de las vanguardias artísticas como neodadá, el surrealismo, performance, entre otras, abrió la posibilidad de apropiarse de las artes como una manera de dar forma a las preguntas que atravesaron el cuerpo japonés en cuestionamientos que, sin abandonar su rasgo político, tomaron una dimensión filosófica. El final de la guerra, la fractura del poder político representado por el emperador, y la ocupación estadounidense, significó la llegada de una nueva forma de relaciones de poder no conocidas hasta entonces. Y la escritura permitió la relación viva entre lo político y el arte, donde la crítica no se reducía únicamente a la producción de teorías y conceptos, sino que emergía como una conmoción y turbulencia que brotaba desde el fondo del universo de una sensibilidad rebelde.

Debido a esto, la escritura de manifiestos se volvió muy importante para visibilizar las preguntas y problemas que inquietaban el cuerpo de Hijikata como lo muestra este fragmento de *To prison*, citado tantas veces por los investigadores de su obra por ser imprescindible para aproximarse a la complejidad de su pensamiento:

Todo el poder de la moralidad civilizada, de la mano con el sistema económico capitalista y sus instituciones políticas, se oponen absolutamente al uso simple del cuerpo como medio o herramienta para el placer. Más aún, la producción orientada a la sociedad ve al uso sin sentido del cuerpo, a lo que yo llamo danza, como un enemigo mortal y un tabú. Puedo decir que mi danza comparte una base común con el crimen, la homosexualidad, los festivales y los rituales, en que es un comportamiento que hace alarde del sinsentido y de esta forma hace frente a una producción orientada a lo social. En este sentido mi danza, basada en una activación humana de sí mismo, incluye a la homosexualidad, el crimen, y la batalla ingenua con la naturaleza, como formas de protesta contra la “alienación del trabajo” de las sociedades capitalistas. Probablemente esta es la razón de que yo tomara expresamente muchas referencias de lo criminal.²

Hijikata muestra que el cuerpo es el territorio donde se entrecruzan multiplicidad de tensiones, y que la danza está lejos de intentar resolverlas pero que sí abre un espacio para mostrarlas y hacer partícipe a la audiencia de esta conflictividad. La danza de Hijikata, a partir de su propia textualidad, excede el territorio de lo puramente artístico, no porque dicha perspectiva artística quede clausurada sino porque se vuelve un territorio desde el cual se problematiza la corporeidad atravesada por las relaciones de dominación que aparecen en Japón en esta época. Sin embargo, aunque claramente el manifiesto de Hijikata hace una crítica sobre la manera en la que el cuerpo es el territorio de inscripción de las formas de poder capitalista y, en general, de los procesos civilizatorios, esta crítica no es emitida desde la frialdad distanciada del intelecto y el concepto sino como la irrupción de una experiencia carnal como intensidad caótica que pone en cuestión su manera de estar en el mundo.

Un tipo de experiencia de la corporeidad que irrumpe como una alteridad íntima en donde el cuerpo configurado socialmente pareciera quedar en suspenso. Eso permite comprender un poco mejor las imágenes que refieren a la

² Hijikata, Tatsumi, *To prison*, TDR (1988-), Vol. 44, No. 1 (Spring 2000) p. 45.

marginalidad que Hijikata propone en su manifiesto como la criminalidad, la homosexualidad y el tabú. La investigadora italiana Katja Centonze en su libro *Aesthetics of Impossibility*³, señala que en el idioma japonés no existe una sola palabra para dar cuenta del cuerpo, e identifica la palabra *nikutai* como la base de la antianza de Hijikata. Entre las palabras con las que hace referencia al cuerpo se encuentra:

1) *Nikutai*, que está del lado orgánico y adyacente de la carne. La investigadora italiana le traduce como cuerpo-carnal el cual se refiere a los abismos, los gritos, la voz, es una corporeidad que no entra en el reino de *shintai* sino en el de *nikutai*, el cuerpo saliendo de la sangre, la carne y los huesos manchada de humor y excremento. *Nikutai* yace en la amplitud del dolor, tristeza y goce, cuerpo anárquico, transitorio, metamórfico, no fijable, incapturable, indefinible. Corporalidad viviente y cruda

2) *Shintai*, pertenece a la categoría de cuerpo sólido y asume un aspecto neutral e inorgánico, en francés *corps*. *Shintai* puede verse como el cuerpo reconocido por la sociedad, el cuerpo sistémico, normativizado, inscrito en un contexto social.

3) *Karada* oscila entre ambos, aunque abraza más a *shintai* que *nikutai*; para Centonze sólo una sutil frontera divide *Karada*, *shintai*, *nikutai* paradójicamente se puede decir que hay diferencia y al mismo tiempo no la hay.

Esta distinción en las palabras lleva a la investigadora italiana a afirmar que Hijikata buscaba excavar en el *nikutai*, debido a la indiferencia generalizada de la sociedad que no reconocía la potencia escondida en él, y señala que esta distinción es la base originaria detrás de la danza y el pensamiento de Hijikata y Ko Murobushi, ya que, si bien hay un claro rasgo político en la raíz del nacimiento de esta manera de entender la danza, su fundamento no está en la racionalidad conceptual sino en una experiencia que fractura una manera habituada de estar en el mundo. *Nikutai* es la expresión de una experiencia originaria que adquiere cierta dimensión filosófica en el sentido de que da lugar a otra cara del mundo que desborda el mundo utilitario del trabajo, en donde el cuerpo está atravesado por multiplicidades que no solo ponen en cuestión la cotidianidad sino la aparente estabilidad de la identidad individual.

³ Centonze, Katja, *Aesthetics of Impossibility*, Libreria Editrice Cafoscarina srl, Venezia, 2018, p. 24.

La palabra *nikutai* hace referencia a una experiencia corporal que fractura la vivencia habitual del cuerpo social que se encuentra en la base de la corporalidad *shintai* la cual, para Hijikata, se caracteriza por ser una forma de corporalidad cifrada por las normas y el reconocimiento social. Esta experiencia del cuerpo social no solamente está configurada por los códigos culturales propios del contexto histórico y político, sino que también muestra una cara del mundo, aquella que está circunscrita a la racionalidad del trabajo y la producción. Es una corporalidad cuyas pasiones y deseos están moldeados por las convenciones que le atraviesan. El yo es el resultado de esta vivencia del cuerpo social que le dota de contenidos claros y distintos, así como de determinaciones que le configuran, no solo los usos codificados del cuerpo, sino también sus afectos, pasiones y deseos.

Es necesario mantener a la vista que, en la década de los cincuenta del siglo pasado, aunque Japón tuvo una influencia importante por parte de las vanguardias artísticas, el sello particular de la contracultura artística de los japoneses fue la centralidad del cuerpo en el pensamiento y creación, que resuenan poderosamente en la obra de Hijikata y cuyas preguntas continuó desarrollando Murobushi tanto en su danza como en su escritura.

La radicalidad con la que se concibió la corporeidad en este movimiento crítico y artístico llevó a Hijikata a dirigirse a su poética en términos de anti-danza, no solamente por la influencia del concepto de antiarte sino porque intentaba poner en cuestión los elementos convencionales de la danza en cuanto a la técnica, la relación con la sonoridad, el espacio y el tiempo. Debido a esto Centonze relaciona profundamente la antidanza de Hijikata y Murobushi con la crítica de Guy Debord a la sociedad del espectáculo, ya que no se trató tanto de construir un nuevo “genero de danza” como de ver en la danza y la escritura un espacio de pensamiento que permitiera replantear las relaciones del cuerpo consigo mismo y con el mundo. En palabras de Centonze:

En mi opinión [...] los objetivos e insistencia de Murobushi se encuentra en la corporalidad del *nikutai* durante la década de los sesenta, que preserva sus elementos constituyentes de rebelión y anarquismo que se volvió una forma de manifiesto en su producción artística durante la década de los dos mil. Por lo tanto, elegí a Guy Debord, no solo como filósofo sino también como artista, a manera de paradigma teórico para analizar la

performatividad de Murobushi en tanto forma de resistencia a la sociedad del espectáculo.⁴

El cuerpo atravesado por las relaciones de poder, y las formas de productividad contemporánea, termina capturado por el mundo utilitario reduciéndolo a instrumento de los mecanismos de la mercancía y el consumo. Este cuerpo instrumentalizado determina el mundo de los afectos y el deseo, introduciéndose en las dimensiones más íntimas de la corporeidad. Es por esta razón que la antidanza de Hijikata y Murobushi no se deja capturar por los discursos dominantes de la danza que en parte reproducen estas formas de instrumentalización al someter el cuerpo a otras formas de productividad que privilegian el virtuosismo técnico, o formas de representación de los universos de significados que sostienen estas relaciones de poder.

Murobushi en particular llevó su pensamiento cuerpo-carnal a indagar en el sinsentido como una manera poética de resistir las formas en las que el poder se inscribe en él. Conceptos como límite, imposibilidad, sinsentido, o punto cero, eran las tentativas con las que Murobushi ensayaba formas de dar cuenta de esa experiencia de extrañamiento donde irrumpe el *nikutai*.

3. Danza y escritura

A partir de esta experiencia del cuerpo-carnal emerge una textualidad otra, que no intenta domesticar la experiencia de sí y el mundo, sino que balbucea de forma titubeante la multiplicidad de intensidades que le atraviesan sin posibilidad de capturarlas. Una textualidad que vacila al reconocer la imposibilidad de aprehender ese universo anárquico de la sensación.

Murobushi, que conoció a Hijikata durante 1968 en la coreografía *La revuelta de la carne*, se interesó particularmente por su deriva crítica y experimental, que desarrolló también a nivel escritural, artístico y existencial. Su lectura de la tradición filosófica francesa contemporánea le permitió desarrollar corporalmente la crítica a las relaciones de poder que atraviesan los cuerpos, y el lugar de la danza como una forma de resistencia. Pero Murobushi no pensaba que la danza por sí misma tal como se enseña en las escuelas y se muestra en sus diversos espacios, fuera un acto de resistencia de suyo.

⁴ Ibid., p. 62.

Murobushi creía que la danza estaba siendo invadida por los mismos criterios utilitaristas y productivistas del mundo de la mercancía y el trabajo, de tal manera que el cuerpo del bailarín no se diferenciaba demasiado del cuerpo de un soldado que busca subir en una jerarquía. Para Murobushi la manera de que el arte escape de la lógica de la mercancía era desarrollando esta *experiencia del afuera* hasta sus últimas consecuencias para posibilitar la fractura de la producción de significados. Siguiendo con la práctica artística de los manifiestos que intentan organizar el pensamiento de los artistas durante las vanguardias, Murobushi en 1977 escribe el texto que funda la coreografía *Hinagata* para precisar su posicionamiento ante el cuerpo y la danza:

Es una pregunta que corta violentamente la continuidad de mi pensamiento. Cómo y desde dónde puede ser sondeada, la total realización de la existencia, desde esta forma ajena, ¿cuál es el destino creado por la naturaleza?

Parado ante este precipicio justo en el borde, de la oscuridad amontonada, la sangre goteando, la vida emergiendo, la respiración es fatigosa, la vida es inclinación, un vuelo con sólo un ala, un presagio de muerte por ahogamiento de una carrera bajo el cielo, forma en descomposición, lo escondido viene a la luz.

El límite, el rincón, el margen, el borde del ser, el olor del cadáver creando vida, brotando desesperadamente.

El origen del Butoh es la crueldad como necesidad inamovible.

El espasmo compulsivo que arde ridículamente,

Allí está la matriz de la vida.

Soy una catástrofe en el centro de cada golpe, de cada crisis.

No sé a qué mundo me arrebatan y me llevan.

Yo soy un peligro.

Soy una guarida del demonio que se lleva su mundo.

Yo soy Hermes.

Soy cuerpo vencido.

Debo ser mi propio médico.

Soy un cadáver vencido.

[...] El cuerpo, lleno de la sensación de dolor, masoquista, se vincula con la oscuridad de esta Tierra. La urgencia de tensión, convulsión, pulverización,

hacia el silencio absoluto ...

Amo mi propio dolor insoportable, la intoxicación.

Lo que existe en el límite del no-yo, del loco, es también el Padre del Butoh.

Me mato en el camino del Butoh.
 Pero soy inmortal, y seré revivido.
 Cuando el poder que me hace morir, revive como una totalidad, y aparece desde la oscuridad (*hina*) con los tornados y vendavales, esta forma oscura (*hinagata*) será recolectada como sensible acero.⁵

La textualidad de Murobushi no pretende solo “explicar” su danza bajo el régimen del concepto, sino hacer extensiva en la escritura la experiencia paradójica del cuerpo-carnal que se expresa en su trabajo artístico. El bailarín japonés, reconoce que el cuerpo se encuentra atravesado y domesticado por una red de significados que lo integran a un entramado de producción utilitaria, por ello, su danza apela al sinsentido, al absurdo, no como nihilismo reactivo, sino como una fuerza creadora desde la sensación en donde la audiencia está involucrada en una experiencia carnal que aparece más allá de la palabra apropiadora y conceptualizadora, una experiencia que orilla al bailarín y los testigos, al balbuceo y la sonoridad animal.

La antidanza de Murobushi se interesaba en asumirse como un ejercicio ascético de forcejeo del cuerpo consigo mismo, esta danza no se trataba de construir nuevas identidades más “conscientes” o “revolucionarias” sino de dar lugar a la otredad indómita del cuerpo en donde irrumpe una experiencia de extrañamiento. Esta antidanza, o *desdanza*, como también llegó a llamarla en algunos talleres, pone en escena la carnalidad atravesada por el conflicto de fuerzas en el que se deja ver la vulnerabilidad del cuerpo, su finitud, en donde el movimiento es resultado de una profunda escucha del acontecer de la muerte en el proceso mismo de lo vivo. Debido a esto, su danza involucra tanto al bailarín como al espectador en una cruda experiencia de peligro, riesgo y crisis, en la medida que surge como experiencia del afuera que los envuelve en una relación que apela al caos de la sensación que atraviesa el cuerpo-carnal (*nikutai*).

Ko Murobushi exploró y desarrolló los elementos políticos de la danza de Hijikata con una fuerte base filosófica. Si bien Murobushi era consciente de las implicaciones políticas de su danza, nunca adoptó de manera explícita ninguna ideología o doctrina, más bien, era una postura paradójica centrada en el poder del no-poder.

⁵ Murobushi, Ko, *Works 1972-2013*, Arts Council Tokyo, 2014, p. 4.

Para Centonze la performatividad de Murobushi acentúa las colisiones arraigadas en nuestros cuerpos que se destacan por ser territorio de conflictividad de fuerzas, debido a esto, para la investigadora italiana es crucial entender el acoplamiento entre la danza/corporalidad y la muerte que lleva al performer y la audiencia a una desnuda y cruda experiencia de peligro, precariedad, y crisis. Centonze sobre este artista japonés señala:

Su danza vista a la luz del pensamiento de Nietzsche, en el texto *Hinagata* que se encuadra con una larga cita específicamente en el prólogo sobre la estrella danzarina en *Así habló Zaratustra*, respalda la asociación hecha por Murobushi entre el superhombre de Zaratustra, los errantes *yamabushi* la práctica de *sokushinbutsu*, conectados con la cultura del fuego que se encuentra a la base del zoroastrismo⁶.

En este análisis muestra la complejidad de las relaciones que atraviesan el pensamiento y obra de Murobushi que no se limitan a su tradición cultural, sino que se extienden al pensamiento de Nietzsche en donde el cuerpo y la danza juegan un papel central en su crítica a la modernidad y sus formas de entender la corporeidad. Para aproximarse a la concepción cuerpo-carnal que se encuentra en la base de la creación y pensamiento de Murobushi es necesario tener claro que lo define una permanente fuerza centrífuga que le lleva a experimentar continuamente formas de desafiar al cuerpo y el pensamiento. Esta condición de *outsider* o marginalidad operan en diversos frentes de la poética de Murobushi, la primera y más obvia tal vez fue su permanente resistencia a formar parte de una “comunidad butoh” ya que esto implicaba perder la característica más propia de esta antidanza que es su carácter experimental, procesual e inacabada.

Para este artista japonés la “danza butoh” se había dejado saturar por estereotipos y discursos que terminaban por domesticarla sometiéndola a los criterios estéticos y políticos dominantes. Pero esta ex-centricidad inherente al pensamiento y obra de Murobushi, también era una característica interna del proceso cuerpo-carnal ya que esta antidanza era la expresión de una forma de fractura de la identidad que le hace devenir-otro, como lo muestra en su texto de 1985 “*Butoh*” y *el paso en falso*:

⁶ Centonze, Katja, *Aesthetics of Impossibility*, p. 44.

Ser un bailarín de Butoh es ser en el “Butoh” / ser en el paso en falso
Es inscribirse en la firma del vagabundo unido al nombre errante.

Es vivir en nombre de muchos individuos quienes se originan desde el
olvido y la pérdida de “sí mismo”: viviendo en la confusión de sí
mismo como flujo de fuerzas.

Yo mismo soy tres veces un positivo temblor, o más, mil veces los
miedos y estremecimientos. Soy las semillas temblorosas esparcidas
sin cesar desde el
principio, ¿algo único e infinito?

Este es un desvío placentero.

Yo, Ko Murobushi, soy un hombre caminando enérgicamente: un des-
vío placentero.

Justo como mi danza que existe en el filo del principio y el medio,
lugar de paso en el camino, un patético “cuerpo” que es no-existen-
cia=no-lugar, el cual fue vislumbrado en el azul de esta “transición”.
Justo como la luz parpadeante de una estrella desconocida e inocente,
debemos continuar.⁷

En Hijikata hay una permanente inquietud por el lenguaje como productor de mundo, pero también una crítica sobre la tendencia de la época a reducirlo a una herramienta de control de los cuerpos. *Ankoku butoh* es un proyecto de restitución de la plasticidad de los lenguajes desde la multiplicidad intensiva, y matérica del cuerpo-carnal. Murobushi por su parte, es un continuador de este proyecto, pero también se lo apropia y desarrolla, pues se encargó de ponerlo en diálogo con una discusión filosófica que Hijikata sólo intuyó en la literatura.

Ko Murobushi ya no solo criticaba la danza, sino el reduccionismo en el que había caído el butoh al despojarlo de su potencia carnal constituyente, la danza es un anarquismo de la carne que se devela como reservorio de fuerzas en conflicto que desestabiliza todo orden de autoridad y jerarquías de poder, tanto fuera como dentro de una corporeidad que se somete a la estructura de la identidad. Tanto Hijikata como Murobushi proponen una indagación profunda en el no-poder como una grieta en la que el cuerpo-carnal emerge desde su ruina, un cuerpo demacrado que en su desgarradura da lugar a otra

⁷ Texto encontrado en el Ko Murobushi’s achive en Tokio, Japón.

sensibilidad e intensidad, la cual pone en cuestión las estructuras y patrones aparentemente fijos de la identidad que configura el cuerpo como *shintai*.

4. La momia, *miira*

Entre los rasgos más complejos en la obra y pensamiento de Murobushi, se encuentra la manera en la que toda su poética está cifrada por las tensiones, y paradojas, que el artista japonés no intenta nunca clausurar ni resolver, sino que las mantiene abiertas en toda su potencia. Este rasgo puede hacer aparecer una serie de malentendidos sobre su obra ya que mantener las tensiones abiertas, produce una angustia con la que no siempre es fácil lidiar y mucho menos dentro de la investigación.

Algunos ejemplos de estas zonas intersticiales en la obra de Murobushi es la manera en la que dialoga con su propia tradición cultural, como las prácticas espirituales del *shugendō* que aparecieron en el Japón prefeudal con ciertos rasgos budistas, shintoístas y taoístas. ¿por qué decir que la influencia del *shugendō* en la danza de Murobushi es una zona de tensión entre otras? Porque el bailarín nunca se acercó a estos practicantes, también llamados *yamabushi*, con una finalidad religiosa, ni monástica. Para quienes se acercan a la obra de este artista japonés, es común caer en la tentación de etiquetarlo como “monje *yamabushi*” y de ahí entender que las prácticas del *shugendō* son inmediatamente iguales a su danza. Sin embargo, lo importante de su acercamiento a estas prácticas está en la manera en la que Murobushi se las replantea como formas de dar lugar al *nikutai* a partir de un desafío que le lleva al límite en donde sus inercias y automatismos se fracturan. Dicho de otra manera, el acercamiento del artista japonés a las prácticas del *shugendō* no están orientadas a ningún discurso espiritualista sino a una interlocución crítica sobre —y desde— la corporeidad. Centonze muestra que estas figuras disruptivas y desestabilizantes encarnan en el pensamiento de Murobushi el apogeo de la ambigüedad y la hibridación por ser consideradas como imágenes de lo paradójico, en sus palabras:

Como se hará cada vez más evidente, la investigación intelectual y performativa de Murobushi desafió las prácticas cognitivas, y creó una fractura/intersticio entre el ateísmo de Nietzsche y las creencias japonesas no institucionalizadas del *shugendō*. [...] La agencia e inquietud que emergió

de la disciplina cultivada por el peregrinar *yamabushi* es personificada por su instinto nómada y su implacable deseo de salir del país (afuera/emigrar). Contrario a Hijikata que nunca salió de Japón.⁸

Las prácticas de los *yamabushi* se caracterizan por ser un conjunto de técnicas corporales que llevan al practicante hasta el límite de sus capacidades, carrera a trote entre las montañas hasta la extenuación, ayunos prolongados, y baños de agua fría al pie de las montañas, no fueron para Murobushi una manera de convertirse a ninguna práctica religiosa, sino formas de indagar en el cuerpo más allá de los límites de su configuración identitaria. Y esta posibilidad se abre en la medida de que dichas prácticas abren una experiencia cercana a la muerte.

Las prácticas del *shugendō* se llevan a cabo en medio de la indómita naturaleza y en ellas pueden encontrarse algunos rituales de muerte y renacimiento. Para Murobushi estas prácticas reunían algunos elementos que le interesaron como formas de poner en crisis la corporeidad, no solo en sentido físico, sino también ontológico, ya que en estas prácticas también opera una forma de ex-centricidad donde el cuerpo-carnal devela su ineludible relacionalidad con el mundo natural circundante y la animalidad, en donde, hay un encuentro con estados de terror ante la naturaleza, y su aspecto hostil, que se encuentran en una conflictividad permanente entre lo propio y lo ajeno del cuerpo-carnal. De nuevo, el diálogo con las prácticas *yamabushi* no es religioso, sino que se establece desde las posibilidades de develar las tensiones y paradojas que conforman el *nikutai*. Dicho diálogo con estas prácticas, ponen la base de los principios corporales que atraviesan su danza donde aparece una experiencia de extrañamiento tanto en el bailarín como en la audiencia a partir de una oscilación entre movimientos controlados y descontrolados.

Entendiendo el sentido del acercamiento de Murobushi al *shugendō* es posible comprender de forma una poco más clara la importancia de ciertas imágenes que acompañaron toda su danza como los *miira*, los cuales fueron monjes *yamabushi* enterrados vivos en sarcófagos o en pequeñas cámaras, a veces en la posición corporal de flor de loto. Estos practicantes eran desenterrados después de tres años y, si el proceso de momificación no estaba completo, el cuerpo era destripado y secado con incienso y humo de velas.

⁸ Centonze, Katja, *Aesthetics of Impossibility*, p. 48

Este tipo de momificación tiene la singularidad de ser un proceso voluntario llevado a cabo en vida, el monje pasa por un proceso en el que su cuerpo entra en crisis y se va acercando cada vez a la muerte. Las momias o *miira* son resultado de la práctica llamada *sokushinbutsu* que consiste en un proceso de automomificación que se llevaba a cabo durante mil días, en donde el practicante entraba en un estricto régimen de entrenamiento corporal y alimentación, que se limitaba a algunos frutos secos y semillas, con el fin de ir consumiendo la grasa corporal.

La siguiente parte del proceso consistía en otros mil días en los que se consumía un té con cierta toxina del árbol *urushi* que provocaba el vómito y llevaba al cuerpo a secarse progresivamente. Este proceso suprimía los flujos corporales con la finalidad de que después de la muerte no se corrompiera por los gusanos. Por supuesto que todo el discurso budista le da sentido a este proceso en la medida que aparece una experiencia de iluminación, pero para Murobushi lo importante es la manera en que la momia patentiza la paradoja en la que el cuerpo está en el intersticio entre la vida y la muerte como zona de tensión carnal.

El límite en estos casos no se refiere únicamente a que sean prácticas dramáticas y extremas; por momentos lo parece, pero en el caso de los *miira*, se trata de una imagen que para Murobushi expresa una zona intersticial entre la vida y la muerte que no solo inspira su antdanza, sino que en cierta medida patentiza la paradoja misma en la que ontológicamente se mueve el cuerpo-carnal. En su texto *Danza entusiasta en la tumba*, escrito de 2013 para su coreografía con el mismo nombre, Murobushi dice:

Quiero hablar otra vez de las cosas que son el núcleo del Butoh.
 No, quiero hablar de cosas que son imposibles de decir... y de experiencias imposibles.
 Quiero hablar de cosas en lo más hondo de mí, que corroen y colapsan mi pensamiento, cuando comienzo a pensar.
 Quiero hablar sobre el “vacío” = “indiferencia” que están en mis orígenes y se apoderan de mí siempre.
 Se empieza a hablar del silencio con el silencio.
 Se empieza a hablar de las brasas, desde el cadáver carbonizado.
 De la explosión desde el sonido que desaparece.
 No puedo referir la experiencia de Hiroshima porque es la experiencia de otros, está fuera de mi experiencia.

Pero continuaré hablando sobre mi experiencia de Hiroshima. Continuaré hablando del “vacío=fuera de la experiencia”, eso no tiene principio ni fin y yace en mi núcleo con la fuerza de esa sombra, y el poder de la obscuridad y la luz.⁹

Este proceso de automomificación para Ko Murobushi era como un salto fuera del tiempo de todos los días, un tiempo otro que no se somete a la utilidad, no es un tiempo lógico y lineal sino un tiempo enloquecido donde pasado, presente y la indeterminación del futuro se encuentran en un solo punto, los *miira* se convierten para Murobushi en una imagen que devela el lugar al que irrumpe el cuerpo en la danza.

Los *miira* develan un tiempo suspendido que se encuentra en la base de una danza cuyos movimientos dejan ver un cuerpo que asume y crea desde una paradoja donde no es vida, pero tampoco muerte. La danza para Murobushi aparece entonces como un campo de investigación, no en sentido teórico ni académico, sino como indagación radical en el sentido de que intenta ir a la raíz de los límites del cuerpo-carnal donde se da lugar a la otredad que le es constituyente.

5. La danza de lo imposible

Es en esta paradoja donde se abre la experiencia de lo *imposible* que atraviesa toda la obra artística de Murobushi, donde el cuerpo-carnal es una fractura de la corporalidad domesticada por los códigos culturales e identitarios, y que, en su radical extrañamiento, muestra la aparición de la conflictividad de la tensión viviente entre lo humano y lo animal, lo orgánico y lo inorgánico, lo vivo y lo muerto. La posición de Murobushi como un pensador de la corporeidad es que el *nikutai* es un permanente proceso de colapso y crisis que es en sí mismo una danza en donde el artista indaga esta dinámica imposible y paradójica de lo mortalmente vivo.

Pero los intersticios en los que Ko Murobushi indagaba no solo aparecen en su danza, sino en su pensamiento y la manera de dialogar con la filosofía. De la misma manera que nunca se acercó a las prácticas del *shugendō* con una finalidad religiosa, su aproximación y lectura de la filosofía jamás

⁹ Murobushi, Ko, *Works 1972-2013*, p. 18.

pretendió rigidez académica. La filosofía para Murobushi formó parte de una interlocución que permitió dar forma a su pensamiento poniéndolo en crisis. Es importante remarcar que su diálogo con el pensamiento filosófico estaba atravesado por su experiencia corpórea y artística, y debido a esto, no se interesó por cualquier pensador sino por aquellos que en cierta medida compartían las mismas preguntas que él. Sería imposible detenerse en cada pensador que fue del interés de Murobushi, pero se puede decir por un lado que la filosofía contemporánea francesa llamó particularmente su atención y, por otro lado, nos aproximaremos brevemente a algunos aspectos de un pensador intersticial que se movió entre la literatura y la filosofía, y con quien Murobushi encontró especial resonancia, Maurice Blanchot.

La antindanza de Murobushi pone en cuestión la forma en la que el mundo de la utilidad domestica el cuerpo (*shintai*) y da lugar a la otredad del cuerpo-carnal (*nikutai*), lo que implica la irrupción de una experiencia de extrañamiento de la que el artista japonés intenta dar cuenta en su texto *Espasmódico* de 1979:

El espasmo -es un abismo.
 Cada cuerpo es un cuerpo lacerado.
 (espasmódico) experiencia que es un proceso, un despliegue, es ser triturado.
 Es también ser en el límite de separar y romper.
 Primero viene la fisura. La fisura debe ser el punto de inicio.
 Es como si fuera una constelación inesperada.
 El espasmo es el advenimiento de mi estrella oculta que nunca podrá ser alcanzada.
 Es una explosión repentina y sinsentido.
 El cuerpo puede intentar tocarla una y otra vez.
 Y el cuerpo espasmódicamente tratará de tocar “eso”: que es distante, inmediato, efímero, y momentáneo.
 El espasmo disgrega. Es una desviación. No existe en ningún lado.
 Es imposible de atrapar y poseer el punto cero de la sensación de dolor, el punto cero de la sensación del tacto y la vista.
 “Eso” es la forma escondida es una laceración que viene de otra parte de lo profundo del cuerpo.¹⁰

¹⁰ Ibid., p. 7.

El cuerpo-carnal aparece como un *otro*, que se explora en la danza, jamás se des-cubre del todo, ni por el movimiento ni por la escritura, es por *eso* que el pensamiento corpóreo de Murobushi se encuentra cifrado por la imposibilidad, ya que es la apertura de otro mundo que desborda las posibilidades de las palabras, y que al mismo tiempo es su motor, aunque estas se vuelvan una especie de baluceo.

Esa otra cara del mundo es nombrada por Murobushi como el *afuera*, el cual no solo se refiere únicamente a lo que queda al margen de las convenciones en sentido político, sino a otra manera de captar el mundo y su relación con lo corpóreo que, en tanto que desborda las estructuras intelectuales y los conceptos, nunca puede ser mostrado y mucho menos capturado por el aparato discursivo. Pero esto no debe entenderse en el sentido de la inefabilidad religiosa, ya que las palabras no traicionan esta experiencia, más bien, la danza como experiencia del afuera lleva a una destitución de la servidumbre de las palabras a una forma de racionalidad que pretende mantener todo bajo su control.

La experiencia del afuera, y en esto hay una gran cercanía con el pensamiento de George Bataille, lleva a un cuestionamiento radical del mundo constituido por las formas de dominación que no son solo políticas, sino también epistemológicas, ontológicas y discursivas, en donde las palabras son usadas como herramientas de captura del mundo que en su vitalidad siempre las desborda. De ahí la importancia que tiene Blanchot ya que él muestra con la mayor claridad este problema:

En esta perspectiva, nuestras relaciones en el mundo y con el mundo siempre son finalmente relaciones de poder, en las que el poder está en germen dentro de la posibilidad. Atengámonos a los rasgos más aparentes de nuestro lenguaje. Cuando hablo, siempre estoy ejerciendo una relación de poder, pertenezco, lo sepa o no, a una red de poderes de las que me sirvo, luchando contra el poder que se afirma contra mí. Toda habla es violencia, violencia tanto más temible cuanto que es secreta y el centro secreto de la violencia, violencia que ya se ejerce sobre lo que nombra la palabra y que ella sólo puede nombrar retirándole la presencia - señal, lo hemos visto, de que cuando hablo la muerte habla (la muerte que es poder).¹¹

¹¹ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, Editorial Arena libros, Madrid, 2008, p. 53.

Este es el motivo por el cual hay que mantener a la vista la importancia del campo continuo de la danza y la escritura, ya que lo que aparece en el fondo es un pensamiento cuerpo-carnal que colinda con la filosofía en la medida en que se abre a otra manera de estar en el mundo, en donde la paradoja da lugar a lo imposible como forma de fracturar la servidumbre al aspecto utilitario de la realidad, desde la potencia del no-poder. De ahí que la imagen del *miira* adquiere otro sentido que desborda lo religioso ya que es una imagen que para Murobushi devela una fisura ontológica en donde aparece el afuera, la otredad que lleva a fracturar las formas de poder con las que nos relacionamos con nuestro cuerpo y con el mundo circundante, y que lleva a una destitución de la discursividad para dar paso al balbuceo de una escritura siempre procesual, inacabada, resultado de un pensamiento cifrado por la incertidumbre que siempre se reconoce como ensayo y tentativa.

Murobushi encuentra en Maurice Blanchot la misma inquietud por la relación entre las palabras y lo imposible que puede encontrarse en su libro *La conversación infinita*:

Lo imposible no está aquí para hacer que capitule el pensamiento, sino para permitirle anunciarse según una medida distinta a la del poder. ¿Cuál sería esa otra medida? Quizá precisamente la medida de lo otro, de lo otro en cuanto otro, y ya no ordenado según la claridad de lo que lo adapta a lo mismo. Creemos tener el pensamiento de lo extraño y de lo ajeno, pero en realidad siempre sólo tenemos el de lo familiar, y no el de lo lejano, sino el de lo cercano que lo mide; y aun así, cuando hablamos de la imposibilidad, únicamente la posibilidad es la que, proporcionándole referencias, sarcásticamente ya la somete. ¿Llegaremos por tanto alguna vez a formular una pregunta de este tipo: qué es la imposibilidad, *aquel no-poder que no sería la simple negación del poder?*¹²

La antidanza de Murobushi es una expresión del no-poder en la medida en que va al punto extremo de lo posible como un movimiento del pensamiento que no pretende ni narrar una historia, ni representar un objeto definido de antemano, sino dar lugar a una experiencia de extrañamiento, una experiencia del afuera, en donde el danzante se pierde al poner todo en cuestión desde su raíz cuerpo-carnal arrojándose al *sinsentido*. Murobushi en su

¹² *Ibid.*, p.55.

texto *Una proclamación del Butoh del afuera* escrito en 1986 muestra los rasgos de la danza como experiencia del afuera:

Una proclamación debe hacerse repetidamente, pero debería ser retrasada un poco por lo que ya ha sido proclamado.

Porque mi cuerpo-carnal y el tuyo, deben ser continuamente una proclamación viva.

Es adherirse al afuera-unilateralmente.

Como es unilateral, yo, tentativamente soporto un “otro afuera”.

¿Qué es el afuera? Algunos dicen que es esto o aquello.

Tal afuera es lo sin-nombre “HINAGATA” (forma de eterna oscuridad) y el solecístico “cuerpo-carnal”: esto es algo iluminado por múltiples voces, elude ser nombrado en una forma absoluta y singular.

Es crudo hablar acerca de la impresión de las imágenes de “La Revuelta de la Carne” que se muestran en la ceremonia de la memoria.

Lo que he hallado en “La Revuelta de la Carne” es un encuentro, que va más allá de lo que puedo decir en ninguna forma; sin embargo, nos dio valentía y provocación a los artistas que luchaban por crear con palabras, algo que está más allá de las palabras. Solo así, nos dio múltiples voces a nosotros y nuestros contemporáneos, quienes tuvimos ese encuentro.

Cualquiera debe ir a través de su afuera con su nombre.

En el mismo momento en que apareció su nombre para crear otro género y forma, en un diferente nivel de su carácter y pensamientos, desapareció como una bocanada de humo.

¿A dónde?

Como si probar la existencia de “el afuera” donde la voz de todo deviene silencio y “el afuera”, que nunca ha sido nombrado, no permitiera el ruido...

Siguiendo la inevitable imposibilidad de enviarlo fuera del funeral, eso es seguir “el afuera”.

“El afuera” permanece para ser transmitido.¹³

El *solecismo* es la alteración de la sintaxis normal de un idioma, cuando Murobushi lo señala como característica del cuerpo-carnal, se puede decir que se refiere a que la experiencia del *nikutai* trastoca la forma logocéntrica de percibir el mundo. La experiencia del afuera, en su danza, rompe las ligaduras que pretenden someter la vitalidad del mundo a las estructuras vigentes de sentido, pero no para sustituirlas por otras, sino para mantener el sinsentido

¹³ Murobushi, Ko, *Works 1972-2013*, p. 10.

en toda su potencia, donde el no-poder da lugar al afuera sin intentar someterlo a lo conocido.

Es por esto que también puede entenderse la antidanza, escritura y en general el pensamiento de Murobushi desde lo trágico, no por un sentido pesimista, sino por lo ineludible de la paradoja en tanto posibilidad de lo imposible que jamás pretende ser clausurada y en donde, escritura y movimiento, siempre aparecen como ensayo y tentativa de develar lo que siempre permanece velado. Murobushi profundiza en una danza que es antidanza por su carácter de inacabamiento, y en una escritura que es balbuceo por ser siempre procesual, ya que destituye a las palabras de su servidumbre al proyecto de dominio sobre el cuerpo y su lugar en el mundo.

6. Reflexiones finales

Para Centonze, *nikutai* y *shintai* aparecen en la danza de Murobushi como contendientes de una lucha entre la corporalidad y las estructuras identitarias que la domestican. Conflictividad que está cifrada por la paradoja originaria de una relación viviente con la muerte, una conflictividad irresoluble que encuentra en el cuerpo su espacio de juego y lucha.

La danza de Murobushi es un campo para la investigación de los límites del cuerpo-carnal heterogéneo que tiembla en el límite, entre la vida y la muerte. Esta paradoja se muestra en el *miira* ya que no es vida, pero tampoco muerte, intersticio que lanza la corporeidad a un estado de extrañamiento. La danza de Murobushi parece estar mucho más enfocada en tomar forma de un pensamiento corpóreo que en ser reconocida como danza butoh; de hecho, pareciera que él mismo creyó que este reconocimiento estorbaba más de lo que posibilitaba, ya que, ante los significados que pretenden capturar lo vivo, la escritura y la danza, su obra y pensamiento aparece como un ejercicio titubeante, un balbuceo que da lugar al excedente de lo vivo.

La danza de Murobushi abre la paradoja de la posibilidad de lo imposible en la medida en que patentiza el carácter irresoluble de lo vivo, la zona intersticial, el *entre*, concepto usado por el propio artista japonés, que devela la experiencia de procesualidad e insuficiencia del cuerpo-carnal. La singularidad de esta danza no está en intentar comunicar ningún mensaje o historia, sino una multiplicidad de flujos de sensación que abren una experiencia de

extrañamiento ante el mundo, pero también de la corporeidad ante sí misma. Una experiencia del afuera que resulta en un cuestionamiento que irrumpe desde la singularidad del cuerpo-carnal y se lanza ante el problema de su lugar en el mundo.

Es así que finalmente aparece el mercurio o *Quicksilver*, otra imagen paradójica que acompañó a Murobushi en sus últimos años antes de su muerte en 2015, en la Ciudad de México, y que muestra las implicaciones de la danza como experiencia del afuera ya que este elemento siendo metal es líquido, capaz de transformarse por no tener forma fija; su importancia, reúne claramente la tensión entre cuerpo y pensamiento, cuya proximidad se patentiza por una grieta que, aunque los acerca, nunca los mezcla ni subsume uno al otro. En su texto del año 2010:

¡Quicksilver!

Una forma sin forma, que no conoce miedo o alegría, que crece en la forma del éxtasis.

¡Quicksilver!

Como mercurio que explota su fuerza en la distancia,

Una vida errante que invade lo desconocido en múltiples direcciones.

¡Quicksilver!

Como mercurio asesino del fuego, usando su fuerza en un último descenso, una forma sin forma que invade lo desconocido desde múltiples direcciones.

La metamorfosis de un momento... en vano.

Parpadeando débilmente... raquíticamente.¹⁴

Bibliografía:

Baird, Bruce, *Hijikata Tatsumi and Butoh, Dancing in a Pool of Gray Grits*, Palgrave Macmillan, 2012.

Bataille, George, *El Erotismo*, Tusquets, México, 2008.

Bataille, George, *La Experiencia Interior*, Taurus, Madrid, 1986.

Blanchot, Maurice, *La conversación infinita*, Editorial Arena libros, Madrid, 2008.

¹⁴ Texto escrito para el programa de mano de la coreografía *Quick Silver* presentada en 17° festival de teatro de Estambul en junio 10 de 2010.

Centonze, Katja, *Aesthetics of Impossibility*, Libreria Editrice Cafoscarina srl, Venezia, 2018.

Greiner, Christine, *Lecturas del cuerpo en Japón*, Agencia Editorial Zettel, Buenos Aires, 2018.

Hijikata, Tatsumi, *To prison*, TDR (1988-), Vol. 44, No. 1 (Spring 2000)

Murobushi, Ko, *Works 1972-2013*, Arts Council Tokyo, 2014.