

CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA



INBA



Repositorio de Investigación y Educación  
Artísticas del Instituto Nacional de  
Bellas Artes

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

DIVISIÓN DE POSGRADOS

POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA

INAH

SEP



Performance, subjetividad y resistencia. Estudio de caso: *Butoh* Ritual Mexicano, A.C.

ENSAYO

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA

ELSA MARIA CRISTINA MENDOZA BERNAL

DIRECTOR DE TESIS: DR. RAYMUNDO MIER GARZA

MEXICO, D.F. 2015.

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Cristina Mendoza. (2015). Performance, subjetividad y resistencia. Estudio de caso: *Butoh* Ritual Mexicano, A.C.. Ciudad de México: Cenidi Danza/INAH/SEP.

Descriptorios temáticos (palabras clave): performance, danza butoh, subjetividad, resistencia, danza terapia

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA  
DIVISIÓN DE POSGRADOS  
POSGRADO EN ANTROPOLOGIA

---

INAH

SEP



Performance, subjetividad y resistencia. Estudio de caso: *Butoh* Ritual Mexicano, A.C.

ENSAYO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTORA EN ANTROPOLOGÍA  
PRESENTA  
ELSA MARIA CRISTINA MENDOZA BERNAL

DIRECTOR DE TESIS: DR. RAYMUNDO MIER GARZA

MEXICO, D.F. 2015.

Bailo la rebeldía desde la fragilidad y dulzura de mi cuerpo... Diego Piñón (Hernández, M., 2014).



*Tlasiujki, (El adivino)*, F. Peter Giordano, Butoh Festival, San Francisco, California, 1998.

## Agradecimientos

A lo largo de mi aprendizaje académico he tenido la suerte de contar con tutores que han estado dispuestos a compartir sus conocimientos de manera generosa. En la Escuela Nacional de Antropología e Historia encontré un espacio excepcional al respecto. Por ello doy las gracias a todos aquellos maestros con quienes tuve contacto durante los dos años en que cursé el Doctorado de Antropología, ya fuera como mis profesores o como investigadores abiertos al diálogo.

Destaco en específico las cátedras del Dr. Raymundo Mier, que no sólo abren un mundo de ideas en cascada, sino que sitúan a sus escuchas en el vértigo de la reflexión plural e imaginativa; que despiertan a la paradoja y a la imposibilidad de detener el flujo de la vida; que permiten aún la utopía, enmarcada siempre dentro de un proceso de problematización abierto.

Agradezco a la Dra. Ingrid Geist, (DEP) maestra que durante un semestre atrapó mi afecto por su calidez, sus profundos conocimientos acerca del teatro y la antropología; a la Dra. Alejandra Ferreiro por la orientación certera que me brindó a lo largo de esta investigación, y a las lectoras de este texto quienes contribuyeron a su desarrollo con sus comentarios y observaciones: Dra. Margarita Tortajada, Dra. Nelly Cervera, Dra. Adriana Guzmán, Dra. Rocío Hidalgo y Dra. Margarita Baz.

Expreso mi gratitud a mi familia y a mis compañeros del Cenidi-danza, por su apoyo y comprensión.

## ÍNDICE

Entrada	6-8
Introducción	
1) Umbral teórico reflexivo	9-12
2) Figuras constructivas	13-36
Capítulo 1. Modalidades de la resistencia	38-45
1.1 La subjetividad y la resistencia en Foucault	46-54
1.2 El arte, proceso tensivo entre disciplina e indisciplina	55-72
Capítulo 2. Subjetividad, arte y experiencia	74-79
2.1 La experiencia en Víctor Turner	80-84
2.2 Movimiento y experiencia	85-88
Capítulo 3. <i>Butoh</i> Ritual Mexicano, convergencias interculturales	90-98
3.2 La iniciación en el <i>butoh</i>	100-106
3.2 Amalgamas en BRM	107-109
3.3 El <i>butoh</i> como exhibición	110-116
Capítulo 4. Vinculaciones entre cuerpo, ritual y la performance	118-130
4.1 La amplitud de la práctica ritual	131-141
4.2 La performance	142-149
4.3 Vanguardia teatral y “ritualización”	150-160
Capítulo 5. Análisis: aspectos ritualoides en <i>Butoh</i> Ritual Mexicano, A.C. (BRM)	
5.1 Recuperaciones ritualoides	162-166
a) La fundación del espacio “sagrado”	167-170
b) La construcción de la <i>communitas</i>	171-172
c) La temporalidad	173-176
d) El tiempo subjuntivo	177-178
e) El misticismo	179-180
f) El juego	181-182
g) Los símbolos	123-187
h) El drama	187-188
i) La significación	189-194

Capítulo 6. La performance como proceso terapéutico	196-209
6.1 La somatoestética	210-211
6.2 La performatividad terapéutica	212-222
Capítulo 7. Conclusiones	224-236
Referencias	238-247
Ilustraciones	2, 37, 73, 89, 117, 161, 195, 223 y 237

## Entrada

En la última década, los investigadores del Cenidi-danza hemos realizado avances importantes en cuanto a la vinculación entre la danza y el pensamiento académico contemporáneo. Asimismo, hemos desarrollado la preocupación por acercarnos a otras disciplinas afines, donde la danza ha tenido poca indagación. La presente tesis es resultado de estos distintos esfuerzos, por lo que deseo destacar aquellos trabajos que me han sido cruciales debido a las perspectivas que han abierto para la investigación de la danza en nuestro país.

Los trabajos de consulta, como *Danza y Poder I y II* (2006), de Margarita Tortajada, me permitieron avanzar otras interpretaciones sobre la base de la historia contemporánea de la danza; también me fueron fundamentales aquellos en los que la autora ejerce la mirada sociológica desde la perspectiva de género como *Frutos de Mujer* (2001), *Mujeres de danza combativa* (1999) o *Danza y género* (2001). Dentro de esta misma línea, Patricia Camacho Quintos ha escrito: *Danza y masculinidad* (2000), y en relación con la literatura: *Danza y Box: bálsamo y herida* (2007). La visión de Hilda Islas penetra en la especificidad de la danza, obra fundamental para la construcción de nuestro objeto de estudio, y cito: *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia* (1995), *Antología: De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza* (2001) y *Esquizoanálisis de la creación coreográfica* (2006). De Elizabeth Cámara e Hilda Islas se encuentra asimismo, *Pensamiento y acción: El método Leeder de la escuela alemana* (2007). Sophie Bidault vincula danza, literatura y cuerpo en libros como: *Nellie Campobello: una escritura salida del cuerpo*

(2003) y *La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas de José Juan Tablada* (2010).

En el caso particular de esta investigación, mencionaré la tesis de Rocío Hidalgo, *Aproximación al estudio del proceso creativo en la danza contemporánea de U. X. Onodanza, Danza Bizarra e Imaginario Colectivo* (2006); los distintos artículos de Anadel Lynton y de manera especial el texto de Alejandra Ferreiro por su cercanía con mi interés por la performance y el ritual: *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional* (2005), así como varios artículos relacionados con el estudio del cuerpo y la antropología de la experiencia, publicados en el Vol.1 de *La Danza en México, visiones de cinco siglos. Ensayos históricos y analíticos*, (2002).

Raymundo Mier ha hecho contribuciones importantes mediante distintos artículos sobre danza y estética, como los que se incluyen en el libro recién mencionado y en *Procesos de escenificación y contextos rituales* (1996), así como en los distintos seminarios dentro de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en los que dedica algunas de sus cátedras al estudio de la danza.

Destaco el libro de Margarita Baz, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza* (2000), los artículos de Adriana Guzmán dedicados a la danza y la performance, entre ellos: "Cuerpo y danzar: movimiento concupiscencia" (2014), y "Danza: creación de tiempos" (2014), así como la tesis doctoral para la Escuela Nacional de Antropología e Historia de Graciela Henríquez: *Los años sesenta en la vida del [sic] general Zuazua* (2009), en la que de manera creativa entrelaza una propuesta antropológica con problemáticas relacionadas con el mundo contemporáneo de la profesión dancística.

Este bagaje de conocimientos acompaña mi tesis, aunque a veces no haga referencia directa a estos invaluable avances en el pensamiento académico sobre la amplia temática que se desprende del estudio de la danza. Confieso que quise apartarme un poco de sus influencias con el optimismo vano de no repetir lo ya dicho y concentrarme en, para mí, nuevos derroteros y objetivos. Afán imposible, ya que al volver a leer algunos de estos textos, descubro construcciones que retomo de otros autores no sólo dentro del campo de la danza, sino del saber en general

## Introducción

### 1) Umbral teórico reflexivo

El cuerpo se derrumba  
desde encima de sí,  
como ciudad roída,  
corroída, muerta.  
(Valente, en Pera, 2006: 174)

Para este estudio, parto como contexto general del debate sobre los conocimientos y saberes propuestos a lo largo de la época moderna y la crítica a veces devastadora que de éstos se ha establecido bajo la nomenclatura general de posmodernidad, como síntoma de ruptura con todos los órdenes del pensamiento racionalista extremo.

Las certezas alcanzadas a lo largo de varios siglos en los que el desarrollo de las ciencias y la tecnología permitieron el vaticinio del progreso constante de la humanidad, provocaron que las preocupaciones metafísicas y espirituales, así como las relacionadas con la subjetividad pasaran a un segundo término.<sup>1</sup> Sin embargo, a mitad del siglo XX, al enfrentar los resultados económicos y psicosociales -entre otras muchas problemáticas internacionales- de las dos guerras mundiales, obligaron a distintos pensadores al replanteamiento de las razones y motivos que provocaran esta absurda destrucción.

Surgieron entonces voces que desde tendencias distintas de izquierda y derecha, rescataron críticas ya señaladas con anterioridad por el Romanticismo, y

---

<sup>1</sup> Habría que reconocer que desde el siglo XIX hubo pensadores y artistas, como J. Rousseau y J. W. Goethe, que cuestionaron el racionalismo y que dieron impulso a los distintos movimientos del romanticismo europeo.

que avanzaron sobre esa y otras líneas en contra de la primacía racionalista. Muchas de esas tendencias dieron lugar a la denominada posmodernidad, que ganó celebridad al promulgar la necesidad de visitar y redefinir el conocimiento y las convicciones del pasado.

Esta ruptura con respecto a la visión positivista del pensamiento de la modernidad no puede soslayarse cuando vivimos la amenaza a la vida de la naturaleza, en la que incluye la del ser humano y sus culturas, por los excesos cometidos en nuestros días bajo el esquema de la libre competencia del régimen capitalista financiero mundial, cada vez más descarnado. Asimismo, el tan apreciado científicismo se enfrenta, tanto en la dimensiones macro como en la micro, con paradojas irresolubles y sin posibilidad de comprobación, ni siquiera mediante los dos métodos de mayor confiabilidad, el de las matemáticas y el de la cibernética.

Se podría decir que en el momento presente, experimentamos un impasse cuyo devenir es difícil de advertir y en el cual no podemos aseverar que nos hemos desprendido de la herencia de la modernidad. No obstante, lo que sí se puede verificar es el acuerdo de algunos pensadores de avanzada -con los que coincido- por ocuparse de lo concreto, por dudar de lo absoluto, de los universales, de las grandes teorías y del ser esencial.

Dentro de este espectro general, la concreción situacional del cuerpo y sus acciones devienen tema fundamental en función de tratar de comprender el comportamiento individual y social. Los ejemplos críticos del pensamiento que adquieren trascendencia social versan sobre estas temáticas desde las distintas

miradas disciplinares, siendo el arte y la estética, por razones indiscutibles, un campo efervescente en cuanto a sus reflexiones.

Compartir esta atmósfera de duda generalizada, provoca que la temática acerca de la resistencia -que surgiera, por razones obvias, durante la modernidad- haya cobrado fuerza y fuera manifiesta en los ámbitos de los discursos intelectuales y artísticos. El modernismo vanguardista de fines del siglo XIX y principios del XX asumió una actitud de rebeldía e indisciplina no sólo en lo referente a la crítica estilística del academismo que dominaba entonces el mercado del arte promovido por el capitalismo. Los artistas de vanguardia cuestionaron la comercialización de su actividad y plantearon nuevas vías para no ser absorbidos por las redes del sistema, actitud que produjo un sinfín de manifestaciones individuales nombradas “ismos”, que además de mostrar la riqueza del pluralismo artístico presentaron una postura política ante el deseo del sistema de unificación y control sociales.

Con el paso del tiempo y en respuesta a la tensión dinámica de la historia occidental, las propias instituciones alrededor del campo cultural aceptaron y fomentaron la originalidad creativa de la vanguardia -siempre bajo los límites definidos por la censura- como estrategia de desarticulación de las fuerzas intelectuales y artísticas en oposición, de la que se sirvió también el mercado.

Sin embargo, el legado del arte de vanguardia fue definitivo para algunos desenvolvimientos de las teorías y la práctica artísticas posteriores, tales como la idea de la autonomía de la obra, característica que se conserva aún en muchos desarrollos sobre el estudio del arte y que se suma a otras visiones sobrevivientes de épocas todavía más lejanas -entre las principales, el arte como imitación de la

naturaleza, como manifestación de lo bello o de lo bueno, o bien, como denuncia o crítica social (Tatarkiewics, 2000).

Sobra señalar que en estos momentos, la idea de lo artístico oscila entre todas estas construcciones, de las que destaco para mi estudio aquellas que optan por una postura que persigue el deseo de resistencia política, social y cultural en respuesta a las tensiones coyunturales. Estas manifestaciones de resistencia - asumidas de manera consciente o como resultado de las circunstancias del medio- conviven y dialogan dentro de la producción artística sin el cobijo económico del que disfruta la denominada industria cultural y la del entretenimiento.

Día con día desafían su destino de extinción, en el que algunas logran una mayor permanencia al renovar sus estrategias de supervivencia y contar con el apoyo social.<sup>2</sup> Muchas de las tendencias artísticas de lo que en la actualidad se considera como vanguardia fomentan como rasgo la resistencia a la lógica de la producción capitalista; obras toleradas y hasta apoyadas por los distintos sistemas políticos al suponer, de forma acertada, que la diversidad de modalidades de resistencia no logrará transformaciones radicales inmediatas. Más aun, y como paradoja, estos espacios simbólicos son utilizados por las distintas instituciones culturales con la meta de relajar las tensiones sociales al simular la anhelada libertad de expresión, discurso propio de las democracias, difundido y practicado por muchos funcionarios de la cultura, en ocasiones de modo inocente y honesto.

---

<sup>2</sup> Como ejemplo del arte con interés en la transformación social a mitad del siglo XX, se podría mencionar el Arte acción alemán, uno de los principales movimientos que llamó la atención por lo crudo y extremo de su propuesta política.

A pesar de las distintas formas de manipulación, la resistencia social se sigue manifestando a través de múltiples vías artísticas y cada una arroja un conocimiento valioso de ser estudiado, en específico si apunta a la subjetividad.

En el caso presente la danza adquiere un valor significativo, por la escasa reflexión que sobre la misma ha existido a lo largo de los años, al considerarla una actividad distante del pensamiento. Si por tradición, la Historia del Arte acogió a las artes plásticas como motivo de indagación, la actual apertura hacia los estudios del cuerpo y la tendencia hacia la interdisciplina y la transdisciplina, han propiciado el acercamiento a esta práctica dentro de los distintos desarrollos de los estudios sobre arte, y de otros campos disciplinares cercanos como lo son la antropología, la sociología, la historia y la psicología.

La filosofía permea todas estas disciplinas, por lo que es inevitable encontrar su huella en las distintas formaciones teóricas de su investigación.

Como es lógico suponer, aquellos artistas que se conciben como actores y promotores de su época se han empapado del pensamiento representativo del momento -sea de manera consciente a través de lecturas, o inconsciente al seguir los enunciados sociales del momento-, lo cual de una manera u otra ha influido en la vinculación entre las disciplinas académicas y el arte en general, y la danza en particular.

Esta línea reflexiva general es la que da cobijo, en principio, a mi acercamiento a la agrupación *Butoh* Ritual Mexicano A.C. (RBM). Como una capa de mayor especificidad, describiré a continuación la ruta experiencial de mis indagaciones, que recompongo en un ir y venir entre datos, vivencias y teorías, con la intención de comunicar su resultado.

## 2) Figuraciones constructivas

Derivado del entusiasmo que me despertaron las distintas propuestas de Michel Foucault -ya esbozadas por otros muchos pensadores de la modernidad pero que en su persona cobraron una dimensión con múltiples posibilidades prácticas-, me interesé en trabajar el concepto de “cuidado de sí”, ya que me pareció muy sugestivo para desplegar su contenido teórico y establecer una vinculación con las distintas experiencias académicas y creativas que he tenido y que se desprenden de las teorías del arte, las teorías sobre la danza y mi práctica profesional en los distintos ámbitos de la danza clásica y contemporánea.

Los temas planteados por el autor con referencia a la subjetividad y a la resistencia, entre otros que tocaré de manera transversal, me abrieron posibilidades para cuestionar algunos conceptos y comportamientos comunes hoy dentro del extenso espectro del quehacer dancístico mexicano. Poco a poco, fui entretejiendo la tripla “cuidado de sí”, subjetividad y resistencia, objetos teóricos que tienen el peso prioritario dentro de este trabajo.

Aun con ideas difusas me dediqué a la búsqueda de un ejemplo dentro de la efervescente actividad dancística mexicana que me permitiera visibilizar esta construcción. Con la apertura que concede la investigación cualitativa, en la que el trabajo de campo permite ir ajustando el objeto de estudio según su proceso, y con base en las experiencias vividas a lo largo de la investigación, me acerqué a BRM, por conocer con anterioridad a Diego Piñón, su creador y director.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Diego y yo trabajamos un proyecto dancístico durante dos años a lo largo de los cuales compartimos ideas, sensibilidades y compromisos artísticos. Su personalidad abierta me impactó en ese entonces, así como su entrega al trabajo. Después de años de haber concluido con nuestra relación laboral, en uno de nuestros encuentros no frecuentes, me comentó que había viajado a

Muchos años transcurrieron antes de mi acercamiento a BRM con fines de investigación, aunque en mi memoria quedó grabada la imagen no reflexiva de que Diego Piñón buscaba en la danza un desarrollo espiritual profundo, con el que también yo congeniaba al prevalecer en mi concepción del arte y del artista, rastros de teorías tanto “humanista-expresivas” como “práctico-utilitarias”. De las actividades desarrolladas por el hombre, la denominada actividad artística conserva un sitio especial en mi mente al priorizar en ella aspectos como la generosidad, la búsqueda subjetiva, el desarrollo de la afectividad, así como la agencia personal y la comunión social.

Ya con el cosquilleo de la búsqueda investigativa asistí a una función de Piñón en el escenario de Los Talleres, en la que vestido de la figura del macho mexicano dentro de un traje de charro, dibujó desde los afectos una mirada reflexiva sobre el género. Desde su particular acercamiento al *butoh*, la sutileza de sus gestos que cambiaban con extrema lentitud, me transmitió una gama extensa y distinta de las intensidades sensibles de su cuerpo y las de sus compañeros, involucrados en

---

varios países con el afán de ampliar sus conocimientos con respecto de la danza y el teatro -y me permito agregar, que de la vida-. El trabajo con la voz que realizó en el Roy Hart Theatre le abrió perspectivas novedosas y determinantes en cuanto a su desarrollo no sólo artístico, sino personal. En esa ocasión también me resumió el trabajo realizado a través de la técnica reichiana, cuyo principio es el de crear tensión en áreas específicas del cuerpo para luego liberarlas. En entrevista reciente explicó: “se parte de posiciones difíciles -como formar un arco pélvico- hasta que la contención se convierte en vibración y el cuerpo empieza a descargarse. Reich decía que en la medida que esta vibración conectara ‘con la tierra, el piso, con la fuerza del planeta, con lo superior’, se estaría disipando y depurando la energía” (Mendoza, 2013). En lo personal, me rehúso a concebir esos métodos de castigo corporal apropiados para mis propios intereses dancísticos, quizá por haber padecido algunos abusos corporales y psicológicos durante mis años de aprendizaje en la danza y después como ejecutante profesional. Mi posición es ahora la de gozar la libertad del cuerpo en movimiento, no obstante reconozco que quizá para el crecimiento espiritual que busca Piñón es necesario pasar por el dolor. Los pensamientos de Piñón que expongo a lo largo del trabajo sin fuente, corresponden a la entrevista que en 2013 le hice en Tlalpujahua. María Cristina, Mendoza Bernal, “Entrevista de Cristina Mendoza a Diego Piñón”, (inédita) Tlalpujahua, Michoacán, 18 de noviembre de 2013.

un movimiento minimalista cargado de expresión. Me decidí entonces a asistir a su taller en Tlalpujahua, de manera desprejuiciada -en el sentido de no querer informarme previamente de la historia o las actividades de BRM-, y me enfrente a una concepción distinta a la que había conformado mi destino profesional en la danza. En una segunda oportunidad, durante el proceso de mi investigación, me incorporé a otro de sus cursos, esta vez en la ciudad de México dentro del 2° Encuentro Latinoamericano de *Butoh*, del 13 al 15 de agosto de 2014.

Diego Piñón fundó en 2001 el centro de danza BRM en su tierra, Tlalpujahua, en el estado de Michoacán.<sup>4</sup> BRM inauguró sus talleres con un primer grupo de estudiantes extranjeros y de manera regular ofrece talleres y presentaciones públicas a las que denomina “ofrendas” o performances en las que ha vinculado a la comunidad cercana. Como estrategia de difusión ha señalado a través de distintos medios, que la intención del centro es congregar a personas de países distintos, de los estados de la República y de la población de Tlalpujahua, en un trabajo energético que propone el contacto humano a través de la danza.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Tlalpujahua se localiza en la parte oeste de Michoacán y es el municipio del mismo nombre. Posee un pasado prehispánico plagado de conflictos al estar situado en medio de los imperios tarasco y azteca. Sus primeros pobladores fueron los mazahuas. Después de la Conquista se descubrieron en su territorio vetas de oro y plata, convirtiéndose en un pueblo minero. La mina Las Dos Estrellas, descubierta en 1899, pronto se convirtió en la primera productora de oro del mundo (1908-1913). Dos compañías se encargaron de manejarla, una francesa y otra inglesa, que de manera despiadada explotaron a sus habitantes indígenas. El auge económico que generó la mina le permitió a Tlalpujahua presumir de una magnífica arquitectura religiosa y acceder al uso de la energía eléctrica, al telégrafo y al teléfono antes que otros lugares. En la actualidad es considerado Pueblo Mágico, lo cual atrae al turismo, al tiempo que sus habitantes se dedican al labrado de cantera y a la producción de esferas navideñas.

<sup>5</sup> El reportero Fernando Berrios quien asistió a una de sus exhibiciones en el año de 2005, la describió como una “ofrenda de energía” dedicada a todos los que se involucran en ella (Berrios, 2005).

Al principio de sus actividades, BRM podía organizar tres grandes talleres al año, lo cual resulta cada vez más difícil debido a las dificultades económicas. Piñón declara que sus objetivos son claros:

Yo también estoy en la búsqueda. Quiero propiciar que un cuerpo, un espíritu, un alma, con múltiples capacidades sensitivas, pueda expresar esa parte subjetiva del ser que sigue ahí guardada y que no terminamos de resolver ni con el psicoanálisis, ni con las terapias corporales [...] donde finalmente, alguien te interpreta [...] Las culturas chamánicas y de sanación te invitan, por el contrario, a que saques lo que tienes guardado, lo que te atormenta, lo que te bloquea, lo que te hace llorar, lo que te hace estar deprimido.

En un principio, la comunidad de Tlalpujahua se mostró recelosa ante el centro de danza, al considerarlo una amenaza a la cultura local. Incluso se llegó a difundir que ahí se realizaban ritos satánicos, pues se escuchaban gritos y ruidos extraños y se llenaba el lugar de “gente rara”, muchos de ellos extranjeros. Sin embargo, poco a poco, la convivencia con la comunidad le ha quitado ese estigma.<sup>6</sup>

BRM inició como una estrategia de Diego Piñón, su creador, para sobrevivir no sólo desde la perspectiva económica, sino con la finalidad de delinear su concepción respecto de la práctica de la danza. Su forma de acceso económico es a través de las invitaciones que le extienden a su persona y a veces al grupo que encabeza, para presentarse en México y en el extranjero -cosa que sucede cada vez menos-, y mediante los distintos talleres que organiza, especialmente durante el verano cuando pueden abarcar varias semanas.

---

<sup>6</sup> En 2005, una nota de *La Voz de Michoacán* hizo alusión al rechazo que causaba BRM en la localidad, a lo que Diego contestó: “La gente se asusta, son santurriones espantados. En fin, es parte de la realidad. Hemos invitado a los vecinos a que vengan pero no han aceptado. No por ello vamos a renunciar a nuestro trabajo [...] tengo derecho a realizarlo porque yo soy de aquí.” (Vargas, E. M., 2005) Con gran inteligencia y sensibilidad, Diego Piñón realizó una ceremonia para bendecir la sede de BRM a la que invitó a un sacerdote y a un chamán. Desde entonces, la situación se tranquilizó aunque las actividades que se ofrecen aún resultan extrañas para la población.

La convocatoria para participar en el primer taller al que asistí durante noviembre de 2013 fue de once personas, tres hombres y ocho mujeres, la mayoría jóvenes a excepción de tres adultos mayores.<sup>7</sup> Los más provenían de áreas artísticas como música, danza, letras y dos del área de psicología: una psicoterapeuta y un interesado en la programación neurolingüística. Sólo seis de ellos no habían participado con anterioridad en alguno de los talleres organizados por el colectivo. Dos de las mujeres son colaboradoras en contacto permanente con Diego Piñón y le apoyan en la difusión de las distintas actividades relacionadas con el grupo.

Al segundo taller que presencié acudieron 25 interesados, en su mayoría jóvenes, ocasión en la que Piñón trabajó sin sus colaboradoras habituales.

En términos generales, los asistentes a los cursos de Diego son personas que han oído de su trabajo por recomendaciones personales o por las convocatorias que realiza a través de distintos medios. A menudo, tienen alguna idea de lo que es la danza *butoh*, por lo cual se abren fácilmente y están en la mejor disposición para dejarse llevar por el facilitador (Piñón) y por el grupo. Las distintas razones por las que responden a la convocatoria se manifiestan desde que da inicio el taller -cuando éste abarca varios días-, en una especie de confesión que empareja al grupo en cuanto a sus necesidades afectivas. Considero, que sus declaraciones son

---

<sup>7</sup> Al inicio de este primer taller, me presenté al grupo y comenté mi objetivo de investigación y en el transcurso del mismo aproveché los espacios de descanso para platicar con los participantes, a quienes practiqué después pequeñas entrevistas a través de *Internet*. A todos los involucrados les hice saber que mis referentes serían anónimos y puedo decir que tuve una buena acogida dentro del grupo al que me integré con una postura de igualdad.

sinceras, ya que Piñón exhorta a los participantes a que acepten su fragilidad como parte del proceso de transformación que persigue.<sup>8</sup>

Si en la vida cotidiana existe la actitud de callar la vulnerabilidad y de ocultar nuestras zonas frágiles y sensibles, el espacio que abre el taller descubre la posibilidad y el compromiso de mostrar la intimidad sin miedo, pues se espera sea una zona de apoyo que propicie la sanación. Piñón organiza también encuentros en el extranjero, preferentemente con bailarines profesionales, cuya finalidad es la de desarrollar sus capacidades escénicas y con quienes realiza al final, sus “ofrendas”.

En México, los talleres son cortos –un fin de semana o a lo sumo dos semanas seguidas- lo cual impide concebir su meta como el de la enseñanza formal del *butoh*, o el de la preparación escénica profesional en estricto. BRM no ofrece cursos permanentes ni cuenta con alumnos cautivos como sucede cuando se enseña una técnica específica de movimiento con la intención de presentarse en escena. Piñón ha encontrado en estos talleres una respuesta para aquellos que desean enfrentarse a una lógica distinta tanto del movimiento cotidiano como al que se ejecuta de manera profesional. La adquisición de las experiencias sentidas y expresadas mediante el cuerpo en movimiento es la que ocupa un lugar fundamental en su modelo.

Encontrar en BRM un colectivo inestable, que cuenta con dos o tres personas que le han sido fieles durante años y otras que vienen y van según posibilidades económicas y de tiempo; que realizan producciones con fines de exhibición a las

---

<sup>8</sup> En el primer taller dos personas declararon haber acudido con la perspectiva de enfrentar una pérdida mayor: la muerte de un ser querido. El resto enunció la esperanza de reconocer y quizá superar “sus miedos”, para atreverse a tomar decisiones adecuadas con respecto al trabajo y las instituciones, la pareja y ante la propia debilidad.

que se nombra “ofrendas” o performances, y que organiza cursos de lo que podría semejarse a una técnica del “cuidado de sí”, en los que la corporalidad se atiende desde preceptos somáticos y reflexivos, me decidió a indagar más acerca de esta agrupación. Considero que BRM es ejemplo de algunos de los grupos o líderes de compañías de danza contemporáneas en “resistencia”. Concibo con el término “resistencia” la voluntad obstinada de ejercer una actividad a pesar de las dificultades que ésta presenta para llevarla a cabo; el interés específico por atender a un cuerpo-mente que se manifiesta en busca de algún camino de transformación tanto material como espiritual; el trabajo en colectivo que desata una potencia de energía y experiencias que rebasa la voluntad individual; el interés por tocar al “otro” y dejarse tocar por él. Incluyo bajo esta nomenclatura a aquellas corporalidades que con su actitud cotidiana muestran formas de vida periféricas, dedicados a desarrollar sus intereses vitales sin preocuparse por las acciones consideradas por la sociedad contemporánea como valiosas de acuerdo a su éxito económico; corporalidades que en colectivo ejercen una danza experiencial más que formal y que distan de ser favorecidas por un régimen que fomenta el egoísmo y el individualismo económico.

En función de este objetivo, que podría acomodarse dentro de las prácticas de desarrollo de conciencia, Diego Piñón ha inventado estrategias y ángulos distintos para un movimiento dentro de la danza cuya base es la síntesis de su propia experiencia de vida y que, por lo tanto, conduce a nuevas posibilidades teóricas y prácticas. De tal manera, registro la modalidad en la que BRM asume y manifiesta su propia “resistencia”, y cómo a partir de esta postura se despliega un abanico de temáticas en correlación que iré abordando a lo largo de mi exposición.

Los datos seleccionados a raíz de mi acceso a las distintas manifestaciones de la práctica de BRM, poseen el tinte de una figura compleja entre investigadora, tallerista, performancera, y público. Todos son producto de la observación de los distintos momentos del trabajo que desplegó BRM, tales como: la función que presencié en Los Talleres, la estructura general de la práctica de sus talleres, la performance con que cerró el primer taller y en la cual fui incluida, la respuesta de los talleristas -incluyendo la mía- en situación de aprendices y agentes performáticos, y las distintas pláticas y entrevistas que hice tanto a Diego Piñón, como a sus congregados. Con esta información fui montando una posible organización e interpretación de los datos en función del esquema ya descrito: “cuidado de sí”, subjetividad y “resistencia”.

Pronto sumé a Víctor Turner como otra figura fundamental para mi construcción teórica al haber trabajado de manera metafórica con el ritual y la teatralidad, junto con el director de teatro Richard Schechner.<sup>9</sup> A pesar de las diferencias que pareciera haber entre Foucault y Turner -uno historiador y filósofo y el otro antropólogo-, coinciden en algunos aspectos de su pensamiento: ambos critican los desvíos de los desarrollos teóricos y prácticos de la denominada época moderna; los dos se interesan por la subjetividad y la singularidad, y por la temporalidad y la historia. Ambos fueron mentes inquietas que se enfrentaron a la manera convencional de hacer “ciencia”, así como a pensar los problemas sociales

---

<sup>9</sup> Destaco en mi escrito al teatro que por su cercanía a la literatura se convirtió en objeto de estudio académico mucho antes que la danza, así como por ser un arte escénico. Aludo también el papel que la práctica amplia de la danza ha ido conformando al surgir especialidades distintas como la danza-terapia, derivada de la relación entre danza y psicología y que ha tenido gran aceptación por parte de sus practicantes debido a la necesidad de respuestas alternativas a la psicológica y psicoanalítica y a su eficacia física y/o simbólica.

de manera diferente. Sus posturas han enriquecido la cultura contemporánea, lo cual se demuestra a través de la influencia de su pensamiento en muchas áreas de estudio sobre el hombre y la cultura.

Una vez clara de esta aproximación, la tarea se complicó en el momento en que empecé a trabajar con el nombre que escogió Diego Piñón para su grupo, *Butoh Ritual Mexicano A.C.*, y prosiguió al tratar de incorporar la información que recogí a través de distintos medios ya descritos.<sup>10</sup>

En principio, la denominación BRM centra la atención en el aspecto de la danza *butoh*, cuya expresión escénica yo ya conocía, sin haber profundizado en su historia y objetivos, o conocido maestros o ejecutantes. Encontré con sorpresa un área de influencia occidental en esta modalidad dancística que desde la mirada de la tradición oriental mostraba la misma inquietud crítica acerca del destino de la humanidad bajo el dominio del desarrollo tecnológico. A pesar de que los *butohcas* japoneses han creado estilos propios en los que algunos fomentan la expresividad y otros se alejan de ella, o en los que se tiende al formalismo en lugar de a la experimentación, en todos existe la tradición del “cuidado de sí” desde las prácticas ancestrales del oriente. Al respecto, habría que destacar que Piñón es respetado dentro de los *butohcas* mexicanos por haberse sumado a las filas del *butoh* desde los inicios de sus presentaciones en México, y haber aprendido su estilo y filosofía con los grandes maestros del Japón.

---

<sup>10</sup> Las preguntas que guiaron el estudio se enfocaron a conocer el pensamiento de su líder: ¿cuál fue su formación?, ¿cuál es el concepto de danza *butoh* que él ha construido?, ¿qué pretende con los talleres que realiza?, ¿cómo se relaciona con la práctica dancística? E indagar acerca de la estructura formal de BRM: ¿quiénes conforman el grupo?, ¿cómo se sostienen económicamente?, ¿cómo es su entrenamiento?, ¿cuáles son sus objetivos?, ¿de qué manera conciben su relación con la terapéutica?, ¿cómo funcionan sus talleres? Así como la manera en que esta modalidad organizativa condiciona su comportamiento artístico y cotidiano.

Asimismo, la palabra “ritual” resonó de inmediato en mi mente, quizá más que la de *butoh* o la del apelativo de identidad que le sigue (mexicano), ya que me siento mucho más cercana a su significado al ser un término empleado con frecuencia por los artistas escénicos y motivo de intensa teorización por parte de las distintas ciencias sociales. La antropología estuvo ligada desde su inicio al estudio de las prácticas rituales de las comunidades no industrializadas y alejadas de la civilización occidental. Desde entonces, la práctica ritual mostró su complejidad y fue analizada desde perspectivas disímiles en las que se destacó, en principio, su carácter religioso, sus aspectos simbólicos de identidad comunitaria y equilibrio social, y su finalidad práctica medicinal.

No obstante, la categoría ritual se ha transformado a lo largo de los años, principalmente desde la segunda mitad del siglo XX, dando lugar a otras vertientes de análisis de gran interés para la investigación social y cultural. Al respecto, Catherine Bell se encaminó a hacer un análisis del uso del término que le permitiera evaluar el papel que el ritual juega en el pensamiento sobre religión, sociedad y cultura desde dos posiciones: a) una lectura crítica del uso del término, y b) una aproximación que se apartara de la oposición entre pensar y hacer, postura común en muchos de los teóricos del ritual. Su finalidad fue la de develar las estrategias a través de las cuales “las actividades ritualizadas hacen lo que hacen” (Bell, 2009: 4).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Catherine Bell, dedicada al estudio de lo religioso, analizó el ritual desde una mirada de amplitud que rebasó los límites de su área de especialización. Su libro *Ritual Theory, Ritual Practice* (2009), además de brindar un marco teórico general sobre el ritual, cuestiona la manera en la que los estudiosos del tema han teorizado y movilizado esta categoría.

Enmarcada dentro del pensamiento del siglo XIX, la noción de ritual emergió como un término de análisis para identificar lo que se creía era una categoría universal de la experiencia humana. Si bien muchos teóricos del mito y del ritual hicieron uso del término para describir los aspectos religiosos, años después los antropólogos funcionalistas explorarían las acciones y valores rituales con el fin de analizar la sociedad y la naturaleza de los fenómenos sociales. Más recientemente, la antropología simbólica encontró en los estudios del ritual un medio para estudiar la dinámica de la cultura. Asevera Bell que desde W. Robertson Smith hasta Clifford Geertz, esta noción ha sido significativa precisamente por convertirse en algo más que una simple herramienta analítica: “Más bien, ha sido integral para la construcción mutua, tanto del objeto como del método de análisis” (*Ídem*, 14). Si el ritual estuvo ligado desde el siglo XIX a tópicos referentes a la religión, la sociedad y la cultura, en la actualidad ha cobrado fuerza “en sí mismo”. Esta nueva perspectiva analítica mueve de manera insospechada las vinculaciones asociadas tradicionalmente con el ritual y señala nuevas rutas de acercamiento a sus distintas prácticas dentro del mundo contemporáneo.

En todo caso, en BRM es clara una mezcla compleja donde lo ritual se recupera desde su acepción tradicional vinculada con el ámbito religioso y que hace referencia a una práctica en la que se está “ligado” a algo que se sacraliza. Pero en simultaneidad, si observamos la práctica de BRM desde la experiencia vital y la mirada del quehacer artístico contemporáneo, se descubren otros aspectos en los que su actividad “ritualizada” se sostiene por sí misma, es decir, mediante el

cumplimiento de sus propias acciones. En este sentido, es que se empata también con la idea de la performance socio-cultural y artística.<sup>12</sup>

Al tomar en cuenta este devenir del término, traté de aclararme las razones de Piñón para incluirlo dentro del nombre e identidad de su grupo. Sin duda, él considera que *Butoh* Ritual Mexicano A.C. da cuerpo a su postura: el deseo de establecer un puente entre las energías cósmicas y de la naturaleza, para ayudar a aquellos que se acercan a él a encontrar y desarrollar su propia energía. En efecto, Diego Piñón quiere investirse de la figura chamánica, y concibe la práctica a la que se dedica como una actividad de tipo ritual -desde mi perspectiva en sentido analógico-, donde involucra además ciertas nociones recogidas de la danza *butoh* y de la terapia reichiana que se manifiestan como arte escénico y como una práctica de concientización espiritual y terapéutica. De ahí el vínculo que establezco en este estudio entre la performance y la intención terapéutica, también relacionada con el ritual. Tampoco me fue difícil deslizarme hacia el “cuidado de sí”, con el cual pretendí destacar un proceso de sanación interna que repercute a su vez en el exterior. Temáticas de corte ético y estético y, por lo tanto, de significación social se derivaron de estas prácticas complementarias.

Estos ricos nodos práctico-simbólicos fueron el límite de mi movimiento reflexivo y analítico. Debido a ello, me vi precisada a acercarme a los estudios elaborados por autores contemporáneos que han mostrado su interés por pensar la relación entre el ritual tradicional y el arte -en específico el arte escénico.

---

<sup>12</sup> Desde la perspectiva que manejo, prefiero separar el ritual de la performance, a pesar de que los autores elegidos para la construcción de mi objeto las manejan conjuntamente. Esta elección me permite distinguir las cualidades de cada una de estas expresiones dentro de la práctica de RBM.

Verdaderas o no, estas analogías o metáforas han formado parte importante del imaginario artístico, razón por la que las retomo sin discutir su exactitud disciplinaria. Como consecuencia, elegí para hablar sobre el tema del ritual a Mircea Eliade, Víctor Turner y Richard Schechner, todos estudiosos serios que han introducido una mirada original para reflexionar acerca de las acciones rituales contemporáneas. Con el fin de evitar confusiones teóricas, me he de referir a estas acciones como “ritualoides” al seguir la línea establecida por Turner.<sup>13</sup>

Por otra parte, a Turner y a Schechner se le debe el reconocer la performance como una construcción conceptual que podría ser utilizada, en principio, como herramienta teórica dentro de los estudios teatrales. En poco tiempo y en función de la respuesta de los académicos de distintas disciplinas que encontraron en este término la presencia de la teatralidad en toda conducta humana, su campo se amplió al grado de incorporar dentro de la performance no sólo a los estudios escénicos sino a distintas vertientes de los estudios antropológicos y sociales. La performance es en la actualidad una disciplina académica que se desarrolla desde la interdisciplinaridad, la interculturalidad y poscolonialismo, siendo descrita como “de amplio espectro” por el director teatral (Schechner, 2000: 12).

Esta expansión de la performance fue impulsada, sin lugar a duda, por la tradición de la vanguardia, desde los “ismos” a los happenings, el teatro ambientalista, los medios múltiples y la realidad virtual. Los experimentos de

---

<sup>13</sup> La existencia de rituales de sanación o terapéuticos, me permitió establecer correlaciones entre la performance y la terapia. Durante la recolección de la información documental, me encontré con que esta mezcla conceptual y práctica no era extraña, habiendo sido estudiada tiempo atrás por antropólogos y artistas de la escena con distintas perspectivas y modos de acercamiento a la práctica social.

performance han acercado y borroneado las fronteras entre las artes performativas y entre el arte y la vida (*Ídem*: 13).

La performance estudia a los géneros estéticos del teatro, la danza y la música; los ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representaciones y juegos; los performances de la vida cotidiana; los papeles de la vida familiar, social, profesional; la acción política; los deportes y otros entretenimientos populares; las psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo junto con otras formas de curación como el chamanismo. El campo de la performance “no tiene límites fijos” (*Ídem*: 12); los estudios dedicados a ella son altamente relativistas, no admiten una verdad única, son inestables y resisten toda definición fija (*ídem*: 19).

Con base en estos antecedentes escudriñé las distintas perspectivas desde las que se ha estudiado la performance, que en este estudio concibo como una experiencia que a través de distintas técnicas corporales intenta promover cambios subjetivos en las personas que la practican, entre otros aquellos que afirman la postura de resistencia ante el modo de vida dominante emanado del régimen capitalista tardío.<sup>14</sup> Ya Víctor Turner había cuestionado aquella antropología tradicional que deshumanizaba a sus sujetos de estudio y los concebía como portadores pasivos de una cultura impersonal (Turner, 1980: 177). Al desplazar su mirada encontró en el hecho teatral no sólo una terminología sino el desarrollo de un pensamiento metafórico ya esbozado desde otras perspectivas teóricas con

---

<sup>14</sup> Entre los académicos dedicados a estos estudios hay quienes consideran al ritual como una performance, por la presencia de la acción en un espacio-tiempo real y la espontaneidad que surge en su hacer.

base en la teatralidad –algunas inconciliables como las de Mircea Eliade y Erving Goffman- para describir situaciones conflictivas dentro de una comunidad.

Mediante una observación desprejuiciada, Turner utiliza la terminología teatral para tratar las situaciones no armónicas o críticas, manifiestas mediante discusiones, combates, ritos de pasaje, entre otras actividades. Circunstancias de corte dramático en las que los participantes no sólo “hacen cosas, sino tratan de mostrar a otros lo que están haciendo” (Schechner en Turner, 2002: 106). La intención de acciones que se despliegan para ser vistas develó en ellas una estrategia del tipo dramático-teatral, por lo que Turner recogió de los estudios de la lingüística la idea de performance, que se enfocaron en el uso del habla, en la apropiación del lenguaje por el hablante y las actitudes que a través de ella manifiesta, en busca de dar dinamismo a la teoría.

Para continuar con el desglose del nombre RBM, habría que añadir que Piñón participó en ciertos rituales huicholes donde según dice, encontró su pertenencia a la vez que su vocación como sanador. Resulta así comprensible el atributo de mexicanidad que otorga a su actividad: una práctica que busca realizarse mediante acciones “ritualoides”, que pone atención a ciertas concepciones de culturas ancestrales donde la naturaleza y la comunidad son importantes, y en las que la danza y las acciones corporales movilizan flujos energéticos que pueden propiciar el cambio en la conducta de las personas.

No obstante, el aspecto reflexivo que Piñón incorpora a sus talleres, también lo ubican en el mundo ineludible de la vida contemporánea, como las iniciales A.C., que le confieren a esta organización un estatuto dentro de la normatividad legal: una

asociación civil que tiene el derecho de cobrar honorarios y la obligación del pago de impuestos, como cualquier otra empresa nacional.

El análisis de BRM me confrontó con inquietudes que de tiempo atrás ya había considerado desde mi propia actividad dancística a la que se suman estudios realizados en arte y antropología: ante una realidad como la mexicana, en constante esfuerzo según discurso gubernamental por colocarse a la par de los países desarrollados y que por siglos ha sobrevivido gracias a una población empobrecida, la danza como exhibición estético-artística cuestionó mi hacer. De ahí que me volqué al cuestionamiento de si la práctica de la danza podría ofrecer beneficios a quienes la realizan y lograr cambios en las personas y el medio en que se desarrolla, pregunta intencional que guía y da vida a este trabajo. Me planteé entonces si acaso el manejo afectivo de la subjetividad mediante acciones “ritualoides” y performativas podrían propiciar una actitud que se resista a las prácticas habituales de la sociedad capitalista, y si las acciones “ritualoides” y la performance pueden enfocarse desde su perspectiva terapéutica.

Mediante la práctica de BRM, puedo desplegar esta mirada construida para trabajar sobre una expresión subjetiva que persigue la experiencia y difusión de un clima de tolerancia en momentos en que la guerra y la violencia son comunes en muchos lugares del planeta. El modelo de actividad que ha construido el líder de BRM da cabida para abundar en las distintas nociones sobre la corporalidad, la danza-terapia, las acciones “ritualoides”, y los actos performativos en el arte, que relaciono a su vez con la tripla “cuidado de sí”, subjetividad y resistencia.

Los desarrollos de los autores mencionados con respecto a la teoría del ritual y de la performance, y la idea del “cuidado de sí” de Foucault pueden sin duda

empatarse para el acercamiento a BRM, en el que encontré una teatralización “ritualoide” y performática, que persigue la resistencia a la subjetividad dominante y que repercute en una actitud estética y ética.

En consonancia con las propuestas de los autores hasta ahora mencionados, doy énfasis al estudio específico de las prácticas y las relaciones que a través de ellas se establecen. El giro del conocimiento crítico hacia la modernidad, puso atención en el estudio y el análisis del cuerpo que ha llevado a dilucidar las construcciones personales, íntimas, subjetivas, como territorio olvidado y devaluado por largo tiempo debido a su “carácter idealista”, oasis en medio del paisaje inhóspito y aplanado del a priori instituido que parece tragarnos en su vorágine. Todos los desarrollos descritos toman la corporalidad como eje de la acción, por la que a lo largo de mi exposición se harán referencias a ella en sus distintos modos de vinculación con las prácticas que se abordan.

Me inclino hacia una mirada abierta y compleja conformada desde el teatro y la antropología, pues empata con la línea de indagación que me llevó a este estudio. Estos antecedentes teóricos, conceptuales y prácticos destacaron muchas relaciones no pensadas en un principio, hasta definir la pregunta sobre la que se construye este estudio que indaga sobre la manera específica en la que la subjetividad y la resistencia se unen en la práctica general de BRM, y la forma en que se expresan desde una vertiente del “cuidado de sí” que funciona como una terapia de tipo performativa.

Sin apego a categorías ya establecida, hago referencia a la práctica de BRM como arte experiencial por su interés en priorizar esta beta de su compleja armazón. En ningún sentido he tratado de menoscabar otras dimensiones experienciales

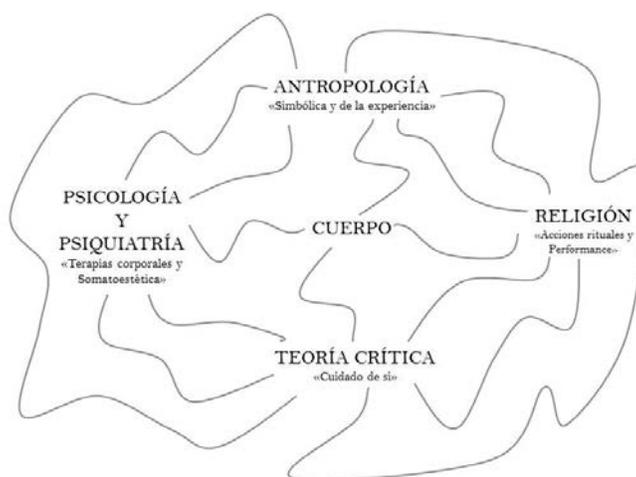
dentro de las múltiples prácticas de los distintos estilos dancísticos, ni de hacer de lado la consigna del movimiento -en sí- como una energía experiencial. Simplemente, que en los talleres que dirige Diego Piñón, el acento está puesto en esta cualidad.

En síntesis, para construir la problemática de una acción dancística que proviniera y se hubiera construido a partir de un deseo de resistirse a las maneras convencionales de vivir que imperan en el capitalismo contemporáneo, me fue preciso contextualizar el estudio dentro del debate en torno a la modernidad, a la vez que vincular las prácticas de la danza con distintos desarrollos del pensamiento antropológico y del artístico, a su vez enriquecidos por miradas complementarias, como lo son las de la religión, la filosofía, la historia y, por supuesto, la de los estudios sobre el cuerpo como lugar desde donde parten todas estas elaboraciones prácticas. Los campos disciplinares descritos tocan la subjetividad y la estudian, cada uno desde sus propias perspectivas que a su vez se apuntalan desde una visión contemporánea, en distintas corrientes del pragmatismo a través de la corporalidad, es decir, del cuerpo en su integridad en situación performática.

De la antropología proviene no sólo la mirada, sino la teoría y los métodos para construir mi objeto de estudio; de los pensamientos filosóficos y sociológicos se derivó la construcción del cuerpo que busqué destacar en este trabajo. De las historias y las prácticas artísticas surgieron el contexto situacional, las problematizaciones y la posibilidad de responder a la pregunta sobre la eficacia de la performance como forja de una subjetividad que se caracteriza por su resistencia

al hábito,<sup>15</sup> en una expresión que linda con la terapéutica. Todos estos conocimientos estarían entretejidos sobre una red compleja de relaciones que forman “nodos” inestables ya que cada variante afectaría sus distintos componentes.

Al conformar una estructura compleja y en simultaneidad, en cada apartado del presente estudio desarrollo como estrategia de clarificación, enunciados que me permiten establecer los distintos vínculos disciplinares por separado. Sin embargo, como se puede observar en el diagrama 1, tengo presente la imagen de una retícula que posibilita diversas formaciones nodales que afectan la totalidad de la misma.

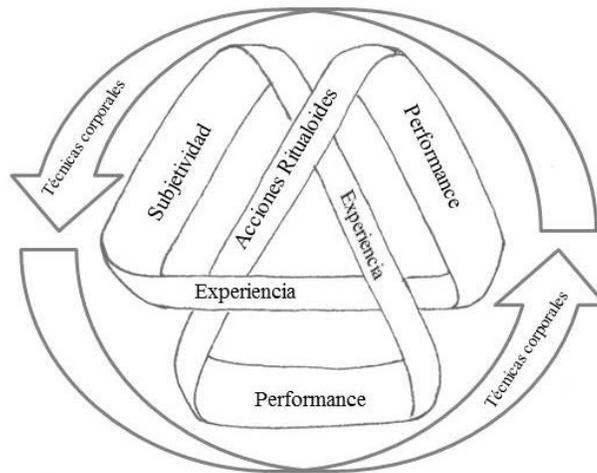


**Fig. 1. Diagrama de las principales interrelaciones disciplinares.**

Concibo la problemática que abordo como un modelo dinámico en el que una cinta Moëbio -que tomé como idea a desarrollar del director teatral Richard Schechner- se moviliza en sucesión mediante determinadas prácticas y con el apoyo de ciertas

<sup>15</sup> Charles Sanders Peirce asienta que los hábitos son modos de organización estables y duraderos (Pierce en Mier, 2003). Asimismo, Raymundo Mier indica que la noción misma de resistencia tiene el riesgo de configurarse como régimen, e incluso como hábito. Raymundo Mier, observaciones al texto.

técnicas, mediante un proceso acumulativo de experiencias sensibles que se reproduce al infinito.



**Fig. 2 diagrama conceptual, realizado por la autora**

Esta imagen muestra una dinámica en la que subjetividad y experiencia y las “acciones ritualoides” y la performance están en constante fluir, apoyadas por técnicas propiciatorias, como las derivadas del ritual -en la condición metafórica en uso dentro de las artes escénicas- las de la performance y de la somatoestética, que son complementarias al haberse dado en determinado momento una comunicación entre los campos de saber mencionados.

Esta trayectoria repetitiva, aunque cada vez singular y que se da en simultaneidad refuerza un tipo de subjetividad que se resiste a la actitud generalizada adquirida como hábito.

<b>Técnicas del ritual</b>	<b>Técnicas de la performance</b>	<b>Técnicas terapéuticas</b>
Acciones personales	Acciones personales	Acciones personales
Juego	Juego	Juego
Agotamiento corporal	Agotamiento corporal	Agotamiento corporal
Manejo emocional	Manejo emocional	Manejo emocional
Intersubjetividad	Intersubjetividad	Intersubjetividad
Memoria	Memoria	Memoria

**Tabla 1. Técnicas del ritual, de la performance y de la terapéutica**

**\* La construcción es de la autora.**

El hecho de develar este conocimiento relacional en una modalidad de la danza contemporánea mexicana tiene la finalidad de cuestionar algunas actitudes y acciones propuestas por BRM, con la expectativa de generar un cambio en la subjetividad, en una modalidad donde la ética importa tanto o más que la estética.

Considero que esta investigación apoya la vinculación entre las preocupaciones del pensamiento académico contemporáneo y la práctica de la danza en nuestro país. Existe una tendencia a considerar que los aspectos teóricos tienen menos peso dentro del análisis de la disciplina dancística, que debería priorizar la experiencia corporal, la percepción, la intuición, la sensibilidad y/o el análisis del movimiento y el análisis coreográfico. Sin embargo, la teorización acerca de estos aspectos está ligada de forma indisoluble a las expresiones culturales y artísticas, por lo cual ambos ejes deben encontrarse en algún momento.

Ya que me interesa comprender las actividades de esta asociación civil, utilizo la metodología cualitativa mediante la observación participativa, descriptiva, a la vez que me apoyo con entrevistas grabadas (Taylor y Bogan, 1984: 16).<sup>16</sup> En esta investigación me sumo a la idea de que el proceso de interpretación es dinámico y de que la manera en que una persona interpreta dependerá de “los significados de que disponga y de cómo se aprecie una situación” (*Ídem*: 25).

Asimismo, parto del principio de que:

... todas las organizaciones, culturas y grupos están constituidos por actores envueltos en un proceso constante de interpretación del mundo que lo rodea. Aunque estas personas pueden actuar dentro del marco de una organización cultural o grupo, son sus interpretaciones y definiciones de la situación lo que determina la acción, y no normas, valores, roles o metas (*Ídem*).

Me parece también pertinente mencionar las observaciones de Víctor Turner con respecto al uso de la teoría:

Aun cuando llevamos teorías al campo, éstas se vuelven relevantes sólo si esclarecen la realidad social. Frecuentemente descubrimos que el sistema completo de un teórico no es el que nos ofrece una pauta analítica sino las ideas dispersas, los destellos de reconocimiento que se desprenden del contexto sistémico y se aplican en información también diseminada. Estas ideas tienen una virtud propia y pueden generar hipótesis nuevas. Incluso muestran cómo los hechos dispersos pueden estar conectados sistemáticamente (Turner en Geist, 2002: 35).

A pesar de haber estado involucrada en el medio de la danza de manera constante, en esta investigación me enfrenté a una práctica completamente distinta a la

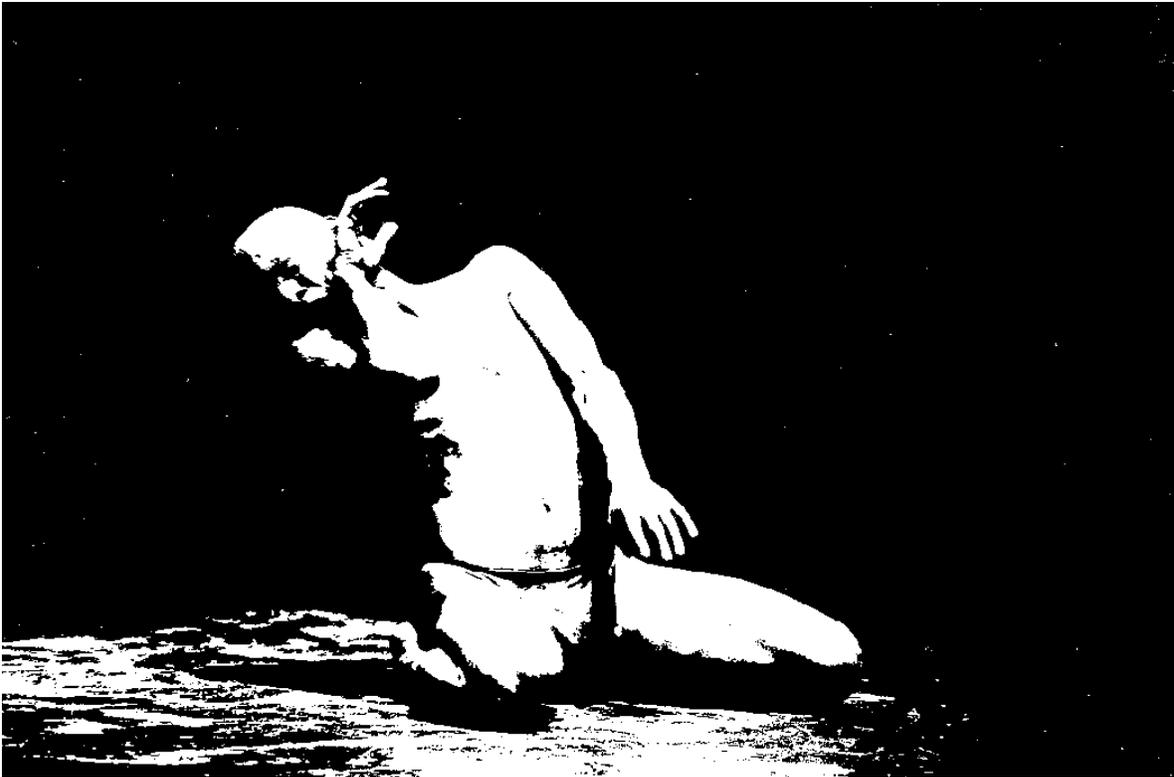
---

<sup>16</sup> Taylor y Bogan señalan que, “en contraste con lo que ocurre en el caso de las ciencias de la naturaleza, el fenomenólogo lucha por lo que Max Weber (1968) denomina *Verstehen*, esto es, comprensión en un nivel personal de los motivos y creencias que están detrás de las acciones de la gente” (*Ídem*). Con respecto a la tarea de realizar entrevistas, me gustaría señalar la dificultad que existe para acordar fechas con las personas que se dedican a la danza, pues por lo general tienen horarios de trabajo saturados y no les gusta “perder tiempo”, ni de ser entrevistados con fines de investigación. Cuando se trata de entrevistas publicitarias están más dispuestos aunque es común encontrar un discurso fijo.

acostumbrada, por lo que mis propias creencias, perspectivas y predisposiciones, tuvieron que ser cuestionadas. El estar “entre” el conocer y el desconocer me permitió establecer comparaciones y recoger las variantes propuestas por BRM. La vida social es siempre compleja, sobre todo cuando se busca recuperar la figura “del otro”, de lo “otro”, en un proceso de investigación. ¿Cómo manejar el cúmulo de información que se muestra en simultaneidad compleja y a la vez dinámica?

Sólo me resta aclarar que este texto está distribuido de la siguiente manera: los Capítulos 1 y 2 abordan problemáticas, visiones, teorías y conceptos relacionados con las temáticas que me interesa tratar: inicio, en el primero, con el tema de la subjetividad y el de la resistencia, donde abro un espacio para discutir el arte contemporáneo, inmerso dentro de una dinámica entre disciplina/indisciplina. En el segundo establezco relaciones entre el arte, la experiencia y el movimiento. En el Capítulo 3, doy entrada al tema de la transculturación presente en la danza *butoh* y el recorrido y experiencias de Diego Piñón al convertirse en *butohca*; el Capítulo 4 apunta las vinculaciones entre ritual y performance, y los Capítulos 5 y 6 los dedico al análisis de la práctica de BRM. El Capítulo 7 es conclusivo, y aprovecho para destacar el manejo estético y ético de mi estudio de caso.

Espero que después de la lectura de estos apartados queden establecidos mis lineamientos y las razones de haberlos desplegados conforme con el índice. Desearía de manera ideal que los interesados en la lectura de esta tesis se unieran a una experiencia como la que describo, para encarnar esta información y constatar su validez.



*Shitimui*, (El ángel), F. Wincker, evento en Nurember, Alemania, 1998.

## Capítulo 1. Modalidades de la resistencia

El principio de la realidad se materializa en un sistema de instituciones. Y el individuo, creciendo dentro de tal sistema, aprende los requerimientos del principio de la realidad como los de la ley y el orden, y los transmite a la siguiente generación. (Marcuse, 1983: 31).

Foucault asienta que durante la denominada época moderna, la familia se fue convirtiendo en la principal promotora de los hábitos disciplinarios y comportamentales de la sociedad. Desde ese momento, el núcleo familiar se encargó de inculcar a sus miembros las distintas rutinas de pensamiento y acción para facilitarles su incorporación a la organización económico-laboral de las distintas fases que ha desplegado el capitalismo, con el apoyo de las instituciones políticas y sociales que las refuerzan y le dan vida.<sup>17</sup>

Desde el siglo XIX, la escuela compartió con la familia la formación de las distintas conductas sociales debido a la incorporación de la mujer dentro del mercado laboral. Esta circunstancia fue promoviendo la inclusión de los infantes al régimen escolar a una edad cada vez más temprana mediante el cual se regulan sus distintas actividades y se amolda su comportamiento, en muchas ocasiones contrario a sus propios intereses, apetitos y deseos. Años después de este adiestramiento cotidiano la especialización laboral exigirá del adulto una disciplina

---

<sup>17</sup> Herbert Marcuse abunda sobre esta problemática en su libro *Eros y Civilización* (Marcuse, H., 1938) y Michel Foucault en *Vigilar y Castigar* (Foucault, M., 2002).

y un compromiso totales hasta el momento en que éste se vuelve incapaz para ejercer sus funciones.

No es difícil percatarse después de reflexionar acerca de esta forma de vida prioritariamente urbana, las sorprendentes estrategias disciplinarias que el capitalismo ha desarrollado mediante las cuales la producción y la economía cobran eficiencia al regular el tiempo de casi toda actividad social. Las normas laborales marcan la vida y hasta la imagen y el comportamiento que se debe mostrar en sociedad.<sup>18</sup>

En coincidencia con estos hábitos cotidianos, estructurados y estructurantes, la actitud consumista es promovida por la economía capitalista al originar un sinnúmero de necesidades ficticias e inventar maneras de satisfacer los deseos más sofisticados, que atrapan a los sujetos en una existencia quizá no completamente deseada.

El pensamiento de Michel Foucault atiende estos temas desde la lógica del poder, un poder diseminado y omnipresente que da lugar a un régimen disciplinario acatado y aceptado por los sujetos que conforman un conglomerado social. Sin embargo, hace visible que este poder no es absoluto, pues a la par de los múltiples procesos disciplinarios en función de obtener la docilidad de sus ciudadanos, siempre surgen formas de resistencia que lo socavan. Esta visión en tensión permanente hace posible considerar toda manifestación de poder como una experiencia social, personal y colectiva, que de acuerdo con el vínculo establecido

---

<sup>18</sup> Los centros laborales estipulan sueldos según formación y desempeño y otorgan ascensos conforme a comportamientos calificados como favorables a las empresas. La normatividad laboral define también el tiempo del ocio y de duelo ante la muerte de un ser querido y la sociedad misma aconseja y recomienda la contención de los sentimientos para poder continuar con la vida productiva.

entre sus distintos miembros genera indisciplinas y resistencias contra los dictados de cualquier figura que ejerza autoridad. No cabe duda que todo sujeto ha experimentado esta actitud de rebeldía, aun a la edad en la que no existe una plena conciencia de sí, como puede comprobarse con los horarios del comer o dormir del recién nacido.<sup>19</sup>

Bajo esta suposición, la manera de actuar en la cotidianidad puede sujetarse a las normas de manera pasiva, o bien desarrollar estrategias y tácticas para deslizarse por los huecos de las legalidades instituidas con el afán de satisfacer aunque de manera incompleta, los deseos o apetitos propios. Cada día pueden ser manifiestos estos matices entre uno y otro extremo comportamental según sea la situación que se enfrente.

Desde mediados del siglo XX, la sociología, la psicología y la antropología han atendido las problemáticas derivadas de la tensión de fuerzas entre los distintos grupos que conforman una comunidad espacio-temporal. La perspectiva sociológica ha tendido a estudiar el orden sociopolítico y en el caso de los movimientos de resistencia, ha abordado como objeto de estudio tanto las actitudes pacíficas que se pronuncian en contra de la organización establecida como las luchas sangrientas.

El análisis de los discursos públicos y los discursos ocultos, ha sido una herramienta utilizada en la investigación social con el propósito de mostrar las contradicciones y las tensiones dentro de la estructura del poder en distintas comunidades. Los rumores, los chismes, los cuentos, las canciones, los gestos, los

---

<sup>19</sup> Los pediatras y psicólogos discuten aún acerca de si es mejor fijar un horario para estas prácticas o aceptar la “libre demanda” del bebé.

chistes y el teatro, vehículos de los que se valen los inconformes para criticar el poder, y las conductas asumidas por los trabajadores en una silenciosa lucha de clases, -la desidia, los robos hormiga, además de acciones más organizadas que culminan en movimientos que claman la atención de las autoridades para solucionar sus demandas- son ejemplos de estos análisis (Scott, 2000: 22).<sup>20</sup>

Una de las definiciones del concepto de resistencia hace referencia a “los movimientos o las diversas formas de oposición activa y pasiva que se dieron básicamente en Europa contra la ocupación alemana e italiana durante la Segunda Guerra Mundial”.<sup>21</sup> Éstos fueron movimientos a la defensiva, más que ofensivos, por lo que la resistencia se traduce en una serie de acciones que según argumenta Quiroz Palacios ayudan a sobrevivir, “pero nada más...” (2014: 58). Sin embargo, sería un grave error desdeñar aquellos movimientos de escasa proyección política pues son muestra de que la resistencia es una postura contraria al sistema y “un asomo de construcción del sujeto colectivo”, que mediante sus luchas particulares ha podido transformar el objetivo de supervivencia y cobrar fuerza social y política. Por lo tanto, el estudio de la resistencia deberá estar atento a su dinámica, su carácter procesual e histórico y su potencialidad de influencia y transformación colectiva (*Ídem*: 62).

---

<sup>20</sup> Mediante su perspectiva podría explicarse la razón por la que en la ciudad de México se ha llegado a presenciar acciones extremas como aparcar vacas en las calles y derramar o regalar litros de leche; o la de obsequiar jitomates a los transeúntes, después de haber atravesado infinidad de vicisitudes para poder sembrarlos y cosecharlos. Acciones que, al no conocer su contexto, pueden resultar inexplicables, fuera de todo “sentido común”. Al conocer que estas aberraciones son producto del libre mercado en relación directa con los procesos productivos mundiales, que a través del anonimato impone precios y controles según conveniencia de los intermediarios involucrados, este desperdicio hace evidente su carácter simbólico.

<sup>21</sup> La definición la extrajo Abraham Quiroz Palacios del Diccionario de Política de Norberto Bobbio y Nicola Malleucci (Quiroz Palacios, 2014).

Es pertinente considerar que las actitudes de resistencia están sustentadas en una subjetividad que responde de manera negativa ante la normativización establecida por los distintos regímenes de poder, sean políticos, económicos o culturales.

Como dato histórico contextual, la reflexión acerca de la subjetividad surgió en la cultura occidental durante la época moderna, altamente disciplinaria. A lo largo de los años y de acuerdo con los distintos desarrollos enfocados en su estudio las preguntas problema alrededor de esta temática se ampliaron y complejizaron dentro de los límites del enfrentamiento entre idealismo/materialismo, espíritu/materia, mente/cuerpo, dualidades que en la época actual se intentan superar.

Desde su conceptualización como saber, las problemáticas sobre la subjetividad se relacionaron con la actividad artística al considerar que el arte es el espacio ideal para su expresividad. Al surgir a fines del siglo XX el pensamiento sobre la resistencia se produjo una fuerte vinculación entre ésta y la subjetividad; en principio, dicha relación fue política pero después hizo referencia a aspectos menos visibles, liga que atañe de manera directa a la práctica artística orientada a la posibilidad de imaginar lo que cada individuo y cada sociedad desea vivir como realidad.

En el clima del pensamiento contemporáneo, el tema de la resistencia se ha convertido en un motivo de reflexión fundamental dentro de los estudio sobre el arte, expresión subjetiva que ha mostrado su enfrentamiento hacia muchas de las expectativas económicas y culturales, gubernamentales o empresariales, con independencia del régimen político económico en el que se desarrolle. Se ha observado también la existencia de subjetividades que soportan la rigidez impuesta

desde afuera más que otras y que las distintas respuestas de resistencia social son siempre ejercicios de libertad y creatividad, de ahí el valor que han adquirido.

La actividad artística -sobre todo si se manifiesta como una resistencia a los ordenamientos sociales- ha sido considerada por algunas instituciones públicas o privadas como peligrosa, de ahí que se la ha contenido mediante la censura o la fuerza. Sin embargo, los regímenes democráticos contemporáneos muestran su interés y apoyo a ésta debido a su carácter simbólico y cohesivo, en el que vislumbran una vía propicia para descargar las tensiones producidas por la normatividad estructural.

Habría que considerar, sin embargo, que la dinámica del mercado capitalista masivo exige la renovación de su repertorio de temas, formas y productores a tal velocidad que la vanguardia artística ya no posee el peso político que alcanzó a fines del siglo XIX.<sup>22</sup> La pérdida del “aura” y la consigna de la democratización desbancaron finalmente la figura del genio. En el momento actual, la creatividad se promueve en campos antes no considerados como pudiera ser el ámbito de las “ciencias duras”, lo que da muestra de la constante movilización de conceptos y prácticas, y hace indispensable un análisis situacional.

No nos sorprende la existencia al interior del sistema capitalista tardío de un trabajo remunerado y otro gratuito, una serie de profesiones reconocidas y otras

---

<sup>22</sup> En coincidencia con este dinamismo consumista, la atención de la mayoría de la población está volcada a manifestaciones de mayor ligereza como el cine, la televisión, el teatro de revista, los videoclips, por mencionar algunos ejemplos. Como paradoja, muchos pensadores advierten la estetización del ambiente urbano cotidiano, lugar invadido por los diseñadores que han desplazado en sus funciones y aspiraciones comunicativas a los artistas, que a la vez han visto reducido su campo de trabajo. Bajo distintas vías, la oferta y la demanda obliga a los creadores a producir para el gusto del mercado, lo que tampoco garantiza su solidez económica.

ignoradas, jerarquías laborales impuestas con base en la importancia que adquieren dentro del ámbito económico. Tampoco es de extrañar que ante la desvalorización y los distintos dispositivos de control que regulan las actividades productivas (entre ellas la producción artística), los directamente involucrados adopten posturas de resistencia e indisciplina ante las políticas laborales que no se ajustan a sus expectativas económicas o creativas.

En cuanto a la perspectiva ética, las condiciones de vida de la modernidad tardía exacerbaron la generación de individuos egoístas al fomentar el cumplimiento de los deseos personales y devaluar la conducta moral tan de moda en los grandes pensadores del siglo XIX. Hay quien ha calificado la época presente como hedonista, al constatar el predominio de subjetividades dispuestas a disfrutar al máximo de la vida material como resultado de la pérdida de los esencialismos y el desarrollo a nivel global de la información (Lipovetsky, 2000). Sin duda, en nuestra era tecnológica la desacralización y la falta de civilidad y de contención ético-moral, ha provocado el desinterés por el cuidado y la atención a los dramas de las múltiples agrupaciones sociales vulnerables. Negarse a “ver al otro” ha fomentado la instauración de prácticas asépticas, autistas, sin destino colectivo. Cualquier sacrificio, compromiso o preocupación se evade y el encuentro sorpresivo con la pobreza, la discapacidad o la fealdad se elude, se “invisibiliza”, para no afectar con su irrupción la estética del paisaje, si no perfecto, sí perfectible. Los centros urbanos, principal locus de la industria del turismo fomentan la imagen de limpieza y seguridad, por lo que son constantemente remozados y supervisados con la expectativa de que los desechos sociales encuentren difícil su tránsito que podría perturbar el desarrollo de la economía de servicio, sin la cual cualquier país no

industrializado sucumbe. Sin inversión no hay trabajo, sin trabajo no hay remuneración.

A pesar del esfuerzo consciente e inconsciente, personal y social por lograr un mundo hedonista, la muerte empaña de forma inevitable la fantasía omnipotente de todo ser. Esta duración hacia la pérdida total, señalada de manera acertada desde la reflexión filosófica por Friedrich Nietzsche, da vida al pensamiento que se abre a preguntas no sólo de corte trascendental, sino a aquellas relativas al acontecer cotidiano, al mundo de la diferencia, de las obediencias y las resistencias, objetivas y subjetivas.

#### 1.1 La subjetividad y la resistencia en Foucault

Michel Foucault desarrolló un entramado enunciativo desde una de las tantas perspectivas posibles en el que involucra el estudio del cuerpo y sus prácticas, construidas por deseos, saberes y poderes, así como el tipo de subjetividad que producen estas prácticas en configuraciones específicas espacio-temporales. El autor estudió a la par las resistencias existentes para aceptar el poder de manera unidireccional y absoluta y destacó entre ellas la construcción de la subjetividad.<sup>23</sup>

No es extraño que Foucault se interesara por la subjetividad al haber sufrido él mismo varios estigmas durante su vida. Homosexual, judío y pensador de avanzada, padeció el rechazo social, lo que en algún momento de su juventud lo orilló a intentar el suicidio. Asimismo, vivió una época de convulsiones desatadas como consecuencia inmediata de las dos guerras mundiales. La guerra contra

---

<sup>23</sup> Camino que puede recorrerse al examinar las correspondencias existentes en una práctica artística específica que parece deslindarse de las ataduras tradicionales del poder que domina la institución de la danza contemporánea en México, como es el caso de BRM.

Argelia y el Mayo del 68 lo marcaron de forma íntima e impactaron sus investigaciones que mostraron la preocupación por desentrañar las causas que originaban el comportamiento de una sociedad (Rodríguez Jaramillo, 2001).

Al centrar su atención en las relaciones entre deseo/poder/saber -temas también explorados por los pensadores del momento-, encontró que éstas iban conformando una subjetividad compleja, específica para cada época y para cada grupo social. Mediante el desarrollo de sus investigaciones fue encontrando la necesidad de conformar una historia del sujeto, de la subjetivación, temática de la que se ocupó de forma clara al final de sus días. Bajo la influencia de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, cuyas elaboraciones conceptuales de corte marxista recogieran además la postura de la crítica kantiana con miras hacia el cambio social, así como el pensamiento nietzscheano y el psicoanálisis, Foucault encontró que la subjetividad, apuntalada de manera general por la tensión entre los poderes sociales y las aspiraciones históricas, podía ser reconstruida y por tanto, transformada.

Tiempo después, aseveró que su preocupación investigativa se había ocupado en todo momento del sujeto y de las distintas modalidades que había asumido la experiencia en la modernidad. Se dedicó a indagar en qué medida la forma que asume la experiencia de los sujetos es inventada y trastocada según las condiciones de posibilidad históricas: "... la tarea consiste en analizar esas condiciones que no sólo permiten y posibilitan, sino que muchas veces exigen esos cambios" (García Canal, 2005: 23).

Los órdenes clasificatorios no tienen sólo un valor cognitivo: "implican políticas conceptuales [...] suponen mallas de saber-poder y, por tanto, de procesos

de subjetivización”. Son formas en que se ejerce poder y control, pero también el disenso, el contrapoder y la resistencia, “producen realidades o buscan producir otras realidades” (Díaz Cruz, 2014: 237). Ante esta realidad del “sujeto sujetado”, Foucault encontró modos de rebeldía, indisciplinas sostenidas por una subjetividad que inventa de forma continua modalidades para fugarse de la lucha entre poderes. Asimismo advirtió que la construcción de subjetividades en rebeldía suponía un proceso de reflexión y una disciplina con la finalidad de construir prácticas de emancipación personales y sociales. Por supuesto, este constructo exigía una actitud opuesta a la finalidad hedonista de la subjetividad mercantilista instaurada y reproducida por las sociedades capitalistas.

Con estas ideas en mente, Foucault analizó la resistencia hacia las distintas formas de poder mediante el estudio de las relaciones entre diferentes sistemas funcionales, enfocándose en el comportamiento y las acciones de un determinado grupo social. El énfasis en el comportamiento y las acciones se debió a su objetivo de superar el simplismo con el que hasta ese momento se habían abordados los aspectos de la dominación. Foucault hizo énfasis en apuntar la distancia existente entre “los mecanismos que apuntan a controlar y someter” y “las resistencias e insumisiones de aquellos que son su objetivo”. (Chartier, 2006: 8) Tiempo después se alejó de la historia de las mentalidades e intentó atender “las modalidades de apropiación más que a las distribuciones estadísticas; los procesos de construcción del sentido, más que a la desigual circulación de los objetos y las obras; la

articulación entre prácticas y representaciones más que al inventario de las herramientas mentales”<sup>24</sup> (*Ídem*: 9).

Como visión innovadora, nombró genealogía a su propuesta metodológica, en la que se desprendió de la tradición. La genealogía contradice la interpretación de los sucesos históricos como un destino o una mecánica, para percibirlos a través del “azar de la lucha”, ya que “aparecen siempre en lo aleatorio singular del acontecimiento” (*Ídem*: 21). Este “corrimiento”, este “desliz” llevó a Foucault a pensar en la manera en que “las prácticas discursivas están articuladas con otras, cuya naturaleza es diferente” (*Ídem*: 54). Contra la idea de causalidad y del postulado de una independencia soberana y solitaria del discurso, se pronuncia por una indagación de tipo arqueológico, pues:

...la arqueología hace aparecer relaciones entre las formaciones discursivas y los dominios no discursivos (instituciones, acontecimientos políticos, prácticas y procesos económicos) [...] la arqueología no se pregunta qué pudo motivarlo (ésta es la búsqueda de contextos de formulación); tampoco encontrar qué se expresa en ellos (tarea de una hermenéutica); sino que intenta determinar cómo las reglas de formación de las que depende -y que caracteriza la positividad a la que pertenecen- puedan estar vinculadas a sistemas no discursivos: busca definir esas formas específicas de articulación (*Ídem*: 28).

Foucault refuta la idea de un engendramiento directo, transparente de las acciones por los pensamientos y la continuidad o necesidad entre los dos regímenes. Concebir a la ideología como instancia determinante del funcionamiento social es inapropiado, pues basta observar el régimen de las prácticas sociales —“dotado de regularidad, de una lógica, de una razón propia, irreductibles a los discursos que lo justifican”- para dudar de este juicio (*Ídem*: 33). De tal manera, las prácticas sociales

---

<sup>24</sup> Chartier incorpora en esta reflexión a Michel de Certeau y Louis Marin.

se convertirán en el nuevo enfoque que motiva el estudio de Foucault en torno de la subjetividad, que con apoyo de la sabiduría adquirida mediante las experiencias pasadas puede generar diferentes formas de resistir el poder.

Distintos autores establecen que en la obra de Foucault existen tres momentos claramente diferenciados denominados Arqueología del saber, Genealogía del poder y Estética de la existencia (García Canal: 25).<sup>25</sup>

Los escritos de esta última etapa apuntan al reconocimiento de la autorreflexión y autocomprensión como forma de resistir las imposiciones sociales.

En la introducción al texto *Tecnologías del Yo*, Miguel Morey cuestiona esta división que si bien existe, no responde a un desarrollo cronológico, pues según afirmó Foucault, sus preocupaciones fueron siempre las mismas pero trabajadas desde perspectivas distintas (Foucault, 1990: 13).<sup>26</sup> Si tal fuera, el paso de la arqueología a la genealogía se debió al uso de dos dispositivos diferentes y no a la

---

<sup>25</sup> Se ha difundido como su primera etapa la que corresponde a los años de 1964 a 1970, cuando publicó *La historia de la locura y la Arqueología del saber*, en la que "... el sujeto es buscado en las múltiples formas del lenguaje, del trabajo y de la vida". Foucault se ocupó enseguida de los diferentes tipos de normatividad social mediante el rastreo de "las múltiples relaciones que entrecruzan a la sociedad", que describe como una red tensa de relaciones de poder en busca de ganar una guerra, de ahí que hablará de estrategias, tácticas y técnicas de ejercicio. En ese momento encontró una distinción entre sujetos normales y patológicos que lo llevó a analizar "los dispositivos de encierro: el hospital, la cárcel, la fábrica y la escuela". De este tránsito devino su segunda etapa, la *Genealogía del poder*, de 1970 a 1976, que inició con *El orden del discurso*, su lección inaugural en el *College de France*, que se caracterizó por su acercamiento a la filosofía de Nietzsche y el estudio de la sexualidad como foco principal. Otro de sus desplazamientos reflexivos derivó en su tercera etapa en la que abordó: "las formas y modalidades en que el hombre se relaciona consigo mismo". Planteó entonces la subjetividad como un diálogo permanente del hombre con él mismo, que le permitiría modificar actitudes, sentimientos y formas de comportamiento. Produjo su texto denominado *Estética de la existencia* (1976-1984), que incluye los dos últimos tomos de la *Historia de la sexualidad*: el uso de los placeres y la inquietud de sí. Sus preguntas giraron en torno al sujeto como tema de un discurso y después, en tanto sujeto sujetado, "amarrado a discursos y prácticas". Posteriormente se desplazó para indagar "la manera en que el ser humano deviene sujeto, entendiéndolo ahora no sólo como sujetado a otro mediante el control y la vigilancia, sino sometido a su propia conciencia y al autoconocimiento" (*Ídem*: 24-26).

<sup>26</sup> La manera cronológica de abordar la obra de Foucault ha producido errores como considerar que la *Arqueología del saber* es la culminación teórica de sus ejercicios anteriores (*Ídem*: 17).

sustitución de un acercamiento por otro. Sin embargo, Morey acepta que sus dos últimos trabajos desbordan las etapas anteriores al considerar la subjetividad y la moral como objetos de estudio.

En otro momento Foucault declaró que lo que buscaba era producir una historia de los diferentes modos de subjetivación de los seres humanos en nuestra cultura desde tres ópticas diferentes: “los diferentes modos de investigación que buscan acceder al estatuto de ciencia...”, “la objetivación del sujeto en lo que llamaré las prácticas escindentes...” y, finalmente, “el modo en que el ser humano ha llegado a reconocerse como sujeto de una ‘sexualidad’” (*Ídem*: 20). En la etapa final de su vida, Foucault rearmó su trayectoria anterior “releyéndola desde el problema del sujeto y dotándola de un sentido retrospectivo que afila su agresividad y multiplica sus posibilidades” (Morey en *ídem*: 21).<sup>27</sup>

Apoyado en su deseo de encontrar la forma de “pensar lo otro” y de “pensar de otra manera”, Foucault eligió como procedimiento el escepticismo “sistemático y metódico hacia todos los universales antropológicos...” (*Ídem*: 32). Se introdujo de manera profunda en la historia de la filosofía y al revisar la personalidad socrática rescató el problema del uso de la libertad y su relación con la ética, a través de la práctica del “cuidado de sí”. Mediante este ejercicio de reflexión interna, el filósofo ateniense persiguió preparar a los hijos de las familias pudientes para ocupar los

---

<sup>27</sup> Con base en este reconocimiento de la obra de Foucault, Morey propone abordarla como tres momentos de una ontología histórica: a) ontología histórica de nosotros mismos en relación con la verdad que nos constituye como sujetos de conocimiento (*Historia de la locura, Nacimiento de la clínica y Las palabras y las cosas*), b) ontología histórica de nosotros mismos en las relaciones de poder que nos constituyen como sujetos actuando sobre los demás (*Historia de la locura, Vigilar y castigar*), y c) ontología histórica de nosotros mismos en relación ética por medio de la cual nos constituimos como sujetos de acción moral (*Historia de la locura, Historia de la sexualidad*). Esta división muestra “las diferentes aperturas de una misma tarea general” (*Ídem*: 25).

cargos públicos, al suponer que el uso de la capacidad reflexiva dotaría a los jóvenes de un juicio equilibrado, que guiaría su acción política bajo una perspectiva de interés comunitario (Foucault, 2011).<sup>28</sup> El trágico fin de Sócrates a manos del estado griego no detuvo la preocupación filosófica por el “cuidado de sí”, que derivó después en “conocimiento de sí” y se incrustó en la cultura griega como una práctica recomendable para obtener un reconocimiento sin importar si su objetivo daba énfasis a un interés de tipo material o espiritual, o fuera consciente o no de una ética del liderazgo. Sin duda, desde entonces fue posible relacionar el “cuidado de sí” con la atención a un comportamiento de orden cívico y ético que se enfocó en la preocupación por el desarrollo de la polis y por los ciudadanos bajo la protección del gobernante, aunque casi siempre fuera tan solo una simulación. Esta atención de corte ético impuso, a la par que un dispositivo de dominación, un compromiso de orden social con el fin de valorar las decisiones a tomar tanto por parte de los dirigentes como por los ciudadanos.<sup>29</sup>

Ambas modalidades -“cuidado de sí” y “conocimiento de sí”- fueron adoptadas durante el Imperio Romano, aunque esta práctica se fue perdiendo con el paso de los años, salvo en algunos momentos como en el Renacimiento y en el siglo XIX con la expresión particular del dandismo. Destaca Foucault que la construcción del sí mismo estuvo ligada por largo tiempo a la concepción cristiana, donde el yo era examinado de manera constante para poder ser purificado. El yo

---

<sup>28</sup> Sócrates no fue ingenuo y percibió que el desarrollo de estas nuevas capacidades no garantizaba necesariamente la mesura de la conducta arbitraria de los jóvenes al llegar el poder. Esta certeza se confirmó al ser injustamente condenado a muerte por el aparato de Estado griego como un acto demostrativo del temor hacia una actitud subjetiva, reflexiva y ética.

<sup>29</sup> Preocupado por el estudio del sujeto, Foucault dedicó varias de sus célebres clases al “cuidado de sí” -de las cuales procedió su libro *La hermenéutica del sujeto*- y puso como ejemplo a Sócrates, quien prefirió ser aniquilado por sus enemigos antes que desdecirse.

actual, desacralizado, ya no es asumido como pecaminoso pero aún se considera como algo que es necesario descifrar para poder satisfacer (Foucault, 2011: 32).

Sin embargo, añade Foucault que la diferenciación subjetiva contribuye a identificarnos de manera negativa y nos permite aspirar a una transformación. El hecho de que no exista un sujeto esencial:

... ofrece la posibilidad de la libertad. La ética como estética es la elaboración de otras posibilidades de existencia, al establecer nuestros límites con respecto al “gobierno de otros”, que nos ha impuesto el tipo de individuación gravada por el estado moderno. Una ética de este tipo no depende ni de lo jurídico ni de lo religioso, pues es una ética que favorece la problematización de la libertad desde el individuo (Ídem).

El interés de Foucault se centró en tratar de desentrañar la posible vinculación entre ética y moral al investigar “la manera como los individuos se convierten en sujetos morales” (Ídem). El acercamiento a la práctica de la *aphrodisia* griega le permitió reconocer que la moralidad, más que una vigilancia social, se había convertido en un “arte del momento oportuno”, mismo que se descubría y derivaba gracias al reconocimiento de la propia persona y al “cuidado de sí”.

Al acumular nuevos conocimientos e incorporarlos a su reflexión continua acerca de la subjetividad, Foucault dio forma a su propuesta libertaria en la que el individuo mediante un ejercicio sobre sí mismo y con apoyo en las “tecnologías del yo”, podría ejercer una libertad activa desde la perspectiva de una estética de la existencia y no como una prescripción moral (Ídem: 24). El autor distingue claramente entre moral (“conjunto de valores y normas -código moral-, que se proponen a los individuos a través de instituciones, la familia, la educación, las iglesias...”) y ética (postura subjetiva que puede dar lugar en una estética de la existencia).

Esta nueva perspectiva consolida su propuesta libertaria, donde: "... el ser humano como sujeto -como forma constituida- siempre está en relación con el poder de los otros, pero desde su condición de individuo encuentra la posibilidad de asumir el poder desde el "gobierno de sí mismo", como práctica de la libertad" (*Ídem*). Al poner atención en el "cuidado de sí" surge aparejada una dimensión política pues al no ser esclavo de los deseos personales se establece cierto tipo de relación con el prójimo, de mayor cuidado. La estética de la existencia sería una manera de resistir al poder que clasifica, controla, vigila y les impone a los individuos una verdad que los determina a reconocerse de una manera como única posible. En esta tónica, Foucault se sorprende de que en nuestra sociedad el arte concierna sólo a los objetos y no pueda aplicarse a los individuos o a la vida.

Con las modificaciones correspondientes al pensamiento político de cada momento histórico estas nociones filosóficas han subsistido en distintas prácticas, como lo hicieron notar Foucault, en su *Hermenéutica del sujeto*. De estas conceptualizaciones, cambiantes a lo largo de los años y siglos Foucault retoma la parte ética fincada en las prácticas que coadyuvan a la transformación del mundo contemporáneo.<sup>30</sup>

Podría pensarse que Foucault encontró en la subjetividad una respuesta de corte individualista a la explotación del prójimo y la violencia. Yendo más allá, atiende a una propuesta de singularidad, personal y social bajo el argumento de que las prácticas rebeldes -promovidas por una subjetividad libre- responden de

---

<sup>30</sup> En Gadamer, *Verdad y Método* (1988), el autor hace una disertación extensa acerca de la *Bildung*, una derivación moderna del "cuidado de sí".

diversas maneras a las microtécnicas de construcción. Sin duda, estas consideraciones abren la posibilidad de cambio social.

## 1.2. El arte, proceso tensivo entre disciplina e indisciplina

Al estudiar a Foucault, Chartier constata que hay: “un envés de la historia de los dispositivos disciplinarios -un envés tejido de resistencias, de desvíos, de ilegalidades (Chartier: 44). Conforme a esta sentencia es claro el reconocimiento de Foucault, de que la disciplina no se cumple de manera total ni del lado del poder, ni del de quien la asume. Si bien en algunos de sus textos él escogió dar énfasis al polo negativo de la sujeción con la intención de resaltar y profundizar en su caracterización de la sociedad disciplinaria, el concepto de poder que sostiene siempre se encuentra matizado por las distintas fuerzas sociales, que mediante estrategias y tácticas se enfrentan día a día en un “campo de batalla”. Sin embargo, no habría que olvidar que la actividad social está íntimamente ligada a estructuras disciplinarias corporales y mentales, profundas o superficiales, cotidianas o extra-cotidianas, que se heredan con la cultura y que programan a los sujetos para la acción, de manera inconsciente y consciente. Lo que hace diferente a estas estructuras es en dado caso, la manera en que han variado a lo largo de la historia y cuál ha sido su finalidad.

En la construcción foucaultiana el cuerpo adquiere una importancia prioritaria<sup>31</sup>, así que no extraña que sea éste el punto focal desde el cual el autor aborda el problema de la subjetividad. Hurgó entonces en las prácticas de la

---

<sup>31</sup> A partir de las reflexiones filosóficas de Merleau-Ponty, quien ya había cuestionado el dualismo mente-cuerpo, la indagación acerca de la subjetividad dio un nuevo valor a su estudio. Es indudable que la subjetividad y el cuerpo tienen una impronta política fundamental en la época contemporánea, cuyo pensamiento ha hecho patente su esfuerzo por distanciarse de aquél de la modernidad.

sexualidad y el placer con la pretensión de alejarse del pensamiento discursivo tan en boga por la importancia de la lingüística en la reflexión estructuralista. En muchos de sus escritos describió de forma dramática el día a día de los individuos sujetos a una serie de dispositivos culturales impuestos, poderes invisibles que atraviesan los cuerpos con la finalidad de controlar su uso y disfrute mediante pautas claras. La disciplina será el conjunto de “los métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad y utilidad” (Foucault, 2002: 142).

De acuerdo con el rastreo histórico que él hace para apoyar su argumentación, las disciplinas establecen sus fórmulas generales de dominación durante los siglos XVII y XVIII ya que, si bien antes existían las de tipo monástico, éstas perseguían el renunciamiento más que el aumento de la utilidad del cuerpo. De acuerdo con esta mirada, el momento histórico de las disciplinas es aquél en el que nace “un arte del cuerpo humano. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula, lo recompone. Una anatomía política que es igualmente una mecánica del poder...” (*Ídem*).

Al centrar la atención en el orden de lo micro, Foucault alude en la constitución de las disciplinas a una “anatomía del detalle”, que racionaliza la acción a través de la distribución. Dentro de esta visión minuciosa y clasificadora, a cada individuo le corresponde un lugar en el espacio que para tal efecto se vuelve analítico y produce emplazamientos funcionales. La clasificación serial también adquiere relieve dentro de su construcción teórica pues permite generar elementos intercambiables: cada cuerpo se define por el lugar que ocupa en la serie y por la distancia que lo separa de los otros conforme al rango que mantiene en la

clasificación. La disciplina se convierte en el arte del rango y en la técnica para la transformación de las combinaciones (*Ídem*: 150).

El objetivo de estas distribuciones es formar cuadros vivos en los que las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, se convierten en multitudes ordenadas (*Ídem*: 152). Mediante las técnicas de saber y los procedimientos de saber se busca eliminar o reducir las singularidades individuales y se construyen clases, estrategia que optimiza el empleo del tiempo y que hace posible sostener el gesto a través de su encadenamiento (*Ídem*: 157). Los ordenamientos correlacionan gesto y cuerpo y articulan cuerpo y objeto para obtener un uso exhaustivo del mismo. El ejercicio es la dinámica por la cual se imponen a los cuerpos tareas a la vez repetitivas y diferentes, pero siempre graduadas (*Ídem*: 166). La disciplina desarrolla tareas con un control creciente que marcan la adquisición progresiva del saber y de la buena conducta.

El cuerpo adiestrado es capaz de responder a una señalización y ante cualquier falla, la disciplina busca enderezar la conducta. Disciplina y vigilancia van de la mano y ambas generan un proceso que se ocupa de la sanción y el castigo, en el cual los sujetos están obligados a presentar exámenes para convalidar su eficacia dentro de un sistema (*Ídem*: 167).

Foucault indica, con base en la contextualización histórica, que en el siglo XVIII surgieron las ciencias del hombre ante la pregunta de si era posible el estudio del individuo, -no de la especie-. Este momento provocó “la inversión del eje político de la individuación”; y si el individuo es “el átomo ficticio de una representación ideológica de la sociedad”, es también una realidad fabricada “por esa tecnología específica de poder que se llama disciplina...”. El poder produce realidad, produce

ámbitos de objetos y rituales de verdad; el individuo y el conocimiento que de él se puede obtener corresponden a esta producción (*Ídem*: 198-199).

Para asentar que el poder debe ser a la vez visible e inverificable, Foucault trabaja los espacios de encierro donde recupera la elaboración de Bentham sobre el panóptico. Los sujetos padecen encierros de índole diversa, ya sea por espacio de horas (como podría ser el trabajo fabril), por años o por toda una vida (como en los asilos y las cárceles). El panóptico, como estrategia tecnológica se conjuga con el saber y el poder para vigilar y optimizar las tareas y comportamientos que se llevan a cabo en estos diseños espaciales (*Ídem*: 206).

Gracias a estas vinculaciones entre corporalidad y poder, se han abierto interesantes estudios acerca de cómo las personas viven su cuerpo, qué hábitos han desarrollado según sus profesiones, qué enfermedades los han aquejado, qué relaciones establecen con su entorno espacial y con las personas que los rodean, entre muchas otras líneas de cavilación posibles desde distintos enfoques disciplinares. Así, el pensamiento de Foucault ha servido de apoyo para el estudio de las distintas prácticas y producciones artísticas en las que se busca mostrar la aplicación de sus principios al análisis de obras o géneros específicos. Al poner énfasis en el aspecto disciplinario como un medio de adentrarse en el pensamiento/acción de la modernidad, las propuestas innovadoras de pensadores contemporáneos -que sin duda recogen preocupaciones y problemáticas ya planteadas siglos antes- influyeron en el acercamiento con el que algunos investigadores y artistas han trabajado el cuerpo y su expresión en el momento presente.

Al ser la danza uno de mis ámbitos de estudio, abordaré a continuación el desglose de la práctica del ballet desde la perspectiva foucaultiana, como ejemplo de una configuración corporal derivada de las construcciones del pensamiento en la modernidad. A pesar de la riqueza de este intento de aplicación teórica al ámbito dancístico, apunto la necesidad de vigilancia para matizarla y apuntalar en la idea de la subjetividad la vía de atenuación al resaltar la oscilación constante entre la dupla disciplina/indisciplina.

Destaco en estos momentos el tema del rigor disciplinario que acompaña algunas ideas elaboradas a través del tiempo y que han relacionado el adiestramiento con la operatividad artística. En ellas se prioriza la necesidad de la disciplina en función de adquirir esa destreza de orden extraordinario o genial, que impacta a su vez en la forma. Sin duda, una de las consideraciones divulgadas a nivel popular sobre el arte es la de la “buena factura” al tomar como marco de referencia a los grandes pintores y escultores de épocas pasadas, principalmente del Renacimiento italiano, de quienes se ha hecho una exhaustiva difusión: Raphael, Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci. De manera similar, en las artes escénicas, es frecuente que se reconozca la ejecución técnica como uno de los componentes primordiales para valorar a un actor, músico o bailarín, o incluso una obra coreográfica. La buena ejecución se liga a la idea de una entrega a la profesión, que ha repercutido en su valoración positiva dentro del ámbito social.<sup>32</sup> La enseñanza formal de la danza y su ulterior desenvolvimiento, tanto en el renglón

---

<sup>32</sup> En la danza, Sergei Diaghilev hizo hincapié en la característica disciplinaria del ballet para ganar el respeto del público parisino hacia los bailarines. Esta visión provocó que la danza fuera revalorada y sus ejecutantes accedieran a los medios artísticos e intelectuales del momento. Ver: Garafola, L. (1989). *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press.

educativo como en el escénico, destacan la disciplina como marca contundente por lo cual es posible su vinculación con algunos de los enunciados extremos de Foucault referentes al ejercicio disciplinar. Sin embargo, el ejercicio de contextualización permite ubicar a la danza escénica dentro de un proceso distinto al de otras artes, singular, al no haber sido incluida dentro del rubro de las bellas artes por largo tiempo y cuyo inicio como arte estuvo ligado al poder de las monarquías como un acto demostrativo de su poder y esplendor. De tal manera, haré uso de la disciplina del ballet para ilustrar algunas de las sentencias foucaultianas sobre la vinculación cuerpo-poder.

El autor propone que la disciplina se ejerce mediante la enunciación discursiva que no está hecha sólo de palabras, sino que de manera silenciosa se construye a través de objetos, actitudes, instituciones, paradigmas de pensamiento y comportamientos, por mencionar algunos de los elementos. En el campo de la danza se podrían considerar como enunciados la manera en que se ha construido su historia (internacional y local); las instituciones que la acogen (en la actualidad, ministerios o secretarías de cultura) y sus derivaciones (escuelas, institutos, talleres); la difusión y publicidad que de ella se hace (libros, revistas, presentaciones, videos, foros de discusión); las expectativas que genera en distintos ámbitos (educación, recreación), y al interior del propio productor, el concepto que se tiene acerca de la actividad que depende a su vez de las corrientes de pensamiento que la sostengan (danza escénica o danza comunitaria y, dentro de la primera, danza-teatro, performance, video-danza).

El método en la enseñanza y escenificación del ballet se tornó fundamental a partir la fundación de las Academias de arte, durante la Francia despótica de Luis

XIV. A partir de entonces el orden disciplinario del ballet se fue endureciendo hasta lograr el delicado y exquisito desempeño que se presume en la actualidad por algunas compañías tanto de ballet como de otros géneros. El desarrollo técnico y coreográfico ha sido tal que ha permitido a los bailarines realizar proezas difíciles de pensar hace pocos años, y a los coreógrafos les ha abierto la perspectiva de manejar conjuntos uniformes que aún fascinan al público asistente a estos eventos. Así también, el ballet produjo una línea estético-corporal -que ha sido implementada por grupos de todo género- cuya fineza atormenta principalmente a las bailarinas.

En la modernidad el esquema pitagórico -racional, matemático, armónico, proporcional- se llevó al estudio del cuerpo con la finalidad de definirlo, entenderlo y explicarlo. Las ideas pitagóricas inundaron las prácticas relacionadas con lo corporal y dieron forma al desarrollo de la danza escénica conocida como ballet, cuyo método parte de una racionalización filosófica, fisiológica e ideológica que se tradujo en una forma musculo-esquelética desarrollada mediante la repetición y la acumulación. Lo que se enseña desde las primeras lecciones, se continúa ejecutando a través de la vida del bailarín dentro de su clase o en la ejecución escénica (Mora, 2008).

El ballet recrea una concepción dualista del cuerpo al establecer dos dimensiones: cuerpo y espíritu, o cuerpo y mente.<sup>33</sup> Este estilo mantiene la concepción instrumental del cuerpo que se complementa con la noción newtoniana

---

<sup>33</sup> Al haber priorizado la idea de cuerpo como extensión cupo la posibilidad de aplicar sobre él los saberes matemáticos. El ballet pondera “la valorización de la racionalidad, de lo cuantificable, junto con el valor otorgado al orden y la armonía”. Descartes concibe el cuerpo como divisible y cambiante, mientras que el espíritu sería indivisible e imperecedero. Así también, se refiere al cuerpo como aquello de lo que se puede dudar, “como duda de todo aquello a lo que accedo desde los sentidos”. Aun así, apunta Mora, Descartes consideraba que ambos componían “una cosa misma: distinguibles, de distinta esencia, pero estrechamente unidos” (*Ídem*).

del movimiento como traslación. El célebre coreógrafo francés Jean Georges Noverre trasluce en sus Cartas sobre la Danza y sobre los Ballets las leyes neoclasicistas:

... el conocer algunos elementos de geometría no podrá ser sino ventajoso; ésta pondrá nitidez en las figuras, justeza en la combinación y precisión en las formas. El Ballet es una especie de máquina más o menos complicada, cuyos efectos diferentes impresionan y sorprenden por su rapidez y multiplicación (*Ídem: s/p*).

Cuerpo/máquina, cuerpo/objeto frente a un sujeto que le impone las leyes de la razón y lo organiza según un ideal de perfección inalcanzable. La técnica del ballet se basa en el dominio minucioso y detallado de cada parte del cuerpo y busca su legibilidad al negar las dimensiones de complejidad y conflicto.<sup>34</sup>

De la mano de las academias y escuelas de danza que mantienen, profundizan y perfeccionan sus principios, se promueve un cuerpo específico sin el cual se considera imposible incorporar la técnica en su totalidad. Existe el convencimiento de que danza clásica profesional exige un don natural, cuyas cualidades involucran “la apertura, la elongación, las proporciones generales del cuerpo, con brazos y piernas largas y estilizadas, la fuerza en el pie y el tobillo y ciertas características del empeine, como las más importantes” (*Ídem*). Las instituciones que difunden este modelo funcionan a través de una jerarquía distintiva

---

<sup>34</sup> En el siglo XIX, bajo la influencia del romanticismo, el ballet desarrolló la zapatilla de punta al perseguir el ideal de belleza espiritual en proporción directa con las características visuales de la liviandad: “Se trata de una belleza ligada a lo etéreo, a lo extraterreno, pero a la vez una belleza altamente racionalizada, sometida a reglas y principios en la misma medida que lo son los movimientos del *ballet*: el cuerpo bello es el cuerpo que experimenta las reglas de la razón”. Este hecho rompe la creencia en la unidad absoluta de las prácticas pues sobre la concepción del cuerpo/máquina es posible destacar la emocionalidad en la narración de las historias dancísticas del momento, fantasías a veces sostenidas por una tendencia ética, muestra la apertura a lo irracional (*Ídem*).

que busca destacar “ese don y las habilidades que no sin esfuerzo desarrolla su portador al máximo posible” (*Ídem*). El cuerpo que se es, será constantemente comparado con el de las primeras figuras en una especie de anhelo incumplido, lo cual provoca grandes frustraciones en aquellos profesionales que ocupan la retaguardia o esperan sentados “en la banca”. Los elementos con mejor apariencia y condiciones físicas ocuparán un espacio de visibilidad, para ser fácilmente distinguidos por sus maestros y compañeros en las clases, y por el público, de acuerdo con un despliegue coreográfico que repite esta jerarquía.

Bajo la seducción de Foucault, se trasladan los conceptos de la microfísica del poder a la disciplina del ballet, pero este mismo procedimiento se podría extender a las corrientes de la danza moderna o contemporánea que buscan privilegiar los aspectos técnicos:

Se educa al cuerpo para aumentar su rendimiento, su capacidad, su habilidad, su eficacia. La rutina domina el cuerpo de bailarinas y bailarines, en una relación regulada y milimétrica con sus fragmentos. La mirada científica sobre el cuerpo [...] trae aparejada la fragmentación del mismo, y el dominio de cada una de sus partes, construyendo cuerpos que han sido explorados, desarticulados y recompuestos en un nuevo ordenamiento. Esto resulta en cuerpos que comúnmente se reconocen a simple vista como formados por el ballet, incluso cuando no están bailando; la postura, la posición de la cabeza, la rotación de los pies, son huellas que quedan tras el entrenamiento riguroso que lleva al cuerpo a una configuración que no es de la vida cotidiana (*Ídem*).

A su vez, la individualidad disciplinaria “se convierte en una individualidad orgánica, (la disciplina se orienta a los cuerpos, y a partir de él a las actividades, las experiencias y los comportamientos) y a la vez combinatoria (la disciplina busca combinar fuerzas, series de cuerpos y series cronológicas, ajustar un cuerpo a otros cuerpos)”. En palabras de Michel Foucault: “Las relaciones de poder pueden

penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos, sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos” (Foucault en *Ídem*).<sup>35</sup>

El currículo del ballet está estructurado para ser cursado en por lo menos nueve años de formación y, al término, el bailarín egresado podría considerarse como un atleta de alto rendimiento, sometido a tensiones limítrofes físicas y emocionales.<sup>36</sup> Con respecto a la organización de su enseñanza, se separa el proceso de aprendizaje en diferentes estadios, con el requisito de presentar un examen antes de pasar a otra etapa y donde la dificultad en cada fase es creciente.

En resumen, la enseñanza del ballet está regida por:

... la separación del propio cuerpo del cuerpo del otro y la aplicación del disciplinamiento. En el primer caso el proceso de aprendizaje es absolutamente individual, cada cual piensa en su propio trabajo más allá de los otros. En el segundo, el disciplinamiento se ve en las exigencias del peso que debe mantener el alumno, la vestimenta, el peinado y, lógicamente [...], en la individuación para un óptimo rendimiento. El ballet es considerado perteneciente a la época moderna por ser cerrado en sí mismo, diametralmente opuesto a todas las danzas que lo antecedieron o que fueron contemporáneas a él (*Ídem*).

---

<sup>35</sup> La primera de las tecnologías de poder, que se desarrolló desde el siglo XVII, se centró en el cuerpo-máquina, involucrando y tratando de asegurar “su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos”, que apuntaba a una maximización de la capacidad productiva y a la minimización de la capacidad de resistencia de los seres humanos a través del control de sus cuerpos. La segunda, formada hacia mediados del siglo XVIII, se centró en el cuerpo-especie, “en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar”, tomando a su cargo estos problemas por medio de una serie de intervenciones y controles reguladores de la población (*ídem*)

<sup>36</sup> El control riguroso de su actividad podría ser comparado con el de las comunidades monásticas que regulan el trabajo mediante ritmos reiterados, donde cuerpo y movimiento actúan conjuntamente para volverse efectivos y donde el tiempo se caracteriza por la no ociosidad. La clase de ballet tiene una estructura bien definida y regulada, en la cual los ejercicios se repiten: “continuamente se está aprehendiendo, no hay tiempo que perder, o se está ejecutando un ejercicio o se está recibiendo una corrección” (*Ídem*).

Como ha podido apreciarse, existe en la práctica dancística un entrelazamiento sutil entre el par conceptual disciplina/indisciplina, asimismo: “La adecuación a modelos de cuerpo y de movimiento que propone el tipo particular de danza o baile que se practica y aprende, repercute positiva o negativamente en la visión del propio cuerpo, y consecuentemente en los modos de intervención sobre el mismo” (*Ídem*). Sin embargo, como lo apunta Foucault: “Los dispositivos crean subjetividad, y atraviesan la subjetividad; pero ese atravesamiento no ocurre de una manera completa y total” (*Ídem*). Las prácticas de libertad del cuerpo repercuten en la formación de subjetividades y van más allá de la emancipación de los mecanismos represivos. El análisis de las prácticas permite aproximarse a las relaciones que existen entre la construcción de sujetos objetivados por el poder y la producción de sí mismo como sujeto:

... cuando se transforman en un modo de vida, cuando alguien es bailarina o bailarín en cuanto a que conoce lo que puede su cuerpo, lo que su cuerpo puede hacer, y cuando conoce su cuerpo desde una voluntad de poder que busca la libertad. Frente a la producción de sujetos normales y controlados, constituidos en la íntima relación entre los campos del saber y del poder, la construcción de subjetividades como modos de vida, en continuo proceso y cambio, puede ser una práctica de búsqueda de libertad (*Ídem*).

Desde mi práctica corporal, sujeta tanto a las formas del ballet, la danza moderna y la contemporánea, considero que las experiencias subjetivas exceden el dualismo positivista para alcanzar los sueños de la imaginación. En un principio, las lecturas referentes a la disciplina en Foucault me orillaron al cuestionamiento de sus aseveraciones, en ocasiones demasiado deterministas. En este complejo reflexivo, encontré que la subjetividad tiene un lugar privilegiado ya que en toda práctica se recoge una experiencia personal y social, por lo cual dentro de un régimen como el

de la danza existe como contraparte la posibilidad de realizar un deseo pasional, instintivo, que produce placer al bailar de manera profesional o no.

Cabe aquí la pregunta: ¿es la disciplina tan absorbente, o existe otra cara de la misma que permite al sujeto liberarse? ¿Sobrepasar los regaños, la desvalorización propia y la ejercida por parte de los maestros y coreógrafos, tan frecuentemente descrita por alumnos y bailarines profesionales para alcanzar la fruición?<sup>37</sup>

Como crítica a las miradas extremas entre disciplina/indisciplina, sostengo que el bailarín requiere de una fuerte subjetividad que le permita superar los contratiempos físicos y psicológicos a los que se expone a lo largo del desarrollo tanto de su formación técnica como de su elección profesional.

Convendría agregar en estos momentos algunas reflexiones que tienden a reforzar la subjetividad como un camino hacia la libertad en el caso particular de la danza y/o el deporte. En el momento en el que se entrena el cuerpo y se adquieren habilidades, el sentimiento de esfuerzo se elimina; mientras funciona bien nuestro cuerpo, es silencioso y su transformación saludable mediante la ejercitación convida a un estado de triunfo. Conforme la musculatura se hincha y se vuelve más articulada se genera la sensación de que la corrupción, la enfermedad y el envejecimiento pueden ser contrarrestados. La adquisición de un cuerpo atlético y musculoso ayuda a eliminar los sentimientos de miedo, timidez o pena. (Lingis, 2005: 45). A su vez, cabría un salto hacia aspectos de índole moral, donde el

---

<sup>37</sup> Para mayor información, revisar: Baz, M. (2000). *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza.*

esfuerzo y el trabajo son considerados altamente meritorios, razón por la cual el fisicoculturismo –o cualquier otra disciplina corporal extrema- celebra el cuerpo y la existencia misma (*Ídem*: 50-51).

En la práctica de la danza clásica profesional es frecuente que se trabaje en unión con la música, situación que la dota de otro elemento subjetivo y placentero. La corporalidad en la danza se enfrasca con la agregación del sonido en una dinámica particular donde mediante la concentración se procura acoplarse a ella, imaginando hasta el músculo que debe trabajarse. Otras veces, las exigencias se relajan y el sentimiento gozoso se introduce al integrar el cuerpo al ritmo o melodía escuchada. Cada parte de la corporalidad responde integrándose o contraponiéndose al sonido, pero es posible encontrar momentos al cambiar el ritmo que provocan una experiencia nueva, personal. Detalles simples que dan vida al binomio ejecutante/danza.

A pesar de que la clase diaria se asemeja mucho en cuanto estructura, nada más alejado a la idea de una práctica rutinaria, pues es posible interpretar cada ejercicio, cada movimiento, de una manera distinta. En la anacrusa, se respira y espera, se retarda el inicio del movimiento, se llena el cuerpo de sensaciones y entonces, se ataca; lapso lleno de placer jocoso. Otras veces, el cuerpo ejecuta un ademán en apoyo de la melodía; la intensidad del movimiento se desborda, la ondulación del cuerpo trata de seguir la agudeza emotiva que lo llena de afecto. La terminación del movimiento en las muñecas y dedos, ese pequeño arabesco que visibiliza la sensualidad y la delicadeza, es la que da conclusión al sentido.

La contracción, de la técnica Graham, apoya el acento musical. La respiración, llena de energía al ejecutante que se exterioriza en la próxima

exhalación y da énfasis a la forma-movimiento. La fortaleza técnica carga la gestualidad en esta técnica que no requiere de la sonrisa fingida, sino que se amolda a la necesidad expresiva, animal. El pie no persigue su terminación en punta ficticia y construye al flexionarse, una mitología terrenal. En contraste con la elevación del ballet, el piso se vuelve placentero y la “caída” se convierte en aceptación de lo grávido. La no distinción de roles sexuales de orden narrativo ofrece la libertad de experimentar cualquier movimiento, cualquier acción.

Las “cargadas”, dentro de los distintos géneros de la danza provocan la sensación de vuelo; los giros y los saltos expresan fuerza, potencia. El trabajo de grupo da energía, es como convertirse en un enorme cuerpo que se mueve al unísono. Los distintos montajes requieren del acoplamiento colectivo, que sin una actitud disciplinada difícilmente lograría la integración de los múltiples elementos que comprometen la puesta en escena.

Al pisar el foro, todo es disciplina: reconocer el espacio con los quiebres producidos por la escenografía, colocarse en determinado espacio lumínico, manejar vestuario y utilería de manera integrada y armónica. Reaccionar al conjunto, a la música, al aplauso.<sup>38</sup>

Los bailarines son profesionales que desarrollan el autocontrol al haberse construido mediante un afanoso entrenamiento. La dietética y la contención forman

---

<sup>38</sup> El rigor de la disciplina no queda ahí, se lleva a casa. Los bailarines están pendientes de una dieta a la que se apegan fervorosamente, la mayoría de las veces no supervisada por un nutriólogo, pero que incluye alimentos de fácil digestión, de preferencia orgánicos, pues la subjetividad de los bailarines coincide en muchos aspectos con el “cuidado de sí”, con el vivir de la mejor manera. Esto trae consecuencias a futuro, ya que el cuerpo está sometido a un estrés constante. Muchas de las dietas son mal balanceadas y no se tiene un concepto claro de las combinaciones necesarias para llevar una nutrición acorde con el esfuerzo físico realizado. En ocasiones, la falta de recursos o las inclinaciones personales se vuelcan hacia el vegetarianismo.

parte de sus hábitos de manera que no son ajenos a la *askesis*, que ejercen de manera consciente. El trabajo diario es exhaustivo, por lo cual -salvo excepciones- los bailarines llevan una vida regulada donde el descanso ocupa un espacio importante. Estos hábitos inculcados desde niños o adolescentes serán una constante durante la vida futura. Es en la expectativa de la demanda física extrema donde la adquisición de una corporalidad extra-cotidiana cumple las fantasías sociales y personales: en ella se anclan el exceso disciplinario, el narcisismo y muchas otras características imaginarias propias de la corporalidad del bailarín y del atleta.

Como recompensa, el dominio de la disciplina permite el manejo del azar, que pone de manifiesto la capacidad del cuerpo para “pensar por sí solo”, para “estar atento” al mundo, al espacio, al tiempo, a las relaciones intercorporales e intersubjetivas. Esta cualidad ejerce una fascinación en el ejecutante y en el público. El autocontrol es el lujo de un cuerpo entrenado, disciplinado, preparado para hacer frente a cualquier eventualidad, capacidad que sumerge al bailarín en la fantasía de la omnipotencia. La concentración involucra su cuerpo por entero, amalgamando las destrezas físicas adquiridas a través de años de preparación técnica y meses de ensayo, permeados por las habilidades cognitivo-perceptivo-imaginarias-emotivas requeridas para investir un personaje o dar forma a una imagen visual.

La figura crece en el foro por el simple hecho de estar sobre él, las luces la iluminan y dotan a los movimientos de una cualidad especial. Consciente de captar la mirada de los otros, el bailarín quisiera mantener ese vínculo a pesar de no estar en escena. La “pasión subterránea del resentimiento se asienta habitualmente sobre una sobreestimación del propio yo, sobre la premisa de una actitud narcisista,

combinada con una extrema susceptibilidad, lo que condiciona un grave error en la comparación valorativa de uno mismo con los demás” (Pera: 130).

Existe en el desempeño estético de la representación escénica una apertura y una agudización de la percepción, así como otros comportamientos parecidos a una ensoñación controlada. Si bien la creación artística es misteriosa -y quizá no se deba buscar una explicación precisa y racional para algo que libera lo instintivo y pasional-, algunas líneas de la investigación neurológica han realizado exploraciones en el estudio de lo afectivo/emocional con la intención de reforzar la idea de la unidad sistémica corporal. Ante estos avances, surge la incógnita de la pertinencia de considerar al cerebro como la glándula que rige nuestra totalidad.

Pero a pesar de la fantasía de excepcionalidad, el foro también desnuda y delata fallas: un pestañeo antes de la ejecución de un movimiento difícil, la mueca de desgano, el error, el olvido abren una grieta en la imagen deseada. Siendo el objetivo atrapar la mirada, el bailarín está sujeto a una presión constante. Al desear la perfección, persigue el límite. El cuerpo que falla frente a una lesión o enfermedad, (o cualquier otro impedimento psíquico-emotivo), provoca desequilibrio y ansiedad. Si es preciso dejar la escena, la depresión -en principio física al dejar el hábito del entrenamiento- puede producir en el bailarín un desajuste hormonal, y emocional difícil de superar.

En coincidencia con la idea del “cuidado de sí”, es posible afirmar que la verdadera felicidad consiste en lograr el “equilibrio entre realidad y deseo, fruto de un proyecto vital en el que se busque la 'correspondencia' entre la armonía del cuerpo y el espacio histórico concreto donde éste se desarrolla y alienta” (*Ídem*: 240). Esta observación trae a escena la duda sobre la creencia de que una sociedad

industrializada y con mayor desarrollo económico es más feliz que otras sin tantos recursos.

Al llevar al ámbito de la danza esta duda surge la pregunta con relación a si el impulso hacia una subjetividad –y hablo de una subjetividad social- que propicie el crecimiento personal apoyaría el sentimiento de bienestar a pesar de no vivir en la opulencia económica. Liberar tiempo para dedicarlo a actividades enfocadas en el deleite, cualquiera que éste sea (físico o intelectual), puede hacer que una sociedad tienda a mejorar su vida. Tornamos así al núcleo de todas las problemáticas planteadas: la disciplina no debe verse como una perversidad, la disciplina apoya el buen cumplimiento de las acciones. Lo que habría que evitar es su endurecimiento, los medios que utiliza, así como su finalidad.

El binomio disciplina/indisciplina y la serie de matices y comportamientos que este vínculo construye de un polo a otro, puede generar rasgos tanto de displacer como de placer. Pero, para que se produzca el placer debe desarrollarse, ejercerse y mantenerse una pasión hacia lo que se hace. En el caso de algunas prácticas corporales orientales que no tienden a la competición, se persigue un distanciamiento del ego, de la figura yóica, que otorga al ejecutante otro tipo de disfrute en el que la repetición de tareas propicia el deleite conforme hay una entrega a actividades que aquietan la mente, como se podrá apreciar en algunas de la concepción de la danza *butoh*.

El cuerpo no es una herramienta, como suele referírsele dentro de este campo; en el movimiento y la danza existe algo que no puede ser nombrado, algo inefable: “Siempre habrá un umbral imposible de cruzar, aquello que las palabras no pueden nombrar y que es parte de la especificidad y valor de la danza; siempre

habrá algo que no se podrá decir, puesto que la danza, y de ahí su primacía, es inaprensible” (Guzmán, 2010: 7-12).

A pesar de que las compañías de ballet están más cercanas al rigor formal, las de danza moderna y contemporánea, las de *butoh*, las de *hip-hop*, pueden caer también en el modelo disciplinar exagerado, donde el cuerpo se percibe como máquina o instrumento. No obstante, habría que recalcar que en toda formación técnica existe la posibilidad del rigor disciplinar así como la aspiración de llevar el cuerpo a su propio extremo. Así, en el caso de la danza, siempre existirán modalidades que prioricen las características formales o las subjetivas.



*Dumui (Nostalgia extraviada)*, F. Nicole Legete. Links Hall, Chicago, EUA, 2006.

## Capítulo. 2 Subjetividad, arte y experiencia

El despliegue del espacio del cuerpo humano -en virtud de su “tensión” interior, de su “intensidad”- en el espacio del mundo en el que vive, llega a su máxima expresión en la figura solitaria de la bailarina o del bailarín que despliega su cuerpo en el escenario, espacio vacío para la danza, en el que crea sus movimientos” (Deleuze en Pera, 2005: 152).

La subjetividad es experiencia acumulada, por lo que Foucault asienta que a través de ésta, el sujeto es “producido en el punto de cruce entre el adentro, y el afuera. El adentro como aquello que tiene como límite la piel y el afuera como el mundo exterior al sujeto, los otros, la sociedad, la cultura, el orden simbólico”. A través de la experiencia, el sujeto se constituye no sólo como sujeto hablante sino como sujeto actuante: “... toda experiencia sumerge a los sujetos en órdenes explícitos e implícitos de saber, y en tipos de funcionamiento del poder que entrelazados y en continua interrelación producen un tipo de subjetividad, que es la propia de una sociedad en un momento dado” (García Canal, 23).<sup>39</sup> También establece Foucault que no se trata de determinar las condiciones de la experiencia posible, sino las condiciones de posibilidad de la experiencia; “éstas no deben buscarse del lado del sujeto (universal), sino del objeto, o mejor, en una red de prácticas compleja” (Foucault, 1990: 28).

Al respecto, los desarrollos del filósofo alemán Wilhelm Dilthey (1833-1911) y del norteamericano John Dewey (1859-1952) son apropiados para acercarse a

---

<sup>39</sup> Los órdenes de saber son: la ciencia, la filosofía, la literatura, los reglamentos; los saberes no escritos: la religión, la moral, es decir, todo lo que se sabe dentro de una cultura (*Ídem*: 24).

esta temática, ya que sus ideas se encuentran presentes dentro del campo del pensamiento general de la época. Tal lo demuestra la recuperación que también hiciera de ellos Víctor Turner dentro de la disciplina antropológica.

Wilhelm Dilthey (1833-1911), describe la experiencia como:

... un sistema de múltiples facetas, coherente, dependiente de la interacción y la interpretación del conocimiento, del afecto y la voluntad. La experiencia vivida estaría formada no sólo de nuestras observaciones y reacciones, sino también de la sabiduría acumulada de la humanidad, expresada no solo en las costumbres y tradiciones, sino también en las grandes obras de arte (Dilthey en Turner, 1986: 190).<sup>40</sup>

El concepto de visión de vida (*Weltanschauung*) acuñado por Dilthey da sentido a la vida práctica y, según su autor, puede ser observado de manera prioritaria en los campos de la religión, la estética y la filosofía. Como fundamento de este concepto se considera que a lo largo del tiempo las incipientes organizaciones sociales fueron generando un sistema de ideas simbólicas y de prácticas rituales que conformaron la creencia de que existe una “vida interior” en los seres humanos, que debe ser atendida. Surgieron en simultaneidad especialistas en dirigir estas prácticas - genios, chamanes, profetas, gurús y místicos- que desarrollaron a su vez una serie de doctrinas relacionadas con la denominada experiencia interna, en las que tanto el ritual tradicional y la mitología fueron incluidas (*Ídem*: 192).

Los desarrollos conceptuales acerca de este fenómeno incorporaron con posterioridad otras actividades relacionadas que se fueron formalizando de manera definida. Ya en el siglo XIX, Dilthey había estipulado que las actividades religiosas, las artísticas y las filosóficas eran los medios de expresión de toda “experiencia de

---

<sup>40</sup> La sabiduría es, según Turner, el resultado de la participación directa a través de los géneros performativos en los dramas sociales.

vida” y se encargó de distinguirlas. Después de analizarlas convino que los puntos de vista artísticos y filosóficos eran opuestos a los religiosos, ya que el artista trataba de “entender la vida desde la vida misma” y no desde el exterior, como se hacía en las distintas religiones. Por otra parte, los filósofos trataban de separar de la experiencia un sistema de conceptos y verdades universales que se encadenaban mediante una implicación lógica (*Ídem*: 193).<sup>41</sup>

Al estudiar a Jean Jacques Rousseau (1712-1778) -quien diera validez al concepto de “vida”- y a los autores románticos (entre ellos Goethe), el término “vivencia” se tornó con Dilthey en una crítica al racionalismo de la Ilustración.

La apelación de Schleiermacher al sentimiento vivo frente al frío racionalismo de la Ilustración, el llamamiento de Schiller hacia una libertad estética frente al mecanismo de la sociedad, la oposición hegeliana de la vida (más tarde, del espíritu) frente a la ‘positividad’ son los precedentes de una protesta contra la moderna sociedad industrial que convirtió a comienzos de nuestro siglo las palabras vivir y vivencia en palabras redentoras de resonancia casi religiosa (Gadamer, 1988: 99).

Advirtió Dilthey que la vivencia puede emparejarse con la idea de aventura, “que vuelve sensible la vida en su conjunto, en su extensión y en su fuerza”, lo cual la convierte en un fenómeno excitante al sacar a quien la experimenta de los condicionamientos y vinculaciones tras los que discurre la vida habitual.

De tal manera, estableció la afinidad entre la estructura de la vivencia y el modo de ser de lo estético:

La vivencia estética no es sólo una más entre las cosas, sino que representa la forma esencial de la vivencia en general. Del mismo modo que la obra de arte en general es un mundo para sí, también lo vivido estéticamente se separa como vivencia de todos los nexos de la realidad. Parece incluso que la determinación misma de la obra de arte es que se convierta en vivencia

---

<sup>41</sup> Según esta visión, a los artistas no les interesan los aspectos teóricos, en especial los de la teoría cognitiva.

estética, esto es, que arranque al que la vive del nexo de su vida por la fuerza de la obra de arte y que, sin embargo, vuelva a referirlo al todo de su existencia. En la vivencia del arte se actualiza una plenitud de significado que no tiene que ver tan sólo con este o aquel contenido u objeto particular, sino que más bien representa el conjunto del sentido de la vida. Una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito. Y su significado es infinito precisamente porque no se integra con otras cosas en la unidad de su proceso abierto de experiencia, sino que representa inmediatamente el todo (*Ídem*: 107).<sup>42</sup>

Por otra parte y según argumenta Dewey, durante la época moderna el arte se fue separando de la vida cotidiana y por lo tanto de la experiencia humana. El objeto arte dio lugar a una serie de análisis que complicaron y alejaron su aprehensión directa por parte del espectador, siendo tal la fuerza de esta tendencia que no resulta inusual escuchar que éste exprese su completa ignorancia e incompreensión con respecto a lo que se le presenta como “arte”:

En la concepción común, la obra de arte se identifica a menudo con la existencia del edificio, del libro, de la pintura o de la estatua, independientemente de la experiencia humana que subyace en ella. Puesto que la obra de arte real es lo que el producto hace con la experiencia y en ella, el resultado no favorece la comprensión. Además, la perfección misma de estos productos, el prestigio que poseen a causa de una larga historia de indiscutible admiración, crean convenciones que obstruyen una visión fresca. (Dewey: 2008: 3)

Para Dewey, la naturaleza de cualquier tipo de experiencia “está determinada por las condiciones esenciales de la vida” (*Ídem*: 14). Como consecuencia lógica es de suponer que la experiencia estética forma parte de la experiencia de vida, matizada por elementos de expresión.

La idea de Dewey, a fin de cuentas vitalista, es que la experiencia que se recoge en cualquier actividad humana ofrece la posibilidad de que la energía vital

---

<sup>42</sup> La obra de arte se entiende como la realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino.

cobre forma. No obstante la forma no es estática, sino que tiene movimiento y cada cristalización formal indica una manera -mejor con respecto a modalidades antes emprendidas-, de perfeccionar una acción: “Hay en la naturaleza, aun bajo el nivel de la vida, algo más que mero flujo y cambio. Se llega a la forma siempre que se alcanza un equilibrio estable aunque móvil [...] El orden no es impuesto desde afuera, sino que resulta de las relaciones de interacciones armoniosas entre las energías” (*Ídem*: 16).

Cuando se realiza un objeto, una acción, el material de la reflexión que nos mueve, se incorpora a los objetos como su significado. El artista está interesado de manera peculiar en la experiencia, “por lo que no evita momentos de resistencia y tensión, sino que más bien los cultiva, no por ellos mismos, sino porque sus potencialidades llevan a la conciencia viviente una experiencia unificada y total” (*Ídem*: 17).

Estas ideas de unidad, tan caras a la modernidad, llevan a Dewey a pensar que no hay grandes diferencias entre lo estético y lo intelectual, ya que lo distinto estaría dado por aquellos puntos a los que se desea dar énfasis. Sostiene entonces: “La noción extravagante de que un artista no piensa y que un investigador científico no hace otra cosa que pensar, resulta de convertir una diferencia de tiempo y énfasis en una diferencia de calidad” (*Ídem*).

En la concepción de experiencia el tiempo juega un papel determinante, en el que el peso que se da al pasado, al presente y al futuro, obra de manera crucial en el resultado de la misma. Hemos de estar abiertos a valorar la experiencia de forma correcta, al ser vitalidad elevada:

En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos [...] Puesto que la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones, dentro de un mundo de cosas, es el arte en germen. Aún en sus formas rudimentarias, contiene la promesa de esa percepción deliciosa que es la experiencia estética (*Ídem*: 21).

La relación arte-experiencia, arte-subjetividad, es un punto de inflexión en mi razonamiento al establecer que la vanguardia histórica generó un clima de indisciplina generalizado, de resistencias declaradas o silenciosas que siguieron su proceso y que templan aun ahora el clima de la experiencia artística. De ahí mi deseo de atender las acciones que concibo como indisciplinadas -en el sentido de desobediencia a las normas establecidas de producción y consumo artísticas-, con la perspectiva de analizar la manera en que esta actitud se manifiesta dentro de la práctica profesional de la danza.

Foucault retomó en su trabajo el concepto de experiencia estética debido a que las perspectivas de lo que se conoce como arte o actividad artísticas se mueven hacia otros intereses y visiones, favoreciendo el acento en los vínculos afectivos, que cobran así importancia. Al cuestionar el pensamiento de la modernidad, abordó muchos temas de interés que constituyen una crítica política, socio-cultural y económica al régimen capitalista. En su época temprana y en la línea de la concepción de enajenación planteada ya por otros pensadores de izquierda, Foucault habla de un sujeto que ha perdido su libertad bajo las estrategias de los distintos poderes institucionalizados, que mediante diversas tecnologías -entre las que se cuentan las enunciaciones discursivas- produce docilidades corporales para alcanzar sus fines.

Sin embargo, al final de su vida el autor recuperó la fuerza de la acción de los sujetos (agencia) y se enfocó a discernir acerca de las posibilidades subjetivas de cambio social (Foucault, 2011).

Esta es la vertiente del pensamiento que se presta para analizar las distintas maneras de la resistencia subjetiva en las prácticas artísticas. Desde este tejido conceptual general es que adquiere importancia la acción artística y dancística, por su intención de recuperar la experiencia, cualidad que da vida a la subjetividad.

### 2.1 La experiencia en la visión antropológica de Víctor Turner

También con base en las ideas de los filósofos mencionados, Víctor Turner fue apuntalando su propia teoría en la que la experiencia y la consideración del aspecto simbólico lo llevaron a explicar fenómenos sociales de índole conflictiva bajo la denominación de “drama social”. El antropólogo tomó la idea de interacción, íntimamente relacionada con la de situación de Dewey. Vivir en el mundo significa enfrentar situaciones: las experiencias ocurren en la interacción de un individuo con un ambiente específico, pero un individuo pasa continuamente de una situación a otra y su ambiente se amplía o contrae según la situación antecedente, que le permitió desarrollar las habilidades necesarias para afrontarla o no. Un mundo dividido que no favorece la conexión entre situaciones desordena la personalidad; en cambio, cuando las experiencias se pueden ligar unas con otras, se propicia la construcción de un mundo integrado en que los aprendizajes se conectan. Por ello, Dewey afirma: “La continuidad y la interacción en su unión activa, recíproca, dan la medida de la significación y valor de una experiencia” (Ferreiro, 2005: 40).

Por otra parte, al investigar acerca la experiencia desde Dilthey, Turner tradujo la idea de *Erlebnis*, como “una estructura de experiencia” compuesta por

tres elementos cada uno a su vez conformado por tres elementos: 1) significado o sentido, valor y fin; 2) pasado, presente y futuro; 3) cognición, afecto o sentimiento y volición. Estos elementos y sus relaciones le sugirieron que la noción de significado o sentido surgía en la memoria y era condición del pasado autorreflexivo; la noción de valor manaba del sentimiento y era inherente al disfrute del presente; y la noción de volición, afloraba del poder o la facultad de usar la voluntad, y aludía al futuro. Estos desarrollos explicativos a partir del fenómeno de la experiencia cristalizarían en la teoría del drama social de Turner, en la que la experiencia de vida adquiere la forma de tropo, de metáfora o sinécdoque, mediante la cual lo ininteligible se explica al hacer uso de una analogía de lo inteligible (Turner, 1986: 191).<sup>43</sup>

Debido a su inestabilidad, Turner admitió que la experiencia siempre está en revisión, y que la “experiencia de vida” es dinámica y compleja, precisamente porque se teje a partir de una estructura triple donde se conectan los pensamientos, las sensaciones y la voluntad.

Una experiencia narrada es:

... un fragmento del pasado [...] que nos es significativo en la medida en que en él se estableció un compromiso mediante la acción [...] y esta relación entre nuestro pasado y nuestro presente es siempre incompleta [...] pues lo que establecemos como fin para el futuro condiciona la determinación del significado de lo pasado (Díaz Cruz, 1997: 12).

Nuestras experiencias van estructurando y transformando a las expresiones, pues:

... comprendemos a los otros y sus narrativas a partir de nuestras experiencias y autocomprensión, a partir de nuestro horizonte y tradición,

---

<sup>43</sup> Esta construcción le permitió abordar y explicar tanto las situaciones belicosas de sociedades africanas como el movimiento de independencia mexicano o los enfrentamientos de la sociedad contemporánea, por lo que se puede reconocer en ella un modelo metodológico efectivo.

siempre provisionales, con disposición al cambio, inestables y en conflicto. Pero también las expresiones y narrativas estructuran la experiencia en el sentido de que los géneros dominantes de expresión, con sus tipicidades, estereotipias y clichés (agobiantes sí, pero muchas veces anhelados) de un periodo histórico y/o de una cultura, con sus historias oficiales, autorizadas y privilegiadas, van definiendo e iluminando nuestra experiencia interna (Bruner en Ídem: 13).

Turner hace comprender a sus lectores que la experiencia no es inmediata, ni estable:

... cuando es interpretada como una presencia, la experiencia es capaz de estructurar la vida sin fijarla. Se produce una tensión, para cualquier experiencia, entre el carácter determinado de lo que sostiene como pasado - en tanto fuente de la realidad presente- y de la indeterminación del futuro, que mantiene abiertas las posibilidades en relación a las cuales el significado de la experiencia cambiará y estará sujeto a la reinterpretación (*Ídem*).

De tal manera, el concepto de experiencia, así como el de ritual y muchos otros que han surgido en las distintas líneas antropológicas, es confuso: “demasiadas historias, sentidos y valoraciones lo han investido, aunque acaso en esta proliferación encuentre su riqueza y algunos pliegues fecundos” (*Ídem*: 13). A la vez, la experiencia no es amorfa, pues se la organiza a través de “expresiones, relatos, narrativas, dramas sociales y realizaciones culturales (cultural performances) en general que se muestran y se comunican, esto es, que se hacen públicas” (*Ídem*: 6).

Con base esta vez en John Dewey, Turner asienta que las expresiones o relatos “son encapsulaciones de la experiencia de otros” y que cada experiencia narrada es un episodio de una historia posible, “una forma de resaltar nuestra hondura o singularidad a través de medios intersubjetivos...”. Una vivencia o una expresión son “totalidades singulares, no deducibles de lo común, pero elaboradas

a través de lo común (de una estructura de experiencia), y cuya comprensión ha de partir de ello” (*Ídem*).

Con fundamento en estas ideas, asevera que en los dramas sociales se alojan significados, valores y propósitos encontrados:

...reconstrucciones y narrativas del pasado y del presente, y orientaciones hacia el futuro en competencia; y finalmente cogniciones, afectos y voluntades en conflicto. Los dramas sociales pueden expresar, en suma, varias estructuras de experiencia: diversas concepciones de, y orientaciones en, el mundo. Los dramas sociales cristalizan ahí donde se busca transformar, perfeccionar, la organización política y social, donde las experiencias se movilizan, conmovidas y a veces con notoria fragilidad, a atender este perpetuo reto de la cultura (*Ídem*: 14).

Así, los dramas sociales estarán saturados de experiencias “que van configurando la propia identidad personal y colectiva”, y “modificando, afinando y solidificando los contenidos asociados a la trama conceptual de la mente: instituciones, creencias, deseos, intereses, emociones y afectos; y también por supuesto la muchas veces olvidada, por la teoría social, la trama conceptual del cuerpo que constituyen la vida” (*Ídem*: 13).

Habría que sumarse a la idea de que las problematizaciones en cada época son diferentes y que éstas son lo que se encuentra en el centro mismo de la experiencia. Los sujetos se cuestionan en cada momento histórico y en cada sociedad de una manera determinada, en función del saber de esa sociedad, de las formas que toma la normatividad y del tipo de ejercicio del poder que encontramos en ellas. En este entrecruzamiento es donde se produce un tipo de subjetividad determinada en cada espacio-tiempo, que le exige a ese sujeto realizarse a sí mismo y determinar el tipo de preguntas que se hará (García Canal: 26).

La conformación de la experiencia es una estructura que articula de modo complejo tres dimensiones, irreductible una a la otra: “La dimensión cognitiva remite a la memoria, al pasado vivenciado en actos tradicionales y supone una condición de autorreflexividad; la emotiva vincula al sujeto con el disfrute del presente, con la aprehensión plena del aquí y ahora, y la volitiva alude al futuro y a la posibilidad de transformación de las circunstancias vividas, dimensión en que el deseo y los propósitos se constituyen en los principales motores de la acción” (Mier en Ferreiro, 2005:36).

La estructura de la experiencia es frágil y cambiante:

... no es una estructura objetiva sino que se produce en una “especie de interfase de la conciencia”, que no permite una aprehensión directa del mundo, pero tampoco admite que el mundo sea simplemente una resonancia mecánica de los actos de la conciencia. Aunque opera primordialmente en un presente consciente, para que la experiencia deje huella y sea memorable tiene que construirse una estructura, aparecer un valor que realce ciertos objetos de la homogeneidad del mundo, que indiscutiblemente transformará el modo de mirar las futuras experiencias y situaciones que el flujo de la vida presenta (Ídem: 36).

Turner asienta que la significación se entreteje entre una relación reflexiva, la experiencia vivida inmediata y la pasada -la cual puede tomar la forma de costumbres, leyes y otras instituciones culturales que se han perpetuado, entre las que considera los rituales, las obras de arte y cualquier producto humano que condense la experiencia:

En los seres humanos la significación está entretejada con la subjetividad: la manera de conocer, sentir y desear los medios de comunicación (lenguaje, códigos culturales) está saturada, se reconozca o no con las experiencias de los padres y predecesores; pero estas cristalizaciones de la experiencia sólo se reexperimentan al ser interpretadas (*performed*) ocasional o periódicamente, lo que implica situar la experiencia en un contexto sociocultural y físico, para buscar en retrospectiva su significación (*meaning*) (Ídem: 37).

Es necesario que la experiencia se entrelace con la actuación (performance) para que se pueda dar una metamorfosis y de este proceso emerja el significado; una experiencia “estará incompleta a menos que uno de sus momentos sea actuado, lo que entraña un acto de retrospectión creativa, durante el cual el significado es atribuido a los sucesos y partes de la experiencia vivida” (Ídem: 38).

En los performances, la experiencia cultural de una comunidad es narrada y compartida por otros: se convierte en un saber transmisible, en memoria, lo que construye un horizonte histórico común del que surgen las condiciones para su inteligibilidad. Sin embargo, durante la interpretación se produce una tensión entre el carácter determinado de la experiencia pasada y la incertidumbre del futuro, que da lugar a una transformación de esa experiencia, su reinterpretación (Ídem).

## 2.2 Experiencia y movimiento

Como este trabajo hace referencia a las “ritualizaciones” contemporáneas y a la performance, y en ambas manifestaciones el movimiento (dancístico o no), y los aspectos coreográficos son constituyentes, cabe pues la relación entre experiencia y movimiento, tema que trabaja principalmente la psicología, en específico dentro de una de sus ramas más antiguas, la de la psicomotricidad.

A través de estudios diversos dentro de esta disciplina se ha comprobado la importancia del desarrollo motor del infante, que corre parejo con el de su capacidad intelectual y afectiva:

Para conocer algo debemos ser capaces de experimentarlo. Aún la experiencia de la nada depende de nuestra capacidad de imaginar las cualidades de un vacío. La experiencia es una condición necesaria para conocer, y el carácter de la experiencia depende de las cualidades a las que se refiere. Por lo tanto, la cualidad de la experiencia dependerá de aquello a lo que nuestros sentidos tienen acceso y de la forma en que seamos capaces de usarlos (Eisner en Schnaidler, 2004).

Ya Dewey había distinguido la singularidad y unidad de la experiencia, “constituida por una sola cualidad que impregna la experiencia entera a despecho de la variación de sus partes constituyentes” (*Ídem*). Así como que la experiencia estaba “determinada por las condiciones esenciales de la vida” lo que determinaba el destino de un ser viviente, ligado a los intercambios con su ambiente, “no exteriormente, sino del modo más íntimo” (*Ídem*).

Cada subjetividad se construye sobre la base de múltiples interacciones en busca de encontrar el mejor ajuste. Es posible identificar cada experiencia y entenderla en función de su continuidad; toda experiencia a su vez, adquiere completitud de acuerdo con la cualidad estética que la redondea, que le da “unidad emocional”, de tal forma que, más allá de las palabras, un conjunto estéticamente articulado nos anuncia la presencia de un grupo de sensaciones, de un universo percibido y delimitado que dan cuerpo a una determinada “experiencia”:

La inefabilidad de lo imaginado, de lo vivido, del recuerdo y su “reconstrucción” (Larrosa), permite avanzar sobre los límites de las cosas, lo trascienden, generan cultura, ya que su presentación, en forma de totalidad y de conjunto, nos pone frente a frente con lo posible, y nos permite participar de los cambios (*Ídem*).

Conocimiento que se aloja en el cuerpo, en el sujeto/cuerpo y en la búsqueda de sentido en la experiencia.

La vivencia del movimiento implica conocer, desde lo que la construcción de nuestros sentidos nos permite conocer y desde los propósitos que tenemos. O según lo concebía Dewey, como una inclinación de todo nuestro ser en una dirección determinada. La “visualización” permite encuadrar y potenciar lo que aprendemos, y esta operación se realiza desde intensos “flujos de comunicación” entre las maneras prácticas de organización del movimiento y las formas

institucionalizadas organizadas, que muchas veces entran en contradicción con el sentido de nuestros movimientos.

En la vida cotidiana el sujeto/cuerpo actúa pues en su cuerpo existen disposiciones, esquemas, matrices, que le permiten hacerlo. Las experiencias con la funcionalidad del movimiento son “una práctica que moldea saber, lo actualiza muchas veces y garantiza su reedición. La forma mediante la cual nuestro cuerpo incorpora una técnica determinada implica también una nueva manera de ‘visualizar’ lo real, o de sostener su reproducción ideológica” (*Ídem*). Comprender este proceso permite dar jerarquía a las experiencias significativas del movimiento, “es entender que nuestra forma de sentir, nuestra forma de pensar, nuestra forma de actuar, están organizadas de manera práctica y que no pueden simplemente ser ‘suplantados’ por una nueva ‘técnica de movimiento’”. Se trata de permitir la experimentación “de nuevos rumbos, de nuevos ritmos, de nuevas direcciones” (*Ídem*).

Moverse a través de la danza es obtener nuevas experiencias, sobre todo cuando se trata del movimiento libre, en el que el cuerpo se concentra en sí mismo para evocar imágenes a las que quiere dar forma de manera individual, subjetiva.

Sobre esta base reflexiva es que adquirió importancia el estudio de la motricidad, en el cual se establece que el movimiento (desplazamientos, giros y manipulaciones) ayuda a formar la idea de las cosas: “Los pies, piernas, tronco, brazos y cabeza participan para hacer de nuestros dinamismos un todo sensorio-motriz que es la base para acercarnos o distanciarnos de los objetos, creando perspectivas para su comprensión” (Rico Bovio, 1990: 19)

Así, la figura y demás atributos del cuerpo humano “ayudan a la conformación de nuestra visión conceptual del mundo tanto en lo relativo a las coordenadas espaciales como en las temporales” (*Ídem*: 72-73).<sup>44</sup>

A través de los movimientos del cuerpo se crean nuevas significaciones, nuevos hábitos motrices, se producen instrumentos y se proyecta a su alrededor un mundo cultural. El cuerpo es un cuerpo en movimiento, en él existe una tensión interna de la que deriva la ‘intencionalidad’ de sus acciones.

Podemos resumir que subjetividad y experiencia van de la mano en el proceso de enfrentar el mundo. La experiencia es un paso inicial siempre que nos encontramos con una situación novedosa. Esta nueva experiencia se une a otras anteriores en un proceso complejo en el que se requiere una valoración, una intención y una afectividad antes de pasar a la acción. Las nuevas experiencias son siempre sorprendidas, por lo que pueden ser fuente de emociones y reacciones creativas, si llegamos a cambiar nuestras respuestas habituales.

Con base a estos lineamientos hago la distinción entre danza formal y danza experiencial: la primera apunta con prioridad hacia el espectáculo estético, las formas, el exterior, mientras que la otra busca volcarse hacia el interior, hacia una subjetividad, hacia el “conocimiento de sí”.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Rico Bovio considera que: “... al ejercer nuestro papel de descifradores del mundo y agentes de su transformación, estamos de antemano y naturalmente predispuestos por las modalidades espacio-temporales de nuestra corporeidad...” Construimos espacio-tiempos de comportamiento según sean “los nexos establecidos con cosas y personas y de acuerdo con su profundidad, amplitud y permanencia [...] Cada ser humano habita un mundo diverso, coincidente sólo en parte con el de los demás; el de sus relaciones intencionales con objetos (cósicas), con sujetos (proxémicas) y consigo mismo (dianóticas). Este complejo espacio-temporal se expande o retrae según las aperturas y cierres practicados sensorial, motriz e introspectivamente” (*Ídem*: 71-73).

<sup>45</sup> Al destacar estas dos dimensiones no quiero establecer que en la danza profesional no se vivan experiencias por parte de los distintos involucrados.

En la danza experiencial el cuerpo sufre un desplazamiento de no poca importancia: el bailarín o danzante no tiene como finalidad la exhibición de sus destrezas. Su meta es el manejo de la energía interna -reconocida por muchas culturas orientales-, que se ajustará a las posibilidades físicas del ejecutante y que será movilizadas para lograr que “la musculatura se mueva” sin tener que adecuarse a una forma preestablecida. La danza experiencial dialoga con otras concepciones de la danza y del arte y se contrapone con la idea de representación estética y/o de entretenimiento.

Mediante la búsqueda de experiencias energéticas profundas, la danza experiencial ofrece posibilidades de ejercer resistencia a un entorno volcado hacia la superficialidad o la violencia. El análisis de la práctica de BRM me permitirá analizar dos principales comportamientos de resistencia dentro de la danza experiencial que buscan un principio de libertad ante las enunciaciones de los saberes dancísticos y que trataré de manera más amplia en el Capítulo 4, en el que se revisa la performance.



*Ekua Itsi* (Rendición), F. Isela Mora, Templo del Señor del Monte,  
Tlalpujahuá, Michoacán, México, 2002.

### Capítulo 3. *Butoh* Ritual Mexicano, convergencias interculturales

*Buyoh* es la palabra neutra para la danza, pero tiene el sentido de saltar o saltando, mientras que *toh* implica sometimiento.<sup>46</sup> *Buyoh* se encuentra en lo ascendente, al igual que el ascenso vertical del salto de Vaslav Nijinsky o Isadora Duncan hacia la fuente de luz (Holborn, 1987: 8).

El *butoh* surgió en Japón al término de la década de los cincuenta, cuando inmerso en la occidentalización reaccionó a la experiencia de las dos guerras mundiales y a los desastres físicos y emocionales que le causaron a su población. Dentro de la compleja hibridación cultural japonesa, cupo también el cuestionamiento al exceso de confianza en el desarrollo científico y tecnológico de la cultura occidental, lo cual determinó el deseo de los artistas de recuperar sus tradiciones.

El ballet se introdujo en Japón a fines del siglo XIX, cuando su público no tenía aun parámetros culturales para acercarse a esta manifestación cuya idiosincrasia le era totalmente ajena. Antes de la Segunda Guerra Mundial, un alumno de Mary Wigman llamado Takaya Eguchi, desarrolló la denominada Nueva Danza, la cual causó tal impresión en público japonés que pronto la hizo suya.

---

<sup>46</sup> Como cuando se golpea el piso con los pies.

Poco tiempo después, Tatsumi Hijikata<sup>47</sup> (1928-1986) futuro creador de la danza *butoh*, llegó a Tokio para estudiar con Eguchi, pero le fue imposible pues el maestro estaba trabajando desde tiempo atrás con Kazuo Ohno, quien se convertiría también en otra de las figuras importantes del movimiento (Ídem: 10).<sup>48</sup>

La amalgama cultural entre oriente y occidente ya estaba dada, y en la conformación de la danza *butoh* se recuperaron actitudes de inconformidad y resistencia social bajo la influencia de movimientos europeos, como la danza moderna y algunas vanguardias radicales de principios del siglo XX: el dadaísmo, el arte acción alemán, el surrealismo y el teatro del absurdo, entre los principales. Al adoptar estos elementos, la danza *butoh* propuso dos corrientes principales: una interesada en la escenificación artística y otra en una especie de teatralidad ritual y terapéutica en conexión con la vida y la naturaleza, el universo y la memoria ancestral. Al paso de los años, los *butohcas* modelaron su estilo personal sobre los lineamientos generales de esta modalidad dancística que hacía uso de la herencia cultural japonesa y que privilegiaba el aquí y el ahora, el “estar siendo”, mediante actos performativos.

En 1959, el debut de Hijikata como coreógrafo y bailarín fue un escándalo; él adaptó la novela *Kijinki* (Colores prohibidos) del célebre escritor Yukio Mishima, con

---

<sup>47</sup> Hijikata llegó a Tokio en los años cincuenta después de haber estudiado diferentes estilos de danza, incluido el flamenco. Trabajó con Mitsuko Ando, quien adoptó en su forma expresiva la influencia del jazz y la danza moderna. En 1957 vio la película de Kurosawa, *Yoidore Tenshi (El Ángel ebrio)*, con Toshiro Mifune, y se identificó con este personaje al haber vivido de cerca el ambiente de las salas de baile de Tokio bajo la ocupación estadounidense.

<sup>48</sup> La labor de Ohno, veinte años mayor que Hijikata constituye el más notable puente entre la introducción de la danza moderna y el nacimiento de la danza *butoh*. Ohno había sido influido por la danza de Harold Kreuzberg, pero cuando vio a la bailarina de ballet español Antonia Mercé, conocida como *La Argentina*, en el Teatro Imperial de Tokio (1928), encontró el impulso para dedicarse a la danza. Años después, Ohno vio la película *Les Enfants du Paradis*, de Marcel Carné (1952), y quedó fascinado por el rostro blanquecino y la actuación de Jean-Louis Barrault, imagen que proveyó a Ohno de otros elementos para el desarrollo de su propio estilo (Ídem: 10).

el tema de la homosexualidad.<sup>49</sup> La representación no tuvo música y en ella Yoshito, el joven hijo de Ohno, realizó una escena sexual con un pollo metido entre sus muslos. El público se indignó, la obra fue prohibida y su autor, proscrito, pero Mishima se mostró impresionado al encontrar en Hijikata su complemento: un artista del cuerpo que desafiaba su brillantez cerebral y su desequilibrio físico (Ídem: 11). Desde entonces, la relación con la literatura fue especialmente importante en las obras de Hijikata, quien se sintiera atraído también por los escritores franceses Lautréamont, Jean Genet y el Marqués de Sade.

En la década de los sesenta, la literatura de revuelta ganó terreno en el Japón. Tatsuhiko Shibusawa, amigo de Hijikata tradujo Cien días de Sodoma, de Sade, al japonés. El tabú y el erotismo prohibido se convirtieron en importantes zonas de exploración de Hijikata, quien convenció a Ohno de bailar el papel de Divina, el viejo prostituto de *Notre Dame des Fleurs*, de Genet.<sup>50</sup>

Los dadaístas japoneses, pioneros del Arte de Performance en Tokio, admiraron las técnicas teatrales de Hijikata en obras como El masajista ciego (1963) y *Rose Dance* (1965), esta última en la que empleó los principios de la medicina china y en la que al investigar las distintas capas que conforman el cuerpo humano, Hijikata “descendió a las profundidades de la mente, al subconsciente” (Ídem). Durante estos años, se solidarizó y apoyó a figuras culturales de la corriente política de la Nueva Izquierda que surgiera en 1965 y que se distinguió del ala antigua del Partido Comunista.

---

<sup>49</sup> La actuación fue organizada por la Asociación Japonesa de Danza Artística dentro de un evento para los bailarines de la Nueva Danza.

<sup>50</sup> Para esta danza tomó las calles y fue fotografiado por William Klein (1960).

En 1968, paralelo a los disturbios que surgieran durante la Convención Nacional Demócrata en Chicago y en las calles de París, en Tokio se vivieron importantes manifestaciones juveniles (*Ídem*: 12). Ese mismo año, Hijikata actuó en *La rebelión de la carne*, sobre la base del ensayo *Sol y acero* (1970) de Mishima, cuyo tema era la disyuntiva entre el espíritu y la carne y que marcaría el distanciamiento de Hijikata con respecto a las influencias de la danza moderna occidental y la inmersión en sus raíces natales. Se convirtió entonces en progenitor de la danza *butoh*, que estableció con toda su “salvaje yuxtaposición” (*Ídem*: 8).<sup>51</sup>

En el proceso de conceptualizar esta obra, ambos creadores se sometieron a una exploración personal. Mishima ingresó a un gimnasio para transformar su endeble físico y Hijikata se retiró para cumplir un período de reflexión. Poco tiempo antes de la puesta en escena, éste último entrenó su cuerpo y lo llevó a un estado óptimo. Yoko Ashikawa, su principal discípulo notó, al presenciar la obra, cómo Hijikata iba rejuveneciendo conforme transcurrían las dos horas que duraba el evento. En contradicción con la decadencia física del envejecimiento, él fue capaz de revertir el tiempo (*Ídem*: 12). La transformación de ambos artistas asombró a quienes los conocían, por haberse producido en una cultura que, a diferencia de la

---

<sup>51</sup> Esta muestra fue seguida de la proyección de una cruda pero extraordinaria película, rodada con cámara de mano, reminiscencia de algunos de los primeros materiales de archivo de un rito chamánico de principios del siglo pasado. En la película, Hijikata parece un ser demoníaco, sentado en una carroza bajo una sombrilla. Colgado de un poste a su lado, un conejo se columpiaba, junto con un gallo que fuera suspendido de sus garras. Con un falo sobresaliente, Hijikata se sacudió y tembló con un ritmo espasmódico. Después apareció vestido, y en el momento culminante fue exhibido por todo el escenario, su cuerpo entrelazado con cuerdas semejante a la postura de la crucifixión. Mientras se presenciaba la película, se escuchaba la música de Los Beatles. Este tipo de choque de imágenes, en la que el tiempo, la cultura y la geografía eran realineados, exhibían la tensión en la que la ciudad de Tokio estaba inmersa (*Ídem*: 8).

tradición clásica occidental, no cifraba en el cuerpo preocupaciones estéticas o filosóficas (*Ídem*).<sup>52</sup>

Mishima se suicidó en 1970, lo que a Hijikata le hizo sentir una sensación de liberación después de varios años de trabajo con el escritor. Entró en territorios inexplorados y decidió recuperar su inocencia infantil: “Ahora soy una rana, lejos de la sombra de una idea”, escribió. Nuevamente se retiró a meditar acerca de sus recuerdos de la infancia y cuando reapareció en 1974 llevaba el pelo muy largo, recogido en la parte posterior de su cabeza, como lo usaran su madre y hermanas, que al parecer habían sido vendidas para que la familia pudiera sobrevivir. Sorprendió en ese momento, con creaciones en las que cambiaba identidades sexuales: “Las mujeres nacen con la capacidad de vivir la falta de lógica de la realidad y, como tales, son capaces de encarnar la falta de lógica de la danza”, enunció (*Ídem*: 13).

En 1975, los bailarines de Hijikata realizaron *Rhapsody in Futashimaya*, que comenzó con la imagen de un niño jugando en el suelo, meciéndose de un lado a otro, experimentando con las expresiones faciales. Finalmente, el niño se transformó en una muñeca japonesa rígida, su fluidez y vitalidad fueron sustituidas por la inmovilidad. La coreografía tenía la música de El cisne, de Saint-Saëns, misma que Michel Fokine usó para que Anna Pavlova bailara La muerte del cisne en 1905 (*Ídem*: 14).

---

<sup>52</sup> La revuelta del *butoh* y de Hijikata como su creador impregnó todas las áreas del arte japonés en la década de 1960. El *butoh* surgió junto a películas como *Nagisa Oshima*, basada en el *Diario de un ladrón Shinjuku* (1968), un viaje a través de la fragmentación de la subcultura de Tokio. También se unió a las actuaciones del grupo de teatro Tenjo Sajiki, fundado por el poeta Shuji Terayama, que se definió como un laboratorio y tenía las características de un circo surrealista y anárquico (*Ídem*: 12).

El interés de Hijikata se centró en buscar un movimiento que transformara su cuerpo, similar al proceso que enfrentaba al evocar la memoria de su hogar. Así, buscó recuerdos de su infancia, las sombras del viejo hogar en el que pasó muchas horas en soledad. Hijikata construyó una narración onírica, en la que se refiere a la cocina de su casa, donde había un enorme barril lleno de agua, en un espacio oscuro. Curioso, él lo miraba, en busca de lo que había más allá de su superficie. Un día recogió una hoz y penetró su cuchilla en el agua; así, visualizó lo que pudo haber sido la imagen premonitoria, esencial de su arte. La hoz y la herida fueron retomadas con frecuencia en su trabajo, usando con reiteración la frase “el recorte de la superficie del agua” como metáfora de la barrera que separa el mundo externo del de la imaginación.

Crecer en los años treinta como el más joven de nueve hijos había sido duro. Su padre bebía todo el día y no le prestaba mucha atención, por lo que podía divagar acompañado de “los fantasmas del norte al acecho”. Con estas fantasías infantiles, construyó su danza: “Llevé el viento a mi kimono.”<sup>53</sup> Las fuerzas elementales de los vientos y el frío se hicieron presentes en ella. Algunas de estas características hicieron que la danza *butoh* se ubicara en “lo oscuro”, en “algún lugar de las capas inferiores del subconsciente, en las turbias áreas personales de la prehistoria. La memoria es su fuente”. Su etimología hace referencia a la danza a través del personaje *bu*, al que se le reconoce por la acción de saltar. Pero el *butoh* es, por el

---

<sup>53</sup> Es típico de los chamanes, los profetas, los gurús, adivinadores, etc., hablar en sentido figurado o con una sabia profundidad que hay que descifrar. Turner hace referencia a que conoció en Zambia a un doctor o *chimbuki*, especialista en varios ritos curativos, que le indicó: “lo que te hiere, una vez descubierto, te ayuda”. Además le enseñó que antes de tener derecho a aprender a curar en los ritos *ndembu*, había que sufrir una dolorosa transición (Díaz Cruz, 2014: 23).

contrario, descenso, por lo cual Hijikata solía decir: “Yo nunca salto o dejo el suelo; es en el suelo que yo bailo”.<sup>54</sup>

Los elementos de sometimiento y terrenales tienen sus raíces en la sociedad agrícola, a través de las cuales se celebran las estaciones desde los fundamentos de la mitología japonesa, en cuyo centro se encuentra la diosa del sol, Amaterasu, de quien el Emperador era descendiente (Ídem: 9).<sup>55</sup> Asimismo, la postura agachada y las piernas dobladas de la gente del campo pasaron en ese momento al vocabulario de su danza (Ídem).

La danza de Hijikata fue denominada *Ankoku Butoh*, danza negra u oscura debido a los elementos en los que se inspiraba: el tabú, lo prohibido; lo que se encuentra en zonas sombrías. Su danza recogió también una fuerza subversiva, al representar a los sectores desfavorecidos de la población, los explotados y los marginados de la parte rural de Tohoku, donde nació. Los orígenes de la danza *butoh* residen en una tierra salvaje habitada por espíritus elementales, donde la mente racional no accede, y al igual que muchos otros conceptos japoneses, evaden una definición.

El *butoh* es teatro y danza, pero no atiende a convenciones coreográficas: es una fuerza sediciosa y como tal se coloca en algún lugar de la periferia social. Es

---

<sup>54</sup> Patronos similares se encuentran en las danzas del sur de la India, en España y en el teatro clásico *noh* japonés.

<sup>55</sup> Se dice que Amaterasu se había retirado a una cueva y el mundo se sumergió en la oscuridad después de que su rebelde hermano Susano, el Dios tormenta, permitió que sus caballos arrasaran los campos de arroz. En el frío y la oscuridad de su ausencia, los otros espíritus o *kami* se reunieron fuera de la cueva y realizaron un baile salvaje después de haber colocado un espejo en las ramas de un árbol. Amaterasu se sintió atraída por el sonido de la fiesta, siendo atrapada por el reflejo en el espejo. Deslumbrada por su propio rostro, regresó al mundo, y el calor y la luz se restauraron con la llegada de la primavera. El pisoteo en la danza *butoh* tiene su mítica raigambre en esta historia (Ídem: 8).

un espectáculo popular, diferente del teatro clásico de *noh* y su complejo vocabulario gestual; no obstante, busca ser también, esotérica (*Ídem*: 9). Esta danza representa la potencia liberadora dentro del seno de la estructura tradicional japonesa que, sin embargo, nace de la disciplina extrema. Como contradicción, emplea el vocabulario de la fealdad, cuando proviene de una cultura de armonía visual excepcional. También, el *butoh* trasciende su identidad nacional, pues busca imágenes arquetípicas. Sin embargo, la exploración que hace de la memoria y de sus raíces primarias ha surgido de la cultura contemporánea de una ciudad como Tokio, que crece con su propio pasado, su identidad Edo, y que se ha convertido a gran velocidad en creadora de la electrónica del futuro.

El envejecimiento de Hijikata corrió en paralelo con su movimiento de vuelta al origen, a la tierra y lo femenino. La aceptación de Hijikata como un gran artista comenzó con su muerte en 1986. Los bailarines bajo su influencia encontraron su independencia en este período, y la primera ola de danza *butoh*, que había surgido de Hijikata y Ohno, terminó.<sup>56</sup>

Entre los nuevos *butohcas* destaca Min Tanaka, atleta olímpico y bailarín de danza moderna, quien en 1977 viajó a lo largo de Japón y bailó desnudo, casi siempre al aire libre, cada vez en un lugar diferente, con la motivación de sentir la tierra de los distintos lugares. Después de varios arrestos fue encarcelado y entonces bailó en la cárcel: “No danzo en el lugar, bailo el lugar”, afirmó entonces (*Ídem*: 12). Tanaka desarrolló una forma independiente y, en contraste con Hijikata

---

<sup>56</sup> Una de las últimas piezas de Hijikata fue *Sakura a la España* (*Español Cherry*, 1983). Se trata de una obra en la que el mundo se mezcla y relocaliza. La hibridez que trabaja en la obra la hizo contemporánea y a la vez, atemporal.

sus movimientos eran mínimos. En 1983 hizo un homenaje a Hijikata y un año después éste le montó una danza llamada Amor *Butoh*, realizada para la cinta *Pour en finir avec le judgment de Dieu* (Qué se ha hecho con el juicio de Dios), con la influencia de Artaud. También compuso la coreografía *Viola*,<sup>57</sup> en la que dos hombres y dos mujeres vestidos con chaquetas negras avanzan de forma aleatoria hacia la audiencia dentro de una habitación oscura, con sus bocas abiertas y sus ojos en blanco. Sus cuerpos se retorcián en abrazos ciegos, creando la imagen de un ciego guiando a otro ciego. El sudor goteaba por sus caras y no había sonido. A veces los bailarines formaban un friso escultórico, otras se sacudían espasmódicamente como Hijikata en *La rebelión de la Carne*. Desde fuera de la audiencia, Min Tanaka avanzó con un abrigo largo, escupiendo arcos de arroz blanco de su boca, las dos mujeres lo saqueaban hasta dejarlo desnudo salvo por los zapatos. En el clímax de la danza, una gritó y el silencio que separaba la acción del espectador, se rompió (*Ídem*: 15).

*Butoh* es ahora un bien cultural exportable, sin embargo sigue presente en esta danza la crítica al materialismo de la sociedad de la que se generó; como espectáculo recogió los peores restos del original y sigue siendo consumido por occidente, amante de la distracción exótica. No obstante, el *butoh* en su forma pura trascenderá su propia historia, que nace de los oscuros años posnucleares de un Japón devastado.

La danza *butoh* implica la búsqueda de una forma que emana de la experiencia japonesa, por lo que muchos *butohcas* rechazan los elementos de la

---

<sup>57</sup> *Viola* era un extracto de *Der Violetter Vorhang* (*La Cortina Violeta*, 1914), un esquema de Wassily Kandinsky que Min Tanaka había coreografiado y actuado en la Bienal de Venecia de 1984.

cultura occidental. El *butoh* comulga además con el chamanismo y la videncia. Bajo las denuncias de Artaud, se opone al arte de consumo, aunque encontró su principal público más allá del mundo interior de los japoneses. El fenómeno de la danza *butho* ha cambiado desde sus orígenes para abarcar una amplia gama de performances, que incluso superan sus orígenes japoneses.

### 3.1 La iniciación en el *butoh*

Después de terminar su carrera en Ciencias Sociales en la ciudad de México y de haber transitado por varios grupos independientes de danza contemporánea, Diego Piñón decidió buscar una forma alternativa de canalizar sus aspiraciones dentro de este medio. Su impulso inicial hacia el movimiento se relaciona con la búsqueda de una terapia que le sirviera para canalizar su energía juvenil. A través de un programa de radio de la Universidad Nacional Autónoma de México, se enteró de que había la oportunidad de trabajar con un grupo de terapeutas físicos, en el que encontró un aliciente para sus inquietudes. Gracias a esta vinculación pudo reconocer, con base en los presupuestos reichianos, que los seres humanos poseen impulsos destructivos y constructivos, cuyo origen se ubica “en nuestros receptores, nuestras terminales, nuestra pelvis, nuestros centros sensitivos como el corazón, la hipófisis y otros, centros activados que se han desarrollado a través de millones de años de evolución” (Mendoza, 2013).<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Mendoza Bernal. “Entrevista de Cristina Mendoza a Diego Piñón”, *op. cit.* Todas las citas entrecomilladas y a bando de Diego Piñón en este capítulo fueron tomadas de la misma fuente.

Al establecer relación con este grupo de psicólogos que no se dedicaban sólo a la terapia corporal y que trabajaban con la energía, pudo absorber sus planteamientos y participar en sus propuestas con la finalidad de reconocer los aspectos positivos y negativos de su carácter, así como los sentimientos básicos del amor y el odio. Las ideas reichianas del control y manejo energético fueron desarrolladas por las distintas escuelas alemanas, “desde Sigmund Freud hasta Abraham Maslow”, para derivar en lo que se conoce como ‘terapias transpersonales’, que plantean que la energía no es individual y que la “resolución de tus problemas, de tus enfermedades mentales, tiene que ver siempre con los demás, con la energía colectiva, cósmica y del entorno. Cuando se lleva la energía a un espacio neutro ya no te desborda, no te tira”.

El trabajo de estas terapias parte de la importancia de reconocer la fuerza de la sexualidad que al hacerse manifiesta y ser aceptada, contribuye a la armonía corporal y se abre a la bondad, la creatividad, la amabilidad, la generosidad. Según estas teorías hay una causa que provoca el deterioro, el desencanto, la violencia, y que se relaciona con una energía “sexual, pélvica, genital”, restringida.

Considera Piñón que la sexualidad tiene que adquirir la experiencia de cuerpos múltiples para “intentar abrir -con la llave de una mujer, con la llave de un hombre, con la llave de un perro, de un pez, de una mariposa- los espacios de sensibilidad [...] eso me gusta como una alegoría”, asienta.

Junto con ese grupo terapéutico, experimentó el viaje iniciático dentro de un ceremonial indígena. Se encaminó “hacia el paraíso, hacia El quemado, hacia *Wirikuta*, referente huichol de la montaña donde se abre el paraíso, donde está el origen de la creación, de la vida, pero también el vértice que permite volver a una

visión expandida del ser, no limitada por nuestro ego, nuestro cuerpecito”. Con la guía de chamanes vivió estos ceremoniales de forma cuidadosa y accedió a estados de conciencia distintos. Durante esa etapa leyó a Aldoux Huxley y a muchos otros escritores que habían tenido experiencias con alucinógenos: “Yo descubrí en ese momento otro proceso individual, un proceso de introspección, un proceso de activación del cuerpo, de todos los centros de mayor activación”.

Desde entonces surgió en él la inquietud por el chamanismo, figura que Diego Piñón encarna, como un puente energético. Durante el ceremonial, se preguntó cuál sería su camino, ya que no tenía sangre indígena ni pertenecía a una comunidad tarasca, purépecha o huichol:

Y alguien me respondió, respuesta que estaba confirmada por mi interior [...] porque en ese momento descubrí una danza poderosísima. Ése fue el máximo nivel que yo pude alcanzar, pero lo recuerdo tan bien porque tuve necesidad de bailar con mi cuerpo desnudo, me empecé a quitar la ropa y empecé a bailar, a bailar, a bailar, a bailar, de una manera en que jamás me hubiera podido imaginar.

Dentro de ese medio también empezó a oír acerca de la creatividad y recordó que desde niño bailaba, acción que había sido su salvación en aquel momento, por lo que finalmente entendió que le correspondía volver al lugar donde había nacido y desde ahí hacer su búsqueda, bailando.

Con estas inquietudes, en 1979 se inscribió en el Centro Superior de Coreografía (CESUCO) a cargo de la maestra Lin Durán. En aquel entonces no había propiamente una escuela de coreografía en la ciudad de México, cada grupo desarrollaba sus propios derroteros creativos, por lo cual este centro se convirtió en vanguardia. Los alumnos tenían, además, mucha fuerza, había camaradería y

solidaridad entre ellos. Esos años de preparación fueron una explosión de creatividad y de libertad para Diego Piñón.<sup>59</sup>

Al asistir al Festival Cervantino de 1987, Diego presenció la actuación de la que sería su primera maestra de *butoh*, Natsu Nakajima:

Bailó de una manera sencilla y humilde, pintada y vestida de blanco, moviéndose pausadamente. Era como un ángel que flotaba en el escenario [...] mis emociones, mi corazón, se abrieron. Me dije: ‘Eso, es lo que yo quiero aprender’. Era como si yo hubiera esperado esos primeros 15 años de preparación para recibir la presencia de esta gran mujer y de mi maestro, Kazuo Ohno, que vino a México en el año 1989.

Durante los veranos de 1989 a 1991 fue a París, donde tomó clases de *butoh* sin plan alguno en mente, a la expectativa de lo que pudiera suceder: “Entré a una etapa de mucho silencio a partir de que había encontrado el *butoh*. No tenía prisa, ni presión, fue más un tiempo de introspección y de silencio”.<sup>60</sup>

De regreso a México tomó un curso con Mitsuyo Uesugi, discípula y asistente de Kazuo Ohno, quien fuera traída por el gobierno japonés. Ella ofreció un taller para bailarines y actores del Instituto Nacional de Bellas Artes, después de que los aspirantes pasaran por una estricta selección. A diferencia de otros talleres que buscaban la inexpresión escénica este fue conducido hacia lo espiritual y se acercó a la emocionalidad latina. También, distinta a otros maestros por lo general muy herméticos, con Uesugi, Diego pudo establecer un diálogo.

---

<sup>59</sup> Después fue a España y de regreso participó en el grupo de la coreógrafa Graciela Henríquez, Tropicanas Holiday, época en la que los concursos de coreografía Fondo Nacional para Actividades Sociales y la Universidad Autónoma Metropolitana (FONAPAS/UAM) propiciaron el surgimiento de nuevas propuestas dancísticas, a veces interdisciplinarias. También estableció contacto con el grupo teatral La Rueca y en 1982 conoció el trabajo del Ballet de las Palmas (de Gran Canaria), el del Roy Hart Theater (cuya experimentación era a través de la voz), el Odin Theater (donde el cuerpo era un elemento fundamental del trabajo escénico), el Teatro Tascabile y el grupo Cuatro Tablas, de Perú.

<sup>60</sup> En México dio clases de *butoh* y en las escuelas de segunda enseñanza, de sociología. También trabajó como modelo para artistas plásticos.

Según Uesugi, el *butoh* se había mantenido y fortalecido, pues llenaba la necesidad de una danza espiritual. Tiempo después, ella le facilitaría ir a Japón. Mientras tanto, él bailó en el Museo de Antropología la pieza “*Hibari to Nejaka*” (Viaje del buda), con el grupo Bya-kkosha, que se deshizo después de haber sido uno de los más espectaculares y liberados al trabajar “con lo estruendoso, entre el misticismo y el strike”.

Después de un solo ensayo pasó a la escena y al estar de espaldas a los bailarines, nunca vio la danza en la que participó:

Yo era un maestro de ceremonias que le cortaba el pelo a un niño a lo largo de la presentación. El niño, no sé de dónde lo consiguieron, llegó con su pelito. Me dieron una tijera y me dijeron: “entra en tu propio viaje” [...] La obra ha de haber durado casi una hora y el niño aguantó [...] De repente acaba todo y una mujer empieza a gritar por un lado: “¡Nunca me dijeron que le iban a cortar el pelo!, ¡Pero cómo se atreven!”. Y viene a encararme. Yo busqué la manera de zafarme, yo había llegado igual que el niño.

Tiempo después, le comunicaron que tenía una invitación del maestro Min Tanaka para asistir al taller de verano de 1994, como parte de un intercambio artístico. Así, llegó por primera vez a Japón. A pesar de esta intrincada travesía, indica que su introducción al *butoh* fue casual y que nunca pensó dedicarse a éste por completo:

... solo sabía que tenía que aprender la manera de abrir mi cuerpo y transmitir la energía positiva [...] Todos somos aprendices, quizá aprendices de la vida. Para aceptar la muerte al final, todos debemos de servir. El *butoh* ofrece múltiples caminos que permiten abrir el corazón, los sentimientos. Te enseña a respetar todo lo que existe y vive en ti. El cuerpo se transforma [...] como una piedra se convierte en una flor.

Con Min Tanaka Diego Piñón encontró la parte masculina y radical del *butoh*, la del sometimiento físico que lleva al cuerpo a sus límites para que brote de él la parte profunda y sutil de su esencia. El trabajo fue arduo y le ocupaba casi las veinticuatro

horas del día durante las que trabajaba la tierra, limpiaban animales, además de participar en el entrenamiento “formal”.

Diego relata que durante el descanso nocturno hizo con la carga onírica otro entrenamiento. Soñaba que era una especie de gusano que buscaba algo sin hallarlo; un lugar cálido. Al final de esa etapa y sin comprender qué había sucedido, ese gusano encontró lo que añoraba después de luchas y confrontaciones consigo mismo. Entonces descubrió una parte más blanda y relajada de su ser, a la vez que le extendieron una invitación a bailar dentro del grupo. Algo inesperado, pues su beca había terminado. Permaneció un tiempo más en Japón para cumplir con este compromiso. Entró entonces a una etapa en la que, además del trabajo diario con el grupo, tenía que dedicar varias horas al quehacer creativo. Culminó con la presentación de una danza, durante cuya preparación vivió sus miedos más terribles: “No sólo el miedo al posible golpe que te daba un maestro cuando te movías del lugar en el que te ponía; yo sabía que el miedo que sentía estaba más allá de eso, era un miedo verdaderamente ancestral, inexplicable”. Recrea:

El proceso fue valioso porque aprendí desde mí, desde mi pequeñez, que a partir de lo simbólico surge lo formal cargado de esencia, de elementos que están guardados quizá desde épocas ancestrales, pero que de pronto, cuando se someten y se ponen dentro de esta camisa de fuerza, de restricciones físicas, se tornan poderosísimas.

En esa época, Diego tuvo la sensación de estar siempre al límite, “sin saber si al otro día me iba a poder levantar, aunque tenía la conciencia de que tampoco podía dar marcha atrás”. Así se encontraba, durante el montaje de Tanaka denominado La mujer antigua, una danza sobre el rescate del espíritu femenino en la época primitiva, proceso en el que cada actor debía encontrar su movimiento a través de la improvisación.

No pudo quedarse más aunque luchó para dominar su ego y su vanidad. Había llegado con gran suerte a Japón y pensaba, como única vía de cobrar fuerza: “Un grupo famoso, con un famoso maestro, te está ofreciendo ser un *butoh*ca, ¿qué más quieres?”. Se preguntó si realmente deseaba aquello y decidió renunciar, para tomar un curso de verano con Kazuo Ohno en Tokio: “Pasé de la fuerza masculina de Min Tanaka a la dulzura femenina, de Ohno”, para quien el *butoh* representa un camino individual de búsqueda y encuentro con el alma y la reconquista del poder del corazón al bailar: “Mediante este tipo de danza se abren puertas a la creatividad personal y cada ser humano puede encontrar su propio *butoh*; desde ahí podrá agradecer y entender la vida”.

Después de su experiencia japonesa trabajó de manera regular con los grupos de danza, y teatro de México, y aunque no se sentía suficientemente preparado en el *butoh*, era reconocido por haber ido a Japón. Sin vanagloriarse de sus logros, hizo su trabajo y empezó a configurar un primer grupo, al que sometió a un fuerte entrenamiento.

Empecé muy estructurado, pero también abriendo el espacio al toque interior. Yo le daba 70, 60 % al espacio de apertura mientras que él (Tanaka) dedicaba un 30, un 20 %. Yo sabía que si mi cuerpo no estaba abierto, iba a bailar lo cotidiano, los hábitos y sus amaneramientos, sus formas aprendidas [...] En Japón no lo dicen, pues son muy prudentes, pero se trata de la práctica del silencio y de alcanzar esos estados de vacío [...] después te puedes olvidar de las formas egocéntricas que predominan en todo el mundo. Si lo logras, seguramente después de muchos años de práctica, aparece una actitud más auténtica. Yo siempre me preguntaba cómo transmitir estos conceptos a personas que están tan inmersas en una realidad como la nuestra...

Pudo viajar al extranjero durante varios veranos, todo en paralelo. En 1996 volvió a Japón invitado por los Ohno y se unió a la gira que realizaron a Estados Unidos.

Ese mismo año lo invitaron al Primer Festival Internacional de *Butoh*, en San Francisco.

Diego no se considera *butohca*; reconoce que hasta Min Tanka tomó distancia con respecto al *butoh* y ha hablado de las trampas del ego dentro de su práctica. Muchos occidentales van a Japón con la intención de volverse *butohcas* pero lo que hay que aprender para serlo, dice, es humildad, rendición, silencio interior, servicio:

Yo estaba aprendiendo eso y es parte de lo que ahora configura mi visión de la vida y del movimiento. No puedo decir que éste tenga una influencia definitiva, ni purépecha, ni otomí, ni japonesa, ni africana. Para poder mirar en el fondo de ti y más allá de todas estas preocupaciones egocéntricas de cómo sobrevivir, de cómo aparecer bello, fuerte [...] tan presentes en nuestras culturas occidentales, demostrativas y de máscaras [...] Yo creo que la parte mística siempre va a implicar una forma distinta de vivir, de percibir, de poner atención en las cosas mínimas y eso va a implicar ciertos niveles de sacrificio. Descubres que ese espacio es un equilibrio precario interior pero que da una capacidad de contemplar la fuerza de las cosas más allá de su representación.

Los guías fundamentales de Piñón han sido Natsu Nakajima, Kazuo y Yoshito Ohno; Min Tanaka y Mitzuyo Uesugui.

### 3.2 Amalgamas en BRM

El entrenamiento es fundamental para lograr el tipo de danza que se desea construir, por lo que es importante revisar la manera en que Diego Piñón trabaja con los participantes de sus talleres. Las bases de dicho entrenamiento distan mucho de la estructura formal que conciben otras técnicas dancísticas. Habría que tomar en cuenta que Piñón no tiene un grupo estable y que casi siempre se incorporan a sus talleres elementos nuevos, a veces provenientes de otras formaciones que nada tienen que ver con la danza. Por lo general, sus cursos son

de dos o tres días, en los cuales se trabaja de manera intensiva, pero no podría decirse que están pensados como una metodología de progresión temporal amplia.

Las experiencias adquiridas en una primera sesión deben de ser continuadas, si se desea, después de un tiempo. Describe Piñón:

Entre los ejercicios preparatorios para bailar *butoh*, los maestros piden no despegar los pies del piso, no elevar las manos más allá de la cintura. Se restringían a pequeños parámetros, no establecían una forma. Solicitaban a los participantes recorridos larguísimos a veces de una hora, de un extremo a otro del salón, sólo caminando. Te puedo decir que algunos ejercicios no me parecían fascinantes; sin embargo, estaba yo como buscando mi despertar interior.

Después de una revisión, Piñón rompió con estas enseñanzas para realizar su propio *butoh*:

Hay ocasiones en que empiezo nada más por un calentamiento, como para abrir los cuerpos, despacio. Luego hablamos un poco [...] sintiendo a la gente, sobre todo a la gente que no conozco. Todos podemos percibir un poco de donde viene cada ser y qué necesidades tiene [...] Yo te contaba cómo me asustaba al pensar que el fuerte impulso de mi energía terminaría golpeándome. Veo a la gente que se reprime y termina golpeando, o creándose un daño. Es como una autodestrucción.

La intención es agrietar el lenguaje corporal, pues según indica la parte racional, llega a conclusiones fáciles:

Pero ¿qué pasa cuando te involucras en un trabajo que tiene que ver con lo que está guardado, con lo que está oculto, con lo que es subjetivo? Porque yo creo que lo subjetivo tiene que ver con el inconsciente, con el misterio de la vida, con el camino de la evolución en el que estamos inmersos todos, y con el arte. Para mí, el arte ha sido el medio, el recurso, el detonante, que le ha permitido a la humanidad establecer un puente entre el misterio de la vida, la existencia del universo y el devenir del ser humano.

A través de su intuición, de sus sensaciones, de sus sentimientos, y finalmente a través de su razón, Piñón busca el misterio de la vida. Con el paso de los años y de sus experiencias se dio cuenta de que el movimiento va más allá de las

codificaciones establecidas; que la energía que despliega tiene que ver con estados singulares, únicos e irrepetibles, como los que sobrevienen a través de “las danzas de trance, las danzas espirituales, las danzas chamánicas”.

Como maestro, Piñón utiliza dos fuentes principales de inspiración:

... una: el rigor y la fuerza de conexión con la tierra y apertura pélvica, venida del método de Min Tanaka: *Muscles and bones* y del *Body waterfarm*, que era el trabajo en la granja. Suena muy bonito y obviamente muy atrayente. Por años él sostuvo esta oferta y mucha gente viajó a Japón a cortar arroz, literalmente, y seguramente algunos recibimos algo muy poderoso [...] El otro fue el método de Kazuo Ohno, que fue el que realmente yo esperaba encontrar. Te podría decir que había que tocar la parte rígida, inflexible, samurai, de lo masculino, del macho, que es lo que representó para mí el trabajo con Min Tanaka, para acceder a lo que yo ya sabía, a lo que yo ya había conocido a través de Natsu y de la presencia de los Ohno, que era adonde mi corazón quería ir [...] Siempre lo digo: es una interpretación, una visión propia, porque no me pertenece, pero que tiene estas dos vertientes, una masculina y una muy dulce y femenina... Éstas son las dos fuerzas que me permiten empezar a desarrollar algo que creo que todavía sigue en evolución.

Al regresar de Japón, Diego indica que seguía los principios y algunos ejercicios de Min Tanaka. Comenta que imaginaba posible asimilar su método a través de un libro, “tú accedes a él y te pasas la vida leyendo...”. Sin embargo, encontró que con los Ohno las clases parecían no tener un proceso muy definido; eran invitaciones a una comunidad donde se realizaba una danza personal casi de inmediato, no había un calentamiento, ni explicaciones. Era un espacio de sencillez pero de gran energía.

... un espacio místico, como si llegaras a un pequeño templo, donde todo mundo llega [...] se prepara a su manera y [...] espera a que lleguen los maestros. En ese tiempo (1994), todavía Kazuo Ohno estaba muy activo, presidía siempre la clase e intervenía de vez en cuando. Era una clase que duraba hasta dos horas, tres veces por semana. Tienes que descubrir que lo esencial de su trabajo tiene que ver con la sutileza, con la sencillez, con la invitación de sus cuerpos, de sus espíritus. Todo el tiempo te invitan a que entres a lo tuyo, ni siquiera a que hagas interacciones ni conexiones, ni

intercambios, ni mucho menos que andes buscando lo formal. Te invitan a bailar tu ser, tus impulsos [...] Es como una práctica esotérica, más que una práctica formal y estructurada como uno se podría esperar.

Después de las distintas enseñanzas dentro del *butoh*, Piñón concluyó que su finalidad es la de propiciar que los canales sensibles del cuerpo se abran, de modo que fue integrando las diversas herramientas que sentía válidas en su propuesta, pues nuestra cultura es muy distinta a la japonesa, que está más cercana a lo sutil.

En el *butoh* tradicional se pide dejar la emotividad fuera, pero Diego se preguntaba cómo lograr eso, hasta que llegó con los Ohno y se le dijo que lo que traía en su interior era lo más importante. Reconocerlo y trabajarlo en colectivo, lo ideal. Con el paso de los años fue encontrando un punto de equilibrio entre el rigor al estilo de Min Tanaka y la sutileza de los Ohno. Sin embargo, había aprendido que en la medida en que la gente “pudiera abrir más su pelvis, pudiera abrir más su pecho, y expandir toda esta fuerza que está contenida, guardada, protegida, o enmascarada en actitudes habituales...; en el momento de la derrota, del cansancio, [...] cuando nuestra parte racional deja de funcionar tu cuerpo empieza a expresar cosas inimaginables y hermosas”.

Al respecto, uno de los asistentes que ha participado desde años atrás en estos talleres manifestó que había acudido nuevamente pues recién había muerto su madre. La fecha del encuentro fue a principios de noviembre, por lo que se organizó una performance para celebrar el día de muertos en una de las iglesias de Tlalpujahuá, que al frente tiene un pequeño cementerio. Esta experiencia afectiva le fue fundamental. Es obvio pensar que el horizonte de expectativas condiciona la manera en que se vive y asimila la participación experiencial y por lo tanto, subjetiva.

Sin embargo, siempre hay sorpresas que salen del control y que dan lugar a nuevos conocimientos sobre la subjetividad propia y la de los “otros”.

### 3.3 El *butoh* como exhibición

Diego Piñón ha creado un repertorio de solos y trabajos colectivos con la influencia del *butoh* y de los coreógrafos dentro de esta modalidad al que integró su experiencia anterior en el trabajo escénico, corporal y energético. A lo largo de veinte años ha venido presentado sus propuestas creativas y desarrollado su labor docente en distintos países: Estados Unidos, Canadá, Japón, Alemania, Francia, España, Nueva Zelanda y Brasil.

La performance, también denominada por él danza ritual, es la manera en la que se refiere a sus “ofrendas dancísticas”. En 1966 presentó *Zacuala*, dentro del V Festival Internacional de la performance, dedicado al artista polaco Marcos Kurtycz. En dicha ocasión, Piñón tuvo que defender su concepción de performance, pues se le manifestó que esta expresión no admitía diseños coreográficos (Berdeja, 1996). Una nota periodística del mismo año indicó que *Zacuala* se exhibió cerca de las inmediaciones de Teotihuacán y que tuvo como inspiración la energía de ese lugar al ser su personaje principal la figura de un penitente atemporal, que se debate entre lo material y lo espiritual. Su autor la describe como una “danza ritual de vuelo blanco”, que se inspiró en una historia de la antropóloga Laurette Séjourné, sobre los monasterios de iniciación azteca (Peguero, 1996).

*De la sombra a la luz* se estrenó en Morelia, fruto de la construcción de una danza personal en la que mostró la necesidad de transitar los laberintos interiores antes de encontrar la luz, todo ello en conexión con viejas consejas rituales, algunas de las cuales extrajo de la tradición teotihuacana del culto a Quetzalcóatl. Expresó

entonces: “Me importa mucho [...] el encuentro con el público. El encuentro real. Siempre es una cuestión de intercambio. Y lo que recibes depende siempre de lo que primero das” (Olivo, 1991).

Esta obra también estuvo en el Museo del Chopo y fue descrita como una fusión cultural entre Oriente y Mesoamérica: “En un mandala cubierto de arena de mar y rodeado de veladoras encendidas, el bailarín se presentó cubierto con un maquillaje y un taparrabos que permitía apreciar los tatuajes hechos en todo su cuerpo”. Durante la danza se acompañó de un velo que le fuera obsequiado al término de sus estudios de danza *butoh* en 1994, símbolo de las cualidades femeninas de delicadeza y renovación. Dijo entonces: “Mi arte es la forma en que como mexicano asimilo todas esas culturas antiguas de ambos continentes” (Martínez González, 1996).

Para su coreografía *Espíritus en trance... el que no camina muere*, Piñón seleccionó a siete participantes. Su objetivo fue el desarrollo de un movimiento depurado, que fuera “más allá de cualquier lenguaje dancístico [...] Es muy difícil alcanzar un estado de equilibrio interior [...] pero ésa es una de nuestras búsquedas en este proceso de autoconocimiento”. Aseveró en dicha ocasión que el colectivo era importante, pues “se convierte en un testigo de la transformación de los seres humanos que lo conforman” (Hernández, 2000).

En una nota que describe la presentación de *El ángel*, se califica a Piñón como un virtuoso de la danza moderna japonesa, en la cual se busca dar forma al inconsciente:

Los elementos de esta disciplina son sorprendentes. El cuerpo casi desnudo se cubre con maquillaje blanco y harina de arroz, lo que crea la imagen de un feto o un mutante nuclear. Las caminatas, la posición del cuerpo agachada

y los gestos son poderosos, un tanto grotescos, definitivamente feos, fuera de lo convencional. Aunque muchas de sus secciones fueron opacas, casi inexpresivas para los espectadores, la obra *N Utute (El ángel)* dejó la impresión de un niño descubriendo su capacidad de asombro, sus penas, su satisfacción física que incluyó el chuparse el dedo, defecar y la satisfacción sexual. Conforme se movía hacia la inmovilidad y el silencio al fin de su círculo de luz, parecía moverse inevitablemente hacia la muerte (Welsh, 1997).

En mayo de 1997, en Sedona, Arizona, Piñón presentó un programa titulado *Paraíso, (Beyond Paradise)*. Su interpretación dejó entonces la impresión de un niño que descubría con admiración, pena, júbilo y angustia, un mundo todavía no familiar, a través de la satisfacción física, sin tener el sentido cultural de la culpa.<sup>61</sup> La segunda pieza del programa se tituló *Copil*, en la que bosquejó el espíritu de un guerrero mesoamericano, con una composición musical de percusiones (Valk, 1997). En la obra denominada *Siuayollo, (Corazón de mujer, en náhuatl)*, el creador trabajó la idea del temor a la figura femenina en las sociedades patriarcales y en *Tantongari* (El loco), abordó la energía de la locura y la búsqueda de un sentido más allá de la realidad superficial (MacLeod, 2001).

Con *Ekua Itsi (Atrás del espejo)*, Piñón celebró diez años en el *butoh* y la guía que le ofreciera Kazuo Ohno. Este evento fue además un homenaje a la muerte de su padre, donde exploró la figura patriarcal, la predominancia de la idea del “macho” y las múltiples formas de poder e injusticia que sobrevienen con ella. La propuesta quiso hurgar los límites y fronteras establecidas por las ideologías sociales y persiguió cualidades múltiples de lo masculino/femenino, como soporte de la vida (S/A, 2006).

---

<sup>61</sup> Esta obra parece ser la misma que la anterior, pero con un cambio de nombre.

En el 2003, Diego Piñón fue seleccionado para participar en el Primer Encuentro Internacional México Puerta de las Américas y al año siguiente fue invitado al Primer Festival Kazuo Ohno en la ciudad de Yokohama, Japón. En el 2005 recibió la beca de Intérprete de Danza por parte del FONCA y a lo largo del siguiente año realizó una serie de talleres, conferencias y presentaciones. En 2007 colaboró en el evento Propuesta sin Fronteras, proyecto multidisciplinario en la que convivieron la plástica de Javier Marín (uruapense), la danza *butoh* y las posibilidades dramáticas de la compañía Ciertos habitantes, de Claudio Valdés Kuri. Cada uno de ellos formuló ideas y desarrolló ejercicios desde su disciplina, siendo Tlalpujahua sede del evento.

Piñón trabajó en 2007 la coreografía *Umbilicus (En el centro del ser)*, inspirado en las fases fundamentales de la vida del ser humano que persigue “la reconciliación del ejecutante con la naturaleza humana original” (S/A, 2007).

Estas descripciones acerca de su cometido ético y estético nos permiten reconocer que la creación de Diego Piñón está ligada a la búsqueda interior, a manifestar los misterios de la vida y a remover el inconsciente, donde las figuras fraternales -ancestrales- son pilares y donde la muerte se encuentra siempre presente.

Combinación del *butoh*, en lo formal -movimientos lentos, desnudez cubierta de blanco, poses expresivas sin pretensión de belleza, expresionismo gestual- con el contenido de fondo espiritual, a veces con un sentido universal y otras inspirado en los mitos del México indígena antes y después de la colonial; asimismo, explora las cualidades femeninas y masculinas y su encierro en contextos culturales de

identidades fijas característica que lo actualiza e inscribe dentro los distintos movimientos contemporáneos –artísticos y no- relativos a la libertad de género.

Sus performances tienen la potencia de conmover al espectador, pues al carecer de una narración anecdótica lo conducen a un significado personal más allá de lo material y lo real. Quizá faltaría a Piñón la integración del público dentro de la acción, cualidad perseguida por muchos performancers. No obstante, es sintomático que cuando algunos críticos abordan la obra de Piñón se vuelquen hacia su propia sensibilidad e interioridad, y aspiren a la poesía, lo cual indica resonancias empáticas.

Alejandra Olvera Rabadán, reportera de *La Jornada* en Michoacán, se pregunta: “¿Cómo hablar de la danza que nace de la muerte, sin sumergirse en las entrañas de esta gentil compañera...?”, y describe la acción del performer:

Desde el espacio en blanco que es su cuerpo, el movimiento concentrado, más que empujar a los que lo ven, la experiencia, los arrastra hacia sí en una pausada sucesión de movimiento contenido [...] La mirada antes dispersa de los espectadores es arrastrada fuera del mundo por una suerte de fuerza gravitacional que como un astro ejerce el bailarín sobre ellos. Es una danza que se observa pero que no está dirigida a los ojos sino a los cuerpos.

A través de la fuerza de gravedad que ejerce el cuerpo del héroe bailarín sobre nosotros, los movimientos que realiza van resquebrajando nuestra ansiedad del hacer. Entregados a la danza comenzamos a experimentar nuestro ser en blanco, vacío, extraído del tiempo. El bailarín ha logrado pararnos frente a nuestra propia muerte.

Detecta Olvera Rabadán los ejes de la empatía:

Algunos han hablado del *butoh* como una danza en la que confluyen y se sintetizan lo contemporáneo con lo tradicional en la danza japonesa. ¿Cómo explicarnos entonces lo que la muerte les susurra a los bailarines no japoneses del *butoh*? Ésta es una danza en la que no hay casi movimientos, proclaman los de allá. A ellos les pregunto: ¿No será más bien que el movimiento no surge de la forma humana a la que nos aferramos, sino de los

susurros de la muerte a la que nos llega más que saliendo del tiempo y el espacio de las formas? (Olvera Rabadán, 2005).

Otro artículo de Carlos F. Márquez que se refiere a la misma función indica que la danza *butoh* es “la expresión y reflejo quimérico del hombre contemporáneo”. La nombra como el ritual de los encuentros en el que el bailarín es un “iniciado en la esencia del ser”. Argumenta Márquez que la danza *butoh* no puede entenderse “sin referentes concretos que nos permitan detectar las acciones que transgreden la posmodernidad y su dicotomía hombre-tiempo” y alude a la lentitud perturbadora del intérprete dentro del escenario circular y a la experiencia, que de individual, busca ser colectiva.

Desde la perspectiva de Márquez, Piñón rompe con la posmodernidad a través del manejo del tiempo: “El individuo se vuelca en lo pausado, lo concienzudo de la introspección meditativa y evoluciona en forma anacrónica a la velocidad vertiginosa característica de nuestro tiempo”. Asimismo, afirma que Piñón cuestiona las jerarquías sociales al develar “los efectos negativos de una estructura social y política falocrática, relacionada con el ejercicio del poder absoluto”. Describe entonces al personaje vestido de mujer que explora la sutileza de la feminidad “en un gesto que se antoja subversivo en el contexto de una cultura como la nuestra”.

Al final de la performance, aparece frente al bailarín un sujeto que lleva un espejo en el que éste se refleja, y concluye Márquez:

La oportunidad de afirmarse como individuo está en ese objeto que nos muestra lo que no es, el reflejo que empaña la verdad concreta. El personaje evade su imagen ilusoria y opta por reconocerse en el sujeto que porta el espejo, en la extensión de uno en la existencia de otro. Así se consuma la apología del hombre por el hombre mismo (Márquez, 2005).

Sergio A. Búrquez se pregunta después de ver una puesta en escena de Piñón: “¿Es posible que aún pensemos que un artista es un ser que sólo tiene ojos si es pintor, oídos si es músico, una lira dentro del corazón si es poeta, o también, si es bailarín, solo músculos?”. Aborda, como otros críticos, la interculturalidad que a través del virtuosismo despliega “una territorialidad muy propia, tanto física como espiritual, energética, eléctrica, descubriéndonos zonas terrestres y más allá del horizonte”. Se refiere a *Tlasiujki* (adivino, en náhuatl), performance a través del cual Piñón “acomete más allá de una tridimensión, articulando la materialización del sueño que permite que levitemos hacia el cosmos”.

El “discurso” que mantuvo a Búrquez en ascuas:

... va descifrando lentamente, acertijos, la lucha eterna de elevación donde lo ancestral se da la mano con la contienda actual y las condiciones que nos inspira la vida misma [...] la convulsión de éste mundo desgarrado de esta humanidad desfigurada e inhumana proclama, como conclusión la belleza de la esperanza, el rebasamiento hacia el mito que prefigura el porvenir. Los montículos de arena, arena que es lluvia y que es tierra, de donde emerge a ritmo de atabales misteriosos, toda la imaginaria de Diego, la filosofía ancestral del oriente y del occidente embebe al contemplador de una emoción insólita...

Búrquez concluye que Piñón “no conoce de géneros y puede proyectar la filosofía del hombre como de la mujer afirmando la grandeza humana con maestría”. Alude entonces a las formas: “Símbolos en triangulación estricta -la alternancia de las gamas de color, la alternancia arquitectónica de rectas, elípticas y curvas”-; a sus maravillosos silencios que “crean un ritmo que recorre los espacios como el movimiento regular de las olas” (Búrquez, 2007)



*Añu-Ichi* (Buscando la huella amorosa), F. Rafael Pérez-Evans, Festival Internacional de Danza, Morelia, Michoacán, México, 2010.

#### Capítulo 4. Vinculaciones entre el cuerpo, el ritual y la performance

El cuerpo, ese extraño:  
No miro mi cuerpo, aunque lo miro.  
No siento mi cuerpo, aunque sé que está.  
No tengo cuerpo, aunque lo tengo.  
(Matoso, 1992: 19)

Sobre la base de la plataforma de la historia, la mirada contemporánea ha hecho contribuciones precisas a la problemática sobre el cuerpo. Nuevas derivas de carácter ético y político se desprenden de las prácticas corporales construidas por la orientación de nuevos saberes y poderes, como podrían ser los relativos a clonación o a la transformación de partes del cuerpo en instrumentos cibernéticos. A principios del siglo XX, la fenomenología, en la línea de Merleau-Ponty dio relieve a la percepción en el proceso de conocimiento, por lo que el cuerpo se propuso como medida de todo sentido del mundo. Esta corriente de pensamiento develó las múltiples posibilidades de pensar el cuerpo, al incorporar la práctica situacional en su reflexión.

Con apoyo en los desarrollos de Husserl, entre ellos su propuesta acerca de la intencionalidad del pensamiento, Merleau-Ponty desplazó la reflexión en torno al conocimiento, al poner al cuerpo “frente al mundo”: “...mi cuerpo es el quicio del mundo: sé que los objetos tienen varias caras porque podría repasarlas, podría darles la vuelta, y en este sentido tengo consciencia del mundo por medio de mi cuerpo” (Merleau-Ponty, 1997: 101).

Con base en los descubrimientos de la neurofisiología estableció que las respuestas corporales eran producto de la intervención de redes complejas de funciones nerviosas y motoras, y que en el cuerpo existía una condición

preconsciente que le permitía responder a su entorno para vivir y acceder a lo que el medio le proporcionaba. Con el apoyo de la teoría de la Gestalt, el filósofo produjo una nueva manera de concebir el conocimiento, en la que la separación sujeto-objeto era abolida y en la que los objetos conforman un sistema espacio-temporal. Estableció que el horizonte es lo que asegura la identidad del objeto en el curso de la exploración de la mirada y que éste adquiriría distintos perfiles según la perspectiva desde la cual se le apreciaba.

Para Merleau-Ponty, -cuya fenomenología está formulada desde la crítica al empirismo y el intelectualismo, corrientes imperantes en aquel momento-, habría que encontrar el origen de un objeto en el corazón mismo de nuestra experiencia:

El brazo fantasma no es una rememoración, es un semipresente, el mutilado lo siente actualmente desplegado en su pecho sin ningún índice de pasado [...] El brazo fantasma es, pues, como la experiencia contencionada de un antiguo presente que no se decide a devenir pasado. Los recuerdos que se evocan delante del amputado inducen un miembro fantasma no como una imagen invoca en el asociacionismo a otra imagen, sino porque todo recuerdo vuelve a abrir el tiempo perdido y nos invita a tomar de nuevo la situación que evoca (*Ídem*: 104).

Muchos desarrollos teóricos emanaron de esta propuesta de la que somos herederos, y que al dar prioridad al cuerpo en el proceso de conocimiento favorecieron el interés de distintos investigadores por algunas de las expresiones de la danza.

Asimismo, algunos antropólogos y muchos artistas dentro del campo escénico reconocieron que el cuerpo posee comportamientos instintivos no controlados por la mente y valoraron a la intuición y a la experiencia como una forma de conocimiento. La perspectiva corporal de Merleau-Ponty está presente en los estudios sobre la danza y será recuperada a través de muchas otras disciplinas,

pues: “Cuerpo y mundo forman epistemológicamente una ecuación indisoluble”, un “avance en la comprensión de uno de los dos extremos altera simultáneamente al otro” (Rico Bovio, 1990: 135).

La hermenéutica contemporánea hermanada con la fenomenología, produjo herramientas conceptuales “que apuntaron hacia la interacción y el diálogo con ‘lo otro’ y ‘el otro’, instaurando esquemas reflexivos de mayor certeza para abarcar la complejidad espacio/temporal, de las relaciones establecidas entre el cuerpo, y el mundo contemporáneo” (Rico Bovio, 12).<sup>62</sup> Como capacidad propia del cuerpo, el autoconocimiento adquirió el carácter de facultad congénita, que se desarrolla a medida que se ejercita, al igual que las restantes aptitudes biológicas y psíquicas. Asimismo, el componente histórico-social ha vuelto a ser valorado como elemento esencial para la formación de la conciencia, al reconocer que: “La cultura es una memoria cinética, donde se van integrando selectivamente las aportaciones de los miembros de una comunidad” (*Ídem*: 26).

En términos generales, el cuerpo se considera en el pensamiento filosófico contemporáneo como “una realidad polivalente, que puede dar origen a múltiples usos e interpretaciones” (*Ídem*: 16).<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Para Rico Bovio, la vida humana vista como “interrelación y comunicación cíclica entre sujetos presentes o ausentes, exige la tarea nunca acabada de interpretar”. Asienta: “El arte, como un planteamiento hacia un ‘otro’, favorece el deseo de ser interpretado” (*Ídem*: 12).

<sup>63</sup> A lo largo de la historia, nociones como *basar* en hebreo y *soma* en griego, contribuyeron a establecer la relación entre lo material y lo no material. Parece que fue a partir de los griegos que se hizo esa diferenciación bajo influencias mítico-religiosas de origen asiático. En la cultura europeo-occidental la cabeza y los centros nerviosos superiores adquirieron importancia prioritaria, pero: “cada grupo social crea tabúes para ciertas zonas corporales, mientras resalta y legitima otras. Así también con las partes no visibles donde se encuentran enfoques mecanicistas u holísticos para explicar cómo operan los órganos internos” (*Ídem*: 17).

Tan dañina es la tesis de limitar la extensión del cuerpo a lo físico y considerarlo como instrumento al servicio de una entidad espiritual, como no admitir más realidad que la físico-biológica y menospreciar la significación de los factores psíquicos. Los órganos sensoriales nos ofrecen una primera imagen selectiva de lo existente y, aunque imperfectos, se convierten en agentes en la construcción de nuestra representación del mundo y en la apreciación de sus fragmentos. Existe una 'estrecha relación entre la sensación y la conciencia: "Sentir' o 'percibir' se refieren a la condición de detectar aspectos de la realidad exterior para reaccionar frente a ellos. Se trata de una apertura vital con pretensiones cognoscitivas en el amplio sentido...", que responde a los estímulos. La sensación es una cierta clase de 'darse cuenta', inicio y 'nota peculiar de la conciencia'. A este "darse cuenta" se añade el acto significativo a través del lenguaje conceptual, gracias al cual se producen el autorreconocimiento y la autopercepción (Ídem: 57-58).<sup>64</sup> El esquema corporal "fincado en torno de la conciencia del 'yo' es principalmente un producto social [...] El estrato personal del yo está presente en nuestra memoria, respaldando el sentido del lenguaje, cargando las reacciones afectivas, inundando los sueños de imágenes simbólicas e inspirando la creatividad" (Ídem: 60).

Los bienes culturales se convierten en extensiones "que pueden ser potenciadas o disminuidas, destacadas u ocultas, protegidas o substituidas", incluido el lenguaje que "pasa por el rasero de la corporalidad humana, configurando una prolongación de las formas naturales de la comunicación, del conocimiento, y

---

<sup>64</sup> "La autoconciencia es un pensarse [...] que no se circunscribe a la palabra, pero tiene en ella su principal fundamento", añade Rico Bovio (Ídem: 58).

de la actividad mental, que no sería posible sin un amplio soporte orgánico y social”  
(*Ídem*: 21).<sup>65</sup>

La sociología ha profundizado en las distintas posibilidades que en la vida cotidiana establece la acción del cuerpo. Destaca, debido a la línea reflexiva de este trabajo, la Escuela de Frankfurt (1923) cuyos investigadores iniciaron el estudio de las complejas relaciones establecidas entre el cuerpo y los desarrollos más significativos de los saberes del momento. Los pensadores que se agruparon en torno de la escuela -en principio Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Theodor Adorno, Walter Benjamin- marcaron una línea interdisciplinaria de gran riqueza y apertura, al dar peso a problemas no tocados por la teoría marxista: cuestionar los principales fundamentos de la modernidad y tratar de abordar asuntos de la vida cotidiana. Entre las nuevas disciplinas que se incorporaron a la reflexión crítica de este grupo, el psicoanálisis -muy cuestionado años después por Gilles Deleuze y Félix Guattari- abrió la mirada de antropólogos, sociólogos e historiadores para pensar lo individual con la expectativa de entender lo social.<sup>66</sup>

En cuanto a los avances relativos al estudio del cuerpo, Marcuse (1898-1979) se apoyó en Freud para tratar de entender al hombre desde la subjetividad. Al establecer vinculaciones con los aspectos político-sociales, Freud puso énfasis en la batalla desde el poder político institucional que al minimizar los impulsos de placer conducían al hombre a su destino de trabajo enajenado. La restricción, según la

---

<sup>65</sup> El lenguaje incrementa los márgenes de la acción humana al “ensanchar las fronteras de la memoria individual y crear, principalmente con los medios de expresión gráfica, una capacidad colectiva que hace factible al quehacer generador de todo objeto cultural” (*Ídem*).

<sup>66</sup> Análisis realizados por Sigmund Freud (como el conflicto entre los placeres egoístas y los controles sociales) fueron tomados como base y extendieron sus dominios hacia las nuevas circunstancias espacio-temporales.

perspectiva freudiana era la “precondición esencial del progreso”, razón por la que era necesario transformar el “principio de placer” en “principio de realidad”, que dio pie a “el gran suceso traumático en el desarrollo del hombre” (Marcuse, 1983: 27-30). Freud pensaba que no podía haber una civilización no represiva, idea que combatió Marcuse con vehemencia (*Ídem*: 32). En esta lucha entre *Eros* y *Tanatos*, propia de la civilización, visualizó el hedonismo como una fuerza que podría convertirse en liberadora al promulgar que la felicidad no era en esencia espiritual y que las potencialidades y necesidades sensuales del hombre también deberían ser satisfechas. Su pensamiento develó la represión de la sexualidad ejercida por el sistema capitalista, tema que sería trabajado por autores de la segunda generación de dicha escuela.

Por su parte, Walter Benjamin (1892-1940) concibió el cuerpo como una estructura compleja y resaltó el dispositivo psíquico a través del cual se manifiestan de forma somática (síntomas) las imágenes distorsionadas del mundo. Su visión involucró actitudes prácticas ejercidas a través de la acción corporal -la soledad, el pensar, el deambular, el coleccionar, el observar- que propiciaban momentos de iluminación en los cuales el recuerdo atraía la memoria del pasado individual y colectivo. El cuerpo y una actitud ante el mundo provocaban, según Benjamin, la epifanía del conocimiento y no la mente y su hacer lógico: la complejidad perceptiva, sensible, afectiva llamada cuerpo, acudía al recuerdo y a la memoria en su actividad de figurar, para apoyarse en imágenes dialécticas, tensionadas en un estado semejante al del sueño/despertar, momento de inconciencia/conciencia que

desataba la capacidad del pensamiento espacial manifiesta a través de imágenes-constelación (Benjamin, 1972).<sup>67</sup>

Desde una postura histórico-filosófica, Foucault entiende que el cuerpo está directamente inmerso en un campo político. Las relaciones de poder operan, pues, sobre él y “lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten al suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (Foucault, 2002: 33). El cuerpo se considera como algo útil cuando es productivo, cuando puede ser sometido, inventándose una “tecnología política del cuerpo”, un saber del cuerpo que permite su instrumentación de múltiples formas. No es un poder localizable en un tipo definido de institución, ni de un aparato estatal. Se trata de una microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, pero cuyo campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas. Para Foucault -como para muchos otros pensadores contemporáneos-, el cuerpo como tal no existe; existe lo que se dice de él pues es una construcción cultural. Lo que se llama cuerpo es un entrecruzamiento de saberes del cuerpo y lo interesante sería entonces descubrir la trama compleja que se articula con respecto a él. Por lo tanto, el concepto de cuerpo nunca será unívoco.

Bryan S. Turner hizo aportaciones importantes en la concepción del cuerpo al reconocer la existencia de las relaciones de deseo al interior de la producción social:

---

<sup>67</sup> Benjamin concibió un cuerpo afectado por la enajenación del sistema capitalista y por el lenguaje abstracto, que había perdido su capacidad mimética y de memoria; un cuerpo esculpido por Freud, con deseos y añoranzas melancólicas, deseo que lo encaminaba hacia el futuro, y un *pathos* nostálgico que lo dirigía hacia la ética: hacer justicia a los caídos.

El modo de producción y el modo del deseo se centran en las dimensiones de los cuerpos individuales y las poblaciones, y juntos generan el cuádruple problema del orden -reproducción, restricción, representación, regulación [...] los placeres son de hecho producidos por el proceso de mercantilización y elaborados por el circuito del consumo- (Turner, 1989: 299-300).

Pero, en el ejercicio del gobierno del cuerpo se encuentran siempre signos de resistencia y de protesta.

La actitud hedonista promovida y exacerbada por los distintos desarrollos del capitalismo provoca el rechazo de cualquier régimen ascético. Dado que el placer pertenece a una individualidad y que el sistema capitalista se enfrenta ante la imposibilidad de dar cumplimiento a todos los deseos, el placer se convierte también en origen de protestas u oposiciones personales y sociales.

Al instituirse el concepto de lo “privado” durante el ascenso al capitalismo, se fue delineando según Turner “una separación institucional de la familia y la economía en la que la unidad doméstica deja de tener funciones productivas”, a la vez que se instrumenta un complejo aparato burocrático para evaluar la vida pública de los individuos, con propósitos de control social (*Ídem*: 65).<sup>68</sup> Mediante esta separación conceptual, entre el interior y el exterior del cuerpo, se pudo diferenciar el cuerpo de las poblaciones y el cuerpo de los individuos, lo que dio lugar a los estudios denominados en la actualidad como anatomo-política y biopolítica, que analizan el cuerpo y sus posibles vínculos con la naturaleza y la sociedad.

---

<sup>68</sup> En contra de algunas posturas antropológicas, sentencia que la división tradicional entre naturaleza y cultura es improcedente, ya que lo biológico y lo anatómico son a su vez clasificaciones culturales: “Lo que se tiene como ‘cuerpo viviente’ o un ‘cadáver’ depende de la cultura, no de la naturaleza”. Insiste en que la experiencia personal de la corporeidad se encuentra “altamente mediada por el entrenamiento social, el lenguaje, y el contexto social...” (*Ídem*: 295).

La teorización sociológica estableció una drástica separación entre el yo y el cuerpo, cuando el cuerpo resulta fundamental para los distintos órdenes de la sociedad. Una sociología del cuerpo “tendría asimismo que comprender una sociología de la desviación y el control, pues las mortificaciones del yo se hallan inextricablemente unidas a las mortificaciones del cuerpo” (*Ídem*: 67-68).<sup>69</sup>

Sostiene Turner que si bien

... el valor de la crítica fenomenológica al cartesianismo consiste en demostrar que la conciencia es corporeidad a la vez que intencional [...] nunca es socialmente cierto en el sentido de que la reproducción social de las poblaciones se encuentra sujeta a la regulación institucional (el tabú del incesto), el poder (en forma de patriarcado), la ideología (en la contraposición de deseo y razón) y la economía (con la exigencia de la distribución estable de la propiedad a través de la familia, típicamente en la forma de unigenitura). Esta posición, a su vez crítica, advierte que las problemáticas del cuerpo no son sólo epistemológicas o fenomenológicas sino un lugar teórico para los debates en torno al poder, la ideología y la economía (*Ídem*: 88-89).

Estos planteamientos dieron pie al desarrollo de otras ideas acerca de la potencialidad corporal e hicieron visible el hecho de que algunas sociedades eran más libres en su acercamiento a la corporeidad que otras (*Ídem*: 297).

Turner concluye que la teoría sociológica se organiza en torno de un conjunto de contrastes perennes: acción y estructura, individuo y sociedad, naturaleza y cultura, mente y cuerpo. Pero que:

Las soluciones a esos contrastes -voluntarismo y determinismo- son simultáneamente prematuras y desequilibradas, debido a que las contradicciones son teóricamente creativas y productivas. Podemos ejercer la acción, pero lo hacemos en el contexto de limitantes estructurales masivas. Somos individuos, pero nuestra individualidad es socialmente producida. Los

---

<sup>69</sup> Afirma Turner que estos temas presuponen “la existencia en la sociología occidental de una oposición entre los deseos y la razón, la cual [...] se articula con un conjunto más amplio de dicotomías, en especial, las de privado/público y femenino/masculino. El control sobre el cuerpo es entonces una lucha política “elemental”, “primitiva”. La sociología del cuerpo es, por ende, un análisis de cómo ciertas polaridades culturales son políticamente impuestas por conducto de las instituciones del sexo, la familia y el patriarcado” (*Ídem*: 69).

seres humanos en tanto sistemas orgánicos son parte de naturaleza, pero su ambiente natural es también el producto de prácticas históricas. La 'naturaleza' es asimismo un producto de la cultura. Somos seres conscientes, pero esa conciencia sólo puede ser llevada a efecto a través de la corporeidad. Lo importante de la sociología del cuerpo es que ésta reposa en el eje de estas tensiones teóricas y, por ello, constituye un componente de toda sociología genuina. (*Ídem*: 297-298).

De estos problemas deriva la dificultad para ofrecer una explicación coherente de lo que se quiere decir con "el cuerpo" (*Ídem*).

En el momento actual, y al resumir muchas de las propuestas de los autores revisados, se puede afirmar que la reflexión sobre el cuerpo ha ganado autonomía y posee un terreno propio dentro de la teoría social. No obstante, no en todas las disciplinas el cuerpo es el tema del debate y en muchas de ellas "es uno más de los elementos explicativos de un problema de otro orden" (Pedraza Gómez, 2003: 5). Las posturas oscilan entre producir una sociología o antropología del cuerpo o una teoría del cuerpo, lo cual lleva a preguntarse por la clase de fenómeno, de objeto de investigación que es el cuerpo.

Debido a ello, son pertinentes los estudios transdisciplinares que se interesan por comprender cómo todas estas formas de conocimiento son:

... inseparables del sentido, el valor y el universo de experiencias que constituyen el cuerpo, tanto como el hecho de que éste no se agota en su perspectiva anatómica, fisiológica, energética, neurológica, psíquica, emocional, carnal, estética, en su figura, en su adorno, en su puesta en escena social, en su sexualidad, en su composición genética, en sus dolores y enfermedades, en sus comportamientos privados o públicos, en sus movimientos, sino que en la acción de todas estas facetas, cada una a su vez moldeada por formas de conocimiento más o menos científicas y cada una con una interpretación individual pero también social y simbólica, que es en donde se desenvuelve la vida (*Ídem*: 6).

Habría que destacar la importancia de la acción en el proceso de construcción de la corporalidad, ya que no es posible pensar la acción de manera incorpórea. Se trata entonces de distinguir “las consideraciones que atañen a la manera de pensar el sujeto y su relación con el entramado social y simbólico, y en mayor detalle, de ocuparse de la acción individual, de sus móviles y estímulos y de cómo pensar la libertad, la creatividad y la transformación que pueden provenir del sujeto”. Para ello, deben considerarse las relaciones entre la experiencia individual, el tejido social y el mundo simbólico. Es decir “cómo el *habitus* corporal engrana al individuo en la trama social y política, y cómo, con la socialización, se le instilan al cuerpo los principios de interpretación simbólica que dan sustento al orden social” (*Ídem*: 10).<sup>70</sup>

La reflexión sociológica requiere de esfuerzos que abarquen la cultura somática, interesándose a la vez por “su carácter histórico y hermenéutico” y por las “determinaciones biológicas -incluyendo, por ejemplo, las neurofisiológicas-”, elementos que le dan sentido a la vida y “que influyen en la disposición de las categorías fundamentales de la existencia” (*Ídem*: 15). Es pues, en los usos, prácticas y representaciones donde yace “la condición de posibilidad de construir un acervo teórico sobre el cuerpo”. Ahí cobran vida los múltiples discursos que como

---

<sup>70</sup> La antropología de la modernidad utiliza como una categoría de análisis el *habitus* corporal, derivado de la concepción de Bourdieu, que designa disposiciones. Estas prácticas y representaciones -la *hexis* corporal- conforman una dimensión fundamental del sentido de orientación social y una manifestación práctica de la experiencia y de la expresión del valor de la propia posición social. Raymundo Mier apunta que la introducción de *habitus*, de Bourdieu, muy de moda en las reflexiones académicas sobre el cuerpo, también irrumpe, de repente. Raymundo Mier, observaciones al texto.

vectores éticos y morales, como conocimientos académicos y científicos y como disposiciones estésicas y estéticas los configuran y hacen aprehensibles (Ídem: 16).

Se puede sintetizar que, contra el modelo racionalista de la cultura europea occidental que dio prioridad a lo espiritual, lo mental y lo cognitivo en su aproximación a lo corporal, en la actualidad la reflexión sobre el cuerpo se ha inclinado por una visión de totalidad, holística. Las dualidades establecidas por la Ilustración -materia/espíritu, naturaleza/cultura, yo/otro, privado/público, cuerpo/conciencia, cuerpo/lenguaje- buscan ser sustituidas por miradas de mayor complejidad, donde la cabeza y los centros nerviosos superiores han dejado de ser los únicos rectores de la corporalidad.<sup>71</sup>

Después de este desarrollo con respecto a distintos pensamientos sobre el cuerpo, es indudable que hablar de él conlleva un arraigo filosófico, sociológico y antropológico que dilucida acerca de la vida y de la muerte, pero de una vida y de una muerte que en el siglo XXI se atiene a cierta especificidad, cierta singularidad, al incorporar en su concepción los desarrollos de pensamiento y los saberes, elaborados por nuestras distintas culturas.

Si bien la apertura hacia el estudio del cuerpo buscó equilibrar el peso que durante la modernidad alcanzó el ejercicio del pensamiento y la racionalidad y generó con ello exploraciones de interés para la reflexión de las distintas disciplinas científicas y humanísticas, en el presente se persigue encontrar su justeza. Ésta es una problemática que, como muchas otras, requiere de una solución dialogada que

---

<sup>71</sup> Las creencias relativas a la supervivencia después de la muerte en otras formas de vida reafirmaron la dualidad corpórea al considerar aquellos “fenómenos que se resisten a ser percibidos y explicados sensorialmente” (Rico Bovio: 17).

permita relacionar las oposiciones, por lo general producto de una atención concentrada en una parte del todo con fines explicativos. La sobrevaloración de la racionalidad creó una escisión tajante e inexistente entre muchas concepciones acerca del ser; pero en momentos en los que la atención se ha volcado hacia lo corporal y lo irracional, al azar y lo impredecible, la situación resulta un tanto peligrosa. ¿Cómo construir una subjetividad que pueda ocuparse del bienestar de “otros” y no sólo del personal?

#### 4.1 La amplitud de la práctica ritual

De la teoría del ritual de Víctor Turner extraigo como puntos de interés fundamental para el análisis de BRM, la idea de proceso y la denominada fase liminar -liminoide en el caso de la teatralidad-, mediante la cual, según apunta este autor, se propicia el cambio de la subjetividad.<sup>72</sup> Es pertinente recordar que según Turner, toda escenificación produce un momento de no estructura que al ser atravesado por un sujeto posibilita la transformación -su transformación-, pues en ese transcurso vive un horizonte de libertad, creatividad e innovación sobre el cual emerge el significado.<sup>73</sup>

Desde su acepción tradicional, el ritual -cuyo proceso investigativo al inicio de la antropología se concretó a las civilizaciones antiguas y las culturas preindustriales- reclama una liga con lo sagrado, así como la conformación de un

---

<sup>72</sup> En el caso de Víctor Turner, la oposición ritual-teatro se presenta especialmente en los términos distintivos de liminar-liminoide, donde la liminaridad y *communitas* son dos formas de anti-estructura, mientras que lo liminoide pertenece a la proto-estructura, caracterizada como situación de la cual emergen las nuevas formas culturales. Lo liminoide pertenece a una situación latente de alternativas que puede designarse como proto-estructura, ya que pertenece a las formas innovadoras. La noción de proto-estructura es tomada de Brian Sutton-Smith (Geist, 2001:120).

<sup>73</sup> Esta apertura hacia la semiosis será trabajada más adelante ya que uno de los objetivos de los talleres de Piñón es precisamente el dar sentido a la carga energética manifiesta durante el mismo.

espacio-tiempo en el cual se desarrollan prácticas cualitativamente distintas según cada cultura. En la actualidad, antropólogos y sociólogos de tendencias diferentes han reconocido que el proceso ritual se despliega mediante una escenificación a través de la cual se desatan la imaginación y el simbolismo de una comunidad cultural.<sup>74</sup>

Como ya lo establecí en la Introducción a este estudio, el término ritual se utilizó durante mucho tiempo para elucidar la existencia e influencia de las ideas religiosas en la sociedad.<sup>75</sup> En tiempos recientes, existe consenso en considerar que el ritual, además de su papel como herramienta de estudio para abordar la religión, la sociedad o la cultura, debe analizarse “en sí mismo y para sí mismo”. De tal manera que existen una tendencia dentro de los teóricos del ritual que lo concibe como un campo interdisciplinario e independiente y que asientan que el término ritual “es una herramienta analítica a la vez que una experiencia humana universal: su universalidad se desprende de su utilidad y primacía como concepto analítico” (*Ídem*: 16).<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Entre ellos se pueden mencionar a Arnold Van Gennep, Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Víctor Turner y Pierre Bourdieu.

<sup>75</sup> Bell incluye dentro de esta perspectiva a los antropólogos Max Müller, Edward Tylor, Herbert Spencer, James Frazer, Rudolf Otto, Williams James, E. O. James. El ritual, como comportamiento religioso se consideró una expresión necesaria pero secundaria dentro de esta orientación mental. Emile Durkheim en su libro *Las formas elementales de la vida religiosa*, analizó la religión tanto como creencia y ritos. Para Hubert y Mauss, -quienes demostraron cómo la actividad ritual sacralizaba cosas, personas o eventos-, el ritual cobró fuerza como un concepto sociológico central y una categoría universal de la vida social. Dentro de la antropología de la cultura – representada por Víctor Turner, Clifford Geertz, Edmund Leach y Marshall Sahlins-, la práctica ritual cobra fuerza en sí misma dentro (Bell, 2009: 15). Así también, la idea de George Marcus y Michael Fisher de considerarlo al ritual como “texto cultural”, que puede ser “leído”, promovió su estudio en una variedad de nuevas áreas, particularmente en relación con los estudios históricos, la teoría de la comunicación, los estudios del teatro y la psicología social, disciplinas que son abordadas principalmente desde el punto de vista de los avances hermenéuticos.

<sup>76</sup> Según otros autores, como Raymundo Mier, esta pretensión es cuestionable.

A pesar de la variedad de visiones metodológicas y sus ramificaciones, las descripciones sobre el ritual son bastante consistentes y hacen referencia a una unión crítica dentro de la cual se conjugan pares de fuerzas culturales opuestas. Algunos ejemplos incluyen la integración de idea y comportamiento, tradición y cambio, orden y caos, individuo y grupo, subjetividad y objetividad, naturaleza y cultura, lo real y lo ideal imaginario.

Uno de los muchos estudiosos de la religión y del ritual en la primera mitad del siglo XX, Mircea Eliade (1907-1986), se cuestionó si la sociedad contemporánea elaboraba rituales y, de ser así, la manera en que lo hacía. El autor concluyó que hasta los hombres que se describen como no religiosos desarrollan acciones de corte ritual. Para este autor, los individuos urbanos contemporáneos, desacralizados, conservan comportamientos de tipo religioso, pues lo sagrado y lo profano son dos “modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia” (Eliade, 1981: 21). Dentro de esta visión, todas las escenificaciones, sagradas o seculares, estarían enmarcadas dentro de los límites de la ritualidad y, por lo tanto marcan un espacio-tiempo específico que permite su distinción. Mientras que el espacio sagrado es fuerte y significativo, el espacio cotidiano no tiene estructura o consistencia. La acción ritual establece un tiempo fuerte, mítico, el “tiempo de origen”, que se re-actualiza mediante la festividad, a la vez germen del mito del eterno retorno.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Para Eliade la experiencia del espacio sagrado hace posible la ‘fundación del mundo’: ahí donde lo sagrado se manifiesta en el espacio, lo real se desvela, el mundo viene a la existencia. Pero la irrupción de lo sagrado no se limita a proyectar un punto fijo en medio de la fluidez amorfa del espacio profano, un “Centro” en el caos; efectúa también una ruptura de nivel, abre una comunicación entre los niveles cósmicos (la Tierra y el Cielo) y hace posible el tránsito, de orden ontológico, de un modo de ser a otro (*Ídem*: 60).

Las distintas sociedades contemporáneas conservan comportamientos de tipo ritual aunque a veces despojados de toda intención o atadura con una religión y existen aún en el pensamiento y actuación del hombre moderno, muchos mitos. Para ejemplificar sus ideas, establece Eliade que la lectura es una “salida del tiempo” que puede ser comparada a “la efectuada por los mitos [...], la lectura proyecta al hombre moderno fuera de su duración personal y le integra en otros ritmos, le hace vivir en otra ‘historia’” (*Ídem*: 173).<sup>78</sup> Así también, menciona que la vida enfrenta a los hombres a “pruebas” y “dificultades” que deben ser superadas para alcanzar la madurez espiritual, idea que corresponde con las experiencias de tipo iniciático de los rituales de paso, en los que se suscita un cambio radical de régimen ontológico y de estatuto social (*Ídem*: 169).<sup>79</sup> Al seguir esta analogía, argumenta que los gestos iniciáticos de la vida moderna se describen como “golpes”, “sufrimientos”, “torturas morales”, o incluso físicas con las que el joven “se prueba”, para convertirse en adulto. Asimismo, el comportamiento de tipo religioso persiste en los festejos de año nuevo o en los que se organizan al estrenar una casa habitación, eventos que se viven como rituales de renovación.

Para Eliade la crisis existencial de los tiempos actuales es de tipo religioso, y a pesar de que es patente la solidaridad entre el contenido y las estructuras del inconsciente y los valores de la religión, el inconsciente no trasciende: “...las ‘mitologías privadas’ del hombre moderno, sus imaginaciones, sus ensueños, sus

---

<sup>78</sup> Esta perspectiva de una ritualidad universal es foco de intensas polémicas. Raymundo Mier, observaciones al texto.

<sup>79</sup> En un ritual tradicional se devela a los iniciados los misterios culturales a través de un acto simbólico en el que el acceso a la vida espiritual comporta siempre la muerte a la condición profana, seguida de un nuevo nacimiento. Al transitar por la acción ritual, el joven participante se prueba a sí mismo, descubre sus potencialidades, reconoce su fuerza y termina conquistando su posición de adulto.

fantasías, etc., no logran elevarse al régimen ontológico de los mitos, por no ser vividos por el hombre total, y no transforman una situación particular en una situación ejemplar”. El símbolo “no sólo hace ‘abierto’ el mundo, sino que ayuda también al hombre religioso a acceder a lo universal. Gracias a los símbolos, el hombre sale de su situación particular y se ‘abre’ hacia lo general y universal. Los símbolos despiertan la experiencia individual y la transmutan en acto espiritual, en aprehensión metafísica” (*Ídem*: 177-178).

Sin embargo, una participación significativa requiere de un ritual con el que todos estén familiarizados, misma que no se puede generar en una sociedad en la que ha desaparecido la creencia religiosa cohesiva, y sus formas rituales han perdido validez.

Al abordar aspectos sobre la temporalidad, Eliade encuentra que el hombre no religioso vive también una discontinuidad entre el tiempo monótono, de trabajo y “... el tiempo de regocijos, y de los espectáculos, el ‘tiempo festivo’, por lo que vive ‘de acuerdo con ritmos temporales diversos y conoce tiempos de intensidad variable’...” (*Ídem*: 65).

Desde tiempos remotos se reconoció que el espacio escénico propicia la apertura con un mundo más allá del acostumbrado, que remite a los participantes hacia el inconsciente, forma contemporánea de irrupción en el mundo religioso. En las escenificaciones rituales el movimiento y la danza constituyen elementos importantes: a través del ritmo el cuerpo accede a estados extáticos; el uso de la música y de acciones repetitivas, de ayunos y alucinógenos desencadenan la fuerza mística.

Al vincular el ritual con el concepto moderno de teatralidad, varios autores reconocen que en los rituales tradicionales se superponen las demostraciones de adoración, el teatro, la danza, la música y la curación, al igual que en la escenificación teatral secular se incluye una dimensión sagrada, de tal manera que en ambas actividades se marca y modula la transformación del tiempo, del espacio, y/o de la consciencia, por lo cual se puede afirmar que hay un continuum entre los marcos religiosos y los estéticos, con muchos casos intermedios (Shechner en Eliade, M, y Adam, C., 1987: 440).

Motivado por estas aperturas teóricas, Víctor Turner profundizó en los lazos del ritual con el teatro e incorporó a su teoría los desarrollos del término performance, cuya acepción es tan amplia en la actualidad que abarca desde las distintas manifestaciones de la expresión artística y las artes escénicas, hasta el comportamiento social al considerar a los sujetos como agentes y a sus acciones - de índole cualquiera, pero con el afán de ser vistas por otros y crear presencia- como performance.

Bajo la mirada de la teatralización, Turner cayó en cuenta de que en las acciones rituales, como en algunas presentaciones teatrales: surgen cristalizaciones entre la creatividad y el juego; que en ellas existen aspectos de carácter simbólico que deben conocerse para poder ser interpretados de manera certera; que del ejercicio de estas acciones surge el significado, y que pueden rayar en el misticismo, al abordar el límite del cuerpo y la muerte.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> La posibilidad de que se genere una cristalización singular que conjugue varios de estos elementos dependerá de las circunstancias culturales y del énfasis que los actores -o agentes- den a algún aspecto específico.

Por lo tanto, al hablar del ritual, de la ritualidad o de la performance, es posible atravesar distintos ámbitos de acción con extrema facilidad. Esta cualidad de dar cuerpo a cristalizaciones varias -aunque limitadas a los elementos en conjunción-, genera juegos densos de significado, como se podrá observar en el análisis de la práctica de BRM.

Al final de su recorrido investigativo Turner reafirmó su idea de que la comunicación humana no se reducía a las palabras pues las distintas culturas utilizaban un “repertorio sensorial” para transmitir mensajes como pudieran ser las gesticulaciones manuales, las expresiones faciales, las posturas corporales, la respiración rápida, pesada o ligera y las lágrimas. Dentro del ámbito cultural menciona como herramientas sensoriales los gestos estilizados, los patrones dancísticos, los silencios prescritos, los movimientos sincronizados y “las jugadas” en los deportes, juegos y rituales (Turner, 2002: 74).<sup>81</sup>

Desde la perspectiva antropológica, Turner se apoyó también en el modelo de los ritos de paso de Arnold van Gennep. Sin embargo, mientras éste dio peso a la espacialidad del ritual, Turner introdujo en su estructura el aspecto de la temporalidad. Esta perspectiva lo inclinó a concebir todo ritual como un rito de paso y a distinguir tres fases en sus estudios iniciales acerca del ritual: la separación, el limen o margen y la agregación. En su teoría estableció que el ritual marca la transformación que vive un individuo o grupo social desde la visibilidad hasta la invisibilidad estructural y el retorno de la invisibilidad a la visibilidad estructural

---

<sup>81</sup> Mediante estos conocimientos aquilató la importancia de la función de la hipófisis y del sistema límbico en la conformación de las percepciones y afectos humanos, lo que amplió su perspectiva más allá de la visión psicológica.

(Geist, 2001: 26). En alianza con el director de teatro de vanguardia, Richard Schechner, Turner desarrolló una aproximación a la teatralidad desde la teoría del ritual debido a que, como en muchas otras actividades humanas, existen “comportamientos ritualizados” en su hacer.<sup>82</sup>

En su texto *La selva de los signos*, Víctor Turner estudia el carácter simbólico del ritual y emparenta la estructura ritual contemporánea con la de las comunidades alejadas de la modernidad (Turner, 1999).<sup>83</sup>

Como ya se dijo con anterioridad, su visión procesual se apoyó en el reconocimiento de que en esta práctica social se dan cambios a pesar de que una de las cualidades que le da cuerpo es la repetición. El ritual como receptáculo de la memoria, incluye el tiempo, y como señala Díaz Cruz, memoria y montaje “aluden a procesos y resultados, son múltiples, están sometidas a querellas, negociaciones, apropiaciones, expropiaciones; orientan cultural, social y políticamente las prácticas de la vida, las representaciones del mundo, muchas veces encontradas y contradictorias” (Díaz Cruz, 2014: 17).<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Turner tuvo contacto con el teatro desde pequeño, pues su madre era actriz. Fue, sin embargo, la expresión de la performance lo que le permitió un acercamiento más puntual a los comportamientos que se cumplen en la acción ritual tradicional.

<sup>83</sup> Los símbolos que conforman los rituales de las comunidades africanas -que la antropología ha tomado como una vía de acercamiento a la forma de vida anterior a la industrialización- provienen de una cultura ancestral sedimentada, preservada por el tiempo. En las prácticas rituales contemporáneas, la condensación de los signos está diluida no sólo por cuestiones de tiempo, sino de amplitud: al abarcar culturas y comunidades tan grandes y distintas como las conformadas dentro de la ciudad contemporánea, se obstaculiza el involucramiento comunitario y vital. Estas reflexiones no impiden que se extienda la categoría de ritual a procesos contemporáneos pero obliga si no a una distinción tajante, sí a una comparación que permita establecer las diferencias.

<sup>84</sup> Rodrigo Díaz Cruz se ha empeñado en hacer una revisión del trabajo realizado por Víctor Turner, a quien se le reconoce como el principal exponente de la antropología simbólica. Los estudios que efectuó con respecto al ritual y al simbolismo entre los *ndembu* de Zambia (principios de los años cincuenta del siglo pasado) le brindaron una experiencia que le permitió, después de ciertas modificaciones, aplicar sus desarrollos a las sociedades complejas.

Para Turner, “una antropología del poder que desconsidere el análisis simbólico -la lucha por la inscripción y hegemonía de los sistemas de significados y representaciones y sus efectos- es una antropología ciega, y a su vez, la exploración de la dimensión simbólica de la vida que omita el esclarecimiento de las relaciones de poder es una antropología vacía” (*Ídem*: 19). Al situarse en la crítica al estructural-funcionalismo británico y revisar distintas posturas de autores como Max Gluckman (análisis situacional) y la antropología de lo concreto, pudo desarrollar su propuesta del drama social.<sup>85</sup> El conflicto permeó entonces a la antropología y la idea de un modelo único de organización de las sociedades primitivas se vino abajo (*Ídem*: 43).<sup>86</sup>

Turner enunció que la idea de proceso estaba íntimamente vinculada con la de estructura, por lo que un adecuado análisis de la vida social requería de una consideración rigurosa de la relación entre ellas. El procesualismo ha procurado “establecer puentes entre el análisis de las estructuras, los procesos y la agencia humana, entre la sociedad y la intención, entre la cultura y la subjetividad” (*Ídem*: 56).

Para el antropólogo escocés, el mundo social era uno en devenir, en transformación, y no un sólido mundo del ser. Asimismo, concibió el simbolismo

---

<sup>85</sup> Para Gluckman, la normatividad social no sólo no era consistente, sino que además estaba sometida a procesos de traducción e interpretación en su aplicación práctica. El estableció que las personas podían tener vidas coherentes a pesar de verse obligadas a seleccionar según cada situación entre valores contradictorios, creencias incompatibles y diferentes intereses y técnicas. Se colocó en contra de quienes, como Alfred R. Radcliff-Brown, sostenían que casos así eran excepcionales (*Ídem*: 40). Mediante la categoría de “situación”, Gluckman recuperó la historia en su perspectiva y propuso que la antropología no sólo debía ocuparse de estudiar las estructuras sociales, sino las acciones de los sujetos históricos en circunstancias específicas (*Ídem*: 42).

<sup>86</sup> Evans-Pritchard pensaba que quien lograra elucidar la organización normativa de una estructura social estaría en condiciones de comprender en su conjunto a la sociedad.

como parte integral de los procesos sociales. Los símbolos “desatan, disparan la acción social”, por lo que constata el compromiso de éste último con una concepción pragmática y performática y no sólo expresiva o representacional del símbolo (*Ídem*: 22). Desde la perspectiva turneriana, el ritual en la sociedad *ndembu* cumple una función reparadora no porque canalice y resuelva los conflictos, sino más bien por abrir espacios de reflexión sobre las disputas, muchas de ellas irresolubles, al haber surgido de las contradicciones estructurales (*Ídem*: 105). Al carecer de fuertes instituciones políticas, el sistema ritual le provee a los *ndembu* de una “unidad moral” que compensa esta falta. Con este término Turner hace referencia al conjunto de símbolos y valores compartidos que los rituales ponen en juego en situaciones específicas, de ahí que haya destacado el papel social y políticamente integrador de los rituales. Asimismo, los rituales constituyen una fase de un proceso mayor, la de los “dramas sociales” (*Ídem*: 106).

Díaz Cruz destaca la idea turneriana de que las relaciones de poder y el simbolismo se influyen entre sí. Si bien la noción de cultura no se agota con el simbolismo, ciertamente deja de tener sentido sin él. Advierte que “los símbolos preservan en sí los rastros, las huellas de una memoria y de sus contextos de uso; un juego entre el pasado, el presente y la red de los posibles”. De este modo, gracias al símbolo “se reconocían los aliados y se establecían nexos entre los hombres, aunque por virtud del mismo procedimiento se establecían diferencias y exclusiones” (*Ídem*: 168).<sup>87</sup> Asimismo, admite Turner que los símbolos no son

---

<sup>87</sup> Ya Durkheim había señalado que habría que saber encontrar la realidad que representa el símbolo, aquella que le da su verdadero significado. Asimismo, afirmaba que los símbolos permitían “percibir y captar de una manera instantánea, la totalidad en su conjunto: los símbolos muestran, tienen un valor cognitivo tanto como afectivo” (*Ídem*: 213). Este autor legó problemáticas a resolver

artificios, pues “sirven para construir esa conciencia [la conciencia que la sociedad tiene de sí misma]” y añade que son “uno de sus elementos constitutivos”. Al respecto, refuerza la idea durkhemiana de que la realidad está siempre mediada por los símbolos y que sólo es posible la vida social gracias a “un vasto proceso de simbolización” (*Ídem*: 222-223). No obstante, habría que señalar que los mismos participantes de un ritual no son plenamente conscientes de todo el contenido simbólico de la acción y de su relación con el orden social, pues si así lo fuera, la efectividad simbólica fracasaría en su “labor de estimular los sentimientos aprobados de lealtad y solidaridad por encima de los conflictos y las rivalidades” (Gluckman en *Ídem*: 219)<sup>88</sup>.

Después de leer a Freud, Turner enuncia que los símbolos son multivocales, es decir, susceptibles de muchos significados. Un único vehículo sensorialmente perceptible, como podría ser la forma externa, puede transportar un amplio rango de significaciones (*Ídem*: 252).

Con apoyo en su experiencia con los *ndembu*, destaca:

Al explorar las causas de una aflicción, el adivino abre sendas que ha de recorrer, y al avanzar deja sus propias marcas o rastros -fronteras entre lo conocido y lo desconocido que deberá ir cruzando-, pero al mismo tiempo tendrá que reconocer las marcas que otros han dejado: el paciente, sus familiares, el brujo, los espíritus ancestrales, el hechicero, para “hacerlos visibles”, y más todavía, para hacerlos públicos: se trata de hacer público lo que era privado, social lo que era personal. Gracias a este acto de revelación, el adivino puede “curar”, desvanecer las aflicciones (*Ídem*: 253).

---

a futuro, como la relación entre símbolo, significado y realidad; entre creencias y mundo; el problema de la verdad y la justificación de creencias, el estatuto del conocimiento no científico, o los objetivos de la ciencia.

<sup>88</sup> Por el contrario, Edmund Leach dudó del simbolismo y aconsejó al sociólogo ser cauto ante las “racionalizaciones del devoto” (*Ídem*).

Entre los ndembu, Turner aprendió que los símbolos también muestran, revelan, hacen conexiones antes ignoradas o apenas entrevistas: realizan asociaciones emergentes; sugieren imágenes y situaciones. En su operación, los símbolos ponen en acción contextos, situaciones, incluso a veces:

...crean y proponen el contexto en el que se hacen inteligibles, en el que se puede hablar de ellos, de las imágenes que suscitan, de los sentimientos, modos de conducta, valores éticos y estéticos [...] y desde luego, de las relaciones de poder en las que están implicados y de las que, al mismo tiempo, son resultado” (*Ídem*: 254).

Bajo este reconocimiento, Turner apostó por el análisis pragmático y la dimensión performativa del símbolo; indagar cómo los usuarios “actúan con el objeto, las actitudes que asumen al usarlo, cómo lo veneran, lo destruyen, cómo se movilizan y orientan alrededor de él” (*Ídem*: 270). Finalmente, se dio cuenta de que tal vez no era necesario traducir en palabras un símbolo, pues éstos transmiten mensajes

...con distintos códigos sensoriales de formas simultáneas; más aún: en raras ocasiones tratamos con símbolos separados, antes bien con conjuntos simbólicos conformados por objetos, acciones, sonidos, estados, olores, contactos, donde cada unidad, cada acto y objeto está ahí por sí mismo, pero también por algo más allá de sí mismo (*Ídem*: 277).

#### 4.2 La performance

Dentro de la vertiente general del estudio sobre la subjetividad, la performance ofrece un campo de gran riqueza para la investigación. La amplitud conceptual adquirida por este término ha permitido su recuperación desde distintas perspectivas dentro de las disciplinas sociales. Sin embargo, habría que mencionar que por estas mismas razones, el término performance -como muchos, acuñados con el propósito de establecer cualidades distintivas en el trabajo de investigación-

no es estable, por lo que estudiosos de esta manifestación la definen y abordan según su propia historia disciplinar e intereses.

Peggy Phelan rescata de este género el valor del ahora, pues aunque un performance se repita, siempre se trata de uno nuevo, que debe ser considerado en su singularidad y no como reproducción del anterior. Así, establece que una de las cualidades más intrigantes de la performance es su relación con la desaparición, “pues inaugura la posibilidad de una atención a lo que no está presente, una operación en la que la memoria y el campo del inconsciente adquieren un papel protagónico” (Fuentes en Taylor y Fuentes, 2001: 93-94). Para Phelan, -quien desde luego no toma en consideración los cuerpos que sufren la desaparición forzada-, esta lógica se opone a la del capitalismo pues según indica, la idea de pérdida es necesaria para que la subjetividad del espectador, que elude cualquier tipo de control, aparezca. De tal manera que al ser sólo gasto, la performance se convierte en una forma de resistir las circulaciones equilibradas de lo financiero: “señala la posibilidad de revalorar la vacuidad; esta revaloración potencial otorga al arte del performance su arista opositora distintiva” (*Ídem*: 100).

María Elena Ramos destaca como cualidades de la performance: el mantenerse al margen de los circuitos formales; el interés por establecer un contacto directo con el público, sea en la calle o en el museo; estimular la sorpresa; rescatar la fiesta, el juego y al hombre que se divierte en su cotidianidad urbana; así como despertar reflexiones en los participantes (Alcázar y Fuentes, 2005: 40). La

performance persigue, asimismo, involucrar la totalidad corporal mediante acciones físicas y conceptuales, reflexivas y autorreflexivas.<sup>89</sup>

La mirada antropológica atiende como una de las tantas problemáticas sustantivas de la performance el cuestionamiento referente a la disolución del objeto de arte en la cultura contemporánea que puede rastrearse hasta principios del Renacimiento, cuando se inició la desacralización propia de la época moderna. El arte nació ligado a la idea burguesa de individuo y a partir de entonces surgió la noción de genio y la sobrevaloración de la producción de un objeto único que se goza por “sí mismo”. En la modernidad, la idea de desinterés kantiana estableció las categorías con las que se sostuvo la cultura moderna: arte, ciencia y moral. La idea de la obra de arte como desinterés tiene dos salidas en Kant: lo bello y lo sublime a su vez, dos perspectivas donde predominan la razón o la pasión vital.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Las investigaciones realizadas por Maris Bustamante, Josefina Alcázar y Fernando Fuentes asientan que la performance en México tiene influencias que se remontan a los movimientos *estridentista* (1920) y *treintatreintista* (1930) y sus respectivos manifiestos contra el modernismo (el primero) y en contra de la rancia academia artística (el segundo). Señalan que en los años cuarenta y cincuenta, Sánchez Fogarty organizó los tés locos y se constituyó el grupo Los Hartos a la cabeza de Matías Goeritz (1961). Entre los pioneros del *happening* de los años sesenta mencionan a Alejandro Jodorowski y a Juan José Gurrola. El primero rompió con la narrativa convencional del teatro haciendo uso de acciones simultáneas: en su *teatro pánico* el tiempo deja de ser una sucesión ordenada para convertirse, como la vida misma, en “un todo donde las cosas y los acontecimientos pasados y presentes están en eufórica mezcla”. Juan José Gurrola, *enfant terrible* del arte vanguardista nacional, realizó en la Casa del Lago su evento *Jazz palabra* (1963) y con Jodorowsky descuadró el tráfico de Bogotá al ejecutar una acción callejera, ambos vestidos de frailes y cantando salmos (1967) (Ídem: 147-150). Ese mismo año, Gurrola se unió a la función inaugural de BI, donde participó con *You bastard...*, obra que fue abucheada por el público asistente por incluir la música de Los Panchos en Bellas Artes. Durante esa misma década y la siguiente destacaron Felipe Ehrenberg en la plástica y Abraham Oceransky en el teatro (Mendoza, 2006: 85).

<sup>90</sup> Nietzsche, quien a través de su texto *El nacimiento de la tragedia* influiría de forma determinante algunos desarrollos de las vanguardias artísticas de fines del siglo XIX, indica que el arte buscó ser subversivo y revolucionario. La estética encontró en la idea de transgresión uno de sus devenires fundamentales. En los años treinta del siglo XX, Walter Benjamin cuestionó el objeto artístico al introducir la noción de “pérdida del aura” ante la posibilidad de su replicación debido a los avances tecnológicos.

Víctor Turner indica que las performances nunca son amorfos o totalmente abiertos y tienen una estructura diacrónica, un inicio, una secuencia de fases y un final. Sin embargo, asienta que esta estructura no es la de un sistema abstracto, pues se genera de las oposiciones dialécticas del proceso y los niveles del mismo. En la mirada que Turner adopta, el conocimiento no se hace a un lado, pero utiliza asimismo la voluntad y el afecto, lo que ocasiona un análisis diferente de las situaciones conflictivas (Turner, 1986: 186).<sup>91</sup> Mediante estas escenificaciones el sujeto se revela a sí mismo lo que es, ya que a través de la actuación puede conocerse mejor. De esta idea se desprende la posibilidad de que cualquier comunidad pueda reconocerse a través de la observación o la participación en performances. Los performances pueden clasificarse en sociales, en los que inscribe este autor los “dramas sociales”, y culturales, que engloban a su vez, los dramas escénicos o estéticos (*Ídem*: 187).

Schechner ha determinado que el teatro y la vida ordinaria son como una cinta de *Möbius* y que en cuestión formal se basan en la acumulación y la repetición para lograr estados de trance. Como se asentó en el capítulo anterior, el autor encuentra en los performances una analogía con los rituales de paso e indica que todos ellos tienen una fase de separación, una de transición y una de incorporación. Al llevar estas ideas al teatro establece que el entrenamiento, los talleres, los ensayos y el calentamiento constituyen rituales de separación. La performance es liminal y el proceso de enfriamiento y el análisis de los resultados son posliminales y pertenecen a la fase de incorporación (Schechner, 1985: 20).

---

<sup>91</sup> La traducción es de la autora.

Otras características de la performance según este autor serían: la relación maestro/discípulo, la manipulación directa del cuerpo como un medio de transmitir el conocimiento de la performance, la atención al aprendizaje a través del cuerpo y no sólo de la mente y la construcción del texto performático mediante el entretrejo de varios “lenguajes” performativos sin dar prioridad a alguno (*Ídem*: 23).<sup>92</sup>

Schechner alerta sobre la necesidad de acceder a la construcción de un performance para entender su intensidad. Entre sus posibilidades formales se encontrarían la acumulación, el uso de la monotonía, el uso del espacio y los script (*Ídem*: 12). En cuanto a las transformaciones de la conciencia que pueden derivarse del teatro, advierte Schechner aquellas entre los mismos performers individuales, entre el grupo que hace la performance y, entre el público como individuos y como grupo (*Ídem*: 10).

En el ámbito general de lo teatral se llama performance a cualquier hecho interdisciplinar que coincide con la interrelación de diferentes plásticas al mismo tiempo (con mucha frecuencia uso de audiovisuales y efectos sonoros) y el uso de un espacio alternativo a los foros convencionales. La performance constituye el medio idóneo para establecer planteamientos conceptuales sin ataduras a técnicas corporales específicas, narraciones escénico-estilísticas o relaciones espacio-temporales y comunicativas (intérprete/espectador) fijas. Otra de las características

---

<sup>92</sup> Schechner advierte que Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, entre otros, se han interesado por la línea teatro/antropología y han abierto caminos para su estudio conjunto. Peter Brook comprendió que algunos de los aspectos experienciales del ser humano podían revelarse a través de sonidos y movimiento del cuerpo, pues éstos tocaban cuerdas semejantes en cualquier observador. Así, el teatro contemporáneo tiene una fuerte liga con la expresión corpórea. Schechner distingue también el trabajo de Eugenio Barba en su Escuela Internacional de Teatro Antropológico (ISTA) y advierte la importancia de la influencia oriental en el teatro (*Ídem*: 31).

de esta expresión sería el huir del espectáculo de entretenimiento y la búsqueda de la no representación -inexistencia de una trama o de una intención narrativa-, la ubicación en una temporalidad abierta, el uso de la improvisación y la intención de que el performer sea un objeto más de la acción. En ciertas ocasiones la performance no requiere de especialistas ni de capacidades cultivadas y, al igual que el arte efímero, trata de liberar a la obra de su carácter mercantil. Sin embargo, estas características no siempre se cumplen al cien por ciento, lo cual hace aún más complicada su delimitación.

Mediante este camino de búsqueda interdisciplinar nada más lógico que danza y performance se unieran. Como ejemplos tempranos de esta relación se tiene el trabajo experimental de la danza norteamericana, que se desarrolló en Carolina del Norte (Black Mountain College), San Francisco y Nueva York, verdaderos talleres cuya presencia fue básica para la danza de vanguardia en Estados Unidos.

Como representantes eméritos de esta corriente se puede incluir al músico John Cage y el bailarín Merce Cunningham quienes empezaron su trabajo experimental desde 1937. Durante varios años, Cage investigó las nociones de azar e indeterminación en su creación musical y atrajo la atención sobre el ruido y el silencio (Goldberg, 1988: 80). Cunningham abandonó la narrativa dramática, el apego del movimiento al ritmo de la música y recuperó elementos de la cotidianidad (como el ruido y el silencio en Cage), al trabajar con caminatas simples, figuras de

pie, saltos y otros movimientos naturales. El coreógrafo incorporó también el azar en su trabajo al decidir el orden de las piezas a bailar tirando una moneda al aire.<sup>93</sup>

Bailarines del Judson Memorial Church abrieron líneas para el trabajo de la performance; una de las principales, Yvonne Rainer, quien había trabajado en California con Anna Halprin y llevó a Nueva York innovaciones radicales que se incorporaron a los eventos efectuados por aquella época.<sup>94</sup> Rainer expuso sus principios básicos en un manifiesto donde la negación se hizo contundente: No al espectáculo; No al virtuosismo; No a la transformación, la magia y la pretensión; No al glamour y el estrellato; No a lo heroico; No a lo anti-heroico; No a la imaginería chatarra; No al involucramiento (intérprete/espectador); No al estilo; No al camp; No a la seducción del espectador; No a la excentricidad; No al moverse o dejarse mover (*Ídem*: 91). Artistas plásticos, cineastas y músicos se unieron a este movimiento en busca de nuevas formas de hacer arte y en contra del mercantilismo, el esteticismo exacerbado y el aislamiento del artista; un movimiento por demás generoso, que se acercó a su comunidad otorgándoles el derecho a ser participativa.

En la España contemporánea, resalta la figura de La Ribot, bailarina que se inició como coreógrafa en 1985 con su obra *Carita de Ángel* y que fundó, junto a Blanca Calvo, la compañía *Bocanada Danza* en 1986 (Castro Flores, 2002: 57).<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Este tipo de situaciones azarosas fue practicado en México por el Ballet Teatro del Espacio, dirigido por Michel Descombey.

<sup>94</sup> Entre otros bailarines que participaron en las s del momento se podrían mencionar a Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton, Lucinda Childs y Alex Hay.

<sup>95</sup> Diez años después de haber iniciado su trayectoria coreográfica fue acogida por la Asociación UVI-La Inesperada, destinada a apoyar proyectos de investigación y talleres relacionados con la danza de vanguardia. En 1997 se instaló en Londres donde se asoció con *Artsadmin*, con la que realizó la mayor parte de su trabajo. Ella tiene un especial interés por la fotografía, atrapada por la idea de la inmovilidad (la pose, la foto fija, la instantaneidad) así como por la función cotidiana del vídeo. En esta línea ha construido piezas de "*live dance*" (danza en vivo) filmadas y experimentadas desde la perspectiva del cuerpo en movimiento. En Madrid, con Calvo y José A. Sánchez, inició el ciclo *Desviaciones* (Madrid 1997 y 2001), siendo galardonada con el Premio Nacional de Danza en

La Ribot investiga, desarrolla y cuestiona en sus creaciones los límites temporales, espaciales y conceptuales de la danza en su relación con campos afines como son el *live art*, la performance y las artes visuales.

Su proyecto más emblemático ha sido el denominado Piezas distinguidas (1993-2203), consistente en una serie de pequeños eventos (7 minutos a lo mucho) situados en las fronteras de la danza, que son vendidos a un propietario -de ahí el nombre- y presentados en teatros, museos o galerías, en las que trabaja la concentración geométrica y el humor (*Ídem*: 15).<sup>96</sup>

Las bailarinas mexicanas han participado en happenings desde años atrás: Graciela Henríquez colaboró con Alejandro Jodorowsky y en performances con grupos de vanguardia como El cuerpo Mutable y Teatro del cuerpo. Muchos de los denominados grupos independientes mexicanos han abordado líneas cercanas a esta manifestación en algún momento de su existencia. Destaco en específico a Anadel Lynton,<sup>97</sup> quien ha integrado de forma interesante la antropología y la performance. Lynton cuenta con más de diez años de experiencia dirigiendo distintos talleres de danza y expresión corporal en Chiapas, donde convivió con distintos grupos indígenas y asimiló la influencia de su cultura. En el sentir de

---

la modalidad de interpretación en el 2000. En 2004 cambió nuevamente de residencia, esta vez a Ginebra, Suiza.

<sup>96</sup> Estas piezas se dividieron en tres y fueron recuperadas en el montaje *Panoramix* (2003) de tres horas de duración y que se ha presentado en la Tate Modern de Londres, el Museo Reina Sofía de Madrid y el Centre Pompidou de París.

<sup>97</sup> Lynton fue una bailarina inquieta desde sus inicios en la danza: perteneció al BNM donde vivió la experiencia de bailar en pueblos olvidados ante un público rural que no se movía de los asientos al terminar la función, acostumbrado a la larga duración de la danza ritual. Posteriormente se unió al BI, espacio de mayor apertura artística y conceptual donde bailó desde sus inicios en 1966 hasta principios de los años ochenta. A lo largo de su extensa carrera profesional, ha convivido con bailarines que buscaban romper con los convencionalismos dancísticos, tales como Valentina Castro, Miguel Ángel Palmeros, Graciela Henríquez, Luis Zermeño, por mencionar algunos.

Anadel, la danza escénica contemporánea mexicana se ha aislado de lo que “pasa en la calle”, motivo por el cual se decidió a trabajar con “acciones participativas”. Para ella no existe distinción entre el trabajo dancístico y la performance, por lo cual sigue asumiéndose como bailarina. Con raíces que se remontan al arte social, su objetivo es la denuncia de hechos de trascendencia política, en los que intenta involucrar a los espectadores e invitarlos a una reflexión.<sup>98</sup>

Al acercar el arte a la vida, la visión de la actividad artística cambia por completo. De tal manera, la performance dancística puede trabajar con la abyección y lo limítrofe; tampoco requiere de corporalidades idealizadas y se contenta con la presencia de cuerpos experimentados capaces de conmover.

Como ejemplo de la confusión que causa en el público y los críticos la falta de delimitación precisa de los denominados performances, en uno de los eventos de Piñón presentado en el Museo del Chopo, durante el V Festival del performance, su participación fue descrita como un “espectáculo dancístico”. Piñón argumentó entonces que su propuesta era un performance, pues convocaba la energía del público y del lugar, además de que se apropiaba del momento y de los distintos

---

<sup>98</sup> En Barcelona se presentó dentro de Casa de la Solidaridad con dos obras tituladas *Hojas de nueva vida* y *Ciclos*, relacionadas con la masacre de Acteal y sus trabajos educativos en comunidades zapatistas. La primera de ellas derivó de la experiencia de vivir de manera cercana el asesinato de 45 indígenas tzotziles a manos de paramilitares. Después de la masacre, algunas familias se refugiaron en San Cristóbal de las Casas, donde ella impartía un taller de danza. Anadel se unió a un grupo de apoyo a estos refugiados políticos y al percatarse de lo atemorizados que estaban, ideó una manera de mitigar su angustia. Le surgió la idea de “tocar el cuerpo y nombrar sus partes”, acción que ayudó a que las víctimas reconocieran su cuerpo, devolviéndoles la certeza de haber sobrevivido (Ídem). Afirma: “La temática básica para mí [...] es indagar cómo pueden ir de la mano [...] experiencia estética, artística, artesanal o creativa con nuestros pensamientos en relación a los ideales y a la política [...] Yo siento que hoy en día quizás están un poco agotadas las prácticas tradicionales de lucha, por lo que hay veces que también pueden ser efectivas otras formas de lucha paralela, como por ejemplo los medios de expresión y la participación de la gente” (Cantero, M. 2007).

elementos confluían en ese espacio que “permite manejar muchos planos”. Su presentación, “aunque de alguna manera preconcebida, se trastoca con el lugar y con la gente, por lo que se convertía en performance: un acto vivo, irrepetible” (Berdeja, 1999)

#### 4.3 Vanguardia teatral y “ritualización”

Como aprendemos de Víctor Turner y de Michel Foucault -y muchos otros pensadores de la posmodernidad-, la historia está entrelazada con la vida. Los saberes y hasta los afectos tienen un origen histórico. Como una demostración de este hecho, me topé con el texto de Christopher Innes, que de manera sorprendente me permitió vincular el recorrido hasta ahora teórico entre las posibles correspondencias entre el ritual y el teatro; entre la terapia y las acciones performativas; entre el arte y la vida. La lectura de su libro *El teatro sagrado* confirmó estos vínculos al darme a conocer el contexto social en que este movimiento fue construido gracias a la integración no sólo de distintos saberes, sino también mediante un entrecruzamiento fantástico entre la vida de Oriente y Occidente.

Al darse el movimiento artístico vanguardista de fines del siglo XIX y principios del XX, el campo escénico recuperó varios de los intereses desplegados ya por la plástica como los de la exploración de la irracionalidad y el acercamiento al denominado en aquel momento como “arte primitivo”, bajo dos facetas: la exploración de los datos oníricos, o los niveles instintivos y subconscientes de la psique, y el análisis del mito y la magia, y la experimentación con pautas rituales y ritualizadas de actuación.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Estas inclinaciones se encuentran también en otras artes como la danza moderna y el cine mudo.

El deseo de la época de develar el funcionamiento de la psique se abrió a las ideas de Carl Gustav Jung (1875-1961), quien expresara que todas las figuras del mito estaban contenidas en el inconsciente como expresiones arquetípicas psicológicas y que el pensamiento simbólico o creador de mitos precedía al lenguaje y a la razón discursiva, lo cual revelaba aspectos fundacionales de la realidad que no podían ser conocidas por otros medios (Innes, 1992: 11). Ideas hoy ya superadas dentro de las ciencias humanas, precisamente por las consideraciones con respecto a la temporalidad.

También en dicha época, el psicoanálisis influyó el movimiento teatral y dancístico que buscó regresar a las raíces del hombre y a las formas originales del drama ritual dionisiaco y a los misterios de *Eleusis*, y cuyas raíces pueden encontrarse en las distintas corrientes artísticas del romanticismo que se había vuelto hacia épocas pasadas como a la Edad Media, al orientalismo y a fantasías narrativas desarrolladas por el ballet.

Asimismo, la reflexión antropológica propició la relación danza/arte, danza/teatro a partir de la confluencia de los distintos estudios derivados de la lingüística, desatados por Ferdinand de Saussure (1857-1913).

Entusiastas dramaturgos y directores de entreguerras, inmersos también en la vorágine emotivo-revolucionaria del momento, concibieron la escena teatral como una herramienta para transformar el mundo. Algunos de ellos desarrollaron un pensamiento teórico y probaron técnicas para cambiar a los sujetos de forma individual, para poder después transformar a la sociedad. Antropólogos y gente de teatro concibieron que el estudio de la ritualidad podría hacer más eficaz la

actuación y la puesta en escena, persiguiendo la meta de que los espectadores se involucraran y lograran movilizar lo íntimo de su ser.

Asimismo, la teatralidad que surgió del movimiento vanguardista compartió un objetivo terapéutico, casi místico, ya fuera cercano al expresionismo -de carácter emocional que provocara que el espectador dejara el escenario como un hombre nuevo-, o mediante el exorcismo tipo Antonin Artaud, (1886-1948), el cual pretendía liberar al participante de los frenos de la civilización, restaurar la relación natural con el universo espiritual y purgarlo de toda violencia.

Se podría aseverar que la tendencia general del teatro vanguardista fue en contra del naturalismo.<sup>100</sup> En esta búsqueda, el teatro simbolista buscó métodos de comunicación que no tuvieran liga con el lenguaje, y se sumergió en el sondeo de imágenes para subrayaran la cualidad expresiva de lo visual por encima de lo verbal, bajo la idea de que “verbalizar la emoción le priva de la autenticidad” (Ídem: 29).<sup>101</sup>

Durante esta época de exploración generalizada, el psiquiatra y psicólogo vienés Jakob Moreno (1889-1974) probó una visión terapéutica innovadora que hacía uso de algunas cualidades de la escena. En 1923 creó la psicoterapia de grupo al concebir un drama escénico sin espectadores (Ídem: 65)<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> Ya Rimbaud había estipulado el deber del poeta de volverse visionario “por medio de una perturbación larga, inmensa y razonada de los sentidos...”. Como medida para alcanzar este objetivo, los simbolistas inventaron efectos escénicos que resaltaban los aspectos espirituales mediante una atmósfera irreal (Ídem: 27). Maurice Maeterlink (1862-1949), dramaturgo belga, mostró a sus actores a través de velos en la obra *Pelleas y Melissande* (1892), cuyo drama era un amor prohibido.

<sup>101</sup> En consonancia con estos conceptos, el director inglés Harold Pinter (1930-2008) estableció que mientras más aguda fuera la experiencia, menos articulada sería la expresión.

<sup>102</sup> Para tal efecto diseñó un teatro circular, tipo basílica, dentro del cual destacó un escenario en el centro y anchos escalones en círculos concéntricos que se extendían hasta el muro exterior, donde había cuatro “capillas” semicirculares equidistantes, cada una con su propio escenario y sus salones circundantes. Moreno pretendía que el público fuera activo, para lo cual suprimió los asientos. Los

A su vez, Walter Gropius, miembro de la Bauhaus, concibió un “teatro total” en forma de huevo (1928), intentando así la integración del público en la acción.<sup>103</sup> En consonancia con estas tendencias, los directores escénicos recuperaron teorías que les pudieran servir de apoyo a sus experimentaciones, como las de James George Frazer (1854-1941) y Claude Lévi-Strauss (1908-2009).<sup>104</sup>

El poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director de escena y actor Antonin Artaud (1896-1948) fue uno de los pioneros en realizar investigaciones teatrales en las que conjugó el trance y los gestos fijos y despersonalizados para expresar el “automatismo del inconsciente liberado”. Puso especial atención en encontrar lo que llamaría un lenguaje concreto, dirigido en específico a los sentidos (*Ídem*: 24). Tomó como inspiración la representación chamánica con la cual ensayó hasta crear distintas técnicas actorales, las cuales influyeron en los experimentos de otros artistas escénicos. Artaud fue uno de los personajes que tuvo más resonancia en el mundo del teatro y la danza occidental, así como en algunos países orientales,

---

presentes podían desplazarse de un centro de acción a otro y acceder a un intercambio entre reacciones y acciones. Su técnica consistía en lanzar una frase preparatoria para liberar de inhibiciones a los congregados, encontrar un problema común y descubrir al exponente más apropiado para que fuera el protagonista del grupo. Como segundo paso, provocaba una serie de situaciones actuadas a través de las cuales buscaba improvisar “el libre juego del subconsciente”. El conglomerado teatral producía resonancias “por medio de comparaciones y correcciones” a las que seguía una discusión (*Ídem*: 66).

<sup>103</sup> Pero a pesar de esta arquitectura, el espectador siguió siendo pasivo, pues sólo estaba atento a lo que pasaba a su alrededor. Como es lógico suponer, estos experimentos sustituyeron la secuencia temporal, lineal, por el denominado montaje, que respondía no sólo a la lógica de la propia técnica de improvisación sino a la influencia que tuvo el cine sobre el teatro (*Ídem*: 65).

<sup>104</sup> Frazer había aseverado que magia, ciencia y religión no marchaban por caminos distintos y que en esa unión existía una lógica distinta a la occidental. Hizo referencia a la magia empática, donde lo similar causaba lo similar, y a la holofrástica, donde la parte representaba al todo (*Ídem*: 70). Lévi-Strauss difundió que en el ritual había una dimensión comunicativa que no tenía que ver con el lenguaje y que involucraba el gesto, la postura corporal, el movimiento, la música, lo que posibilitaba la incorporación total del cuerpo de actores y espectadores. Se acercó también al arte, para comparar el tipo de conocimiento que se producía a partir de éste.

como Japón (*Ídem*: 68).<sup>105</sup> A lo largo de su proceso de investigación buscó la espontaneidad irracional y el delirio con la intención de liberar las tendencias reprimidas, en una especie de purga emocional análoga al efecto clásico-trágico de la catarsis (*Ídem*: 69). Desde su perspectiva, el teatro podría emplearse como terapia correctiva para una sociedad enferma.<sup>106</sup> Al conformar el ideario del teatro de la crueldad, Artaud pretendió que el espectador fuera conmovido y estremecido por el dinamismo del propio espectáculo. Su deseo fue "... el de cambiar el centro espiritual del mundo, de cambiar los niveles de las apariencias, de esa transfiguración de lo posible [...] empezando [...] con la perturbación espiritual" (*Ídem*: 86).

Debido a esta inclinación, consideró más real al sueño que la misma realidad y sentenció que "la metafísica debía volver a la mente a través de la piel" (*Ídem*: 131).<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Al acercarse a la cultura oriental, Artaud, como ya otros artistas, directores teatrales y coreógrafos lo habían hecho, experimentó con el "ritmo escénico" y con "gestos concretos" que debido a su eficacia y fuerza, creía que se bastaban a sí mismos para lograr el efecto deseado. Se impresionó con el drama-danza balinés, el cual no conoció a profundidad y del que recuperó la instintiva supervivencia de su magia.

<sup>106</sup> Artaud indagó también la vinculación de lo físico y lo mental y concibió la acción teatral como un proceso (*Ídem*: 68). Como paradoja, propuso "una obra anotada, fija hasta en sus últimos detalles", de modo que el resultado final fuese "tan estricto y calculado como el de cualquier obra escrita", pues "el teatro, menos que ningún otro medio de expresión, tolera la improvisación". Sin embargo, el escenario debía presentar la verdad interna, más que la externa.

<sup>107</sup> Esta búsqueda por encontrar motivaciones culturales distintas permitió que años después, Peter Brook (1925) se acercara al teatro ritual pues deseaba explorar: "... un campo en que el ritual y lo que llamamos la realidad exterior, traslapan por completo [...] y éste es el mundo de Genet". Investigó el cuerpo y buscó el impulso inicial que se halla en el centro del movimiento físico, por lo que indagó las posibilidades de técnicas orientales, como la del *Tai-chi*, el uso de la gravedad y el ritmo de la respiración (*Ídem*: 146-147). Para Brook, las técnicas de respiración del ritual indígena podían usarse para crear rituales propios. Con este objetivo experimentó con el habla "primitiva", utilizó el lenguaje ceremonial arcaico e integró el rito en sus puestas en escena. Enseñó a sus alumnos cantos africanos, latín y Avesta, antiguo lenguaje persa de la magia zoroástra. En 1971, el teatro ritual de Brook alcanzó su máxima expresión: rechazó el lenguaje conceptual y compuso en su lugar bloques de sonido que tuvieran la cualidad de la acción física y que fueran indescifrables para todo análisis intelectual. Al tratar de volver al primitivismo, creó la obra *Orghart*, con la que hizo una gira a África. Como paradoja, el público africano que atendió a estas presentaciones consideró que los oscuros gritos primordiales eran "tremendamente cómicos" (*Ídem*: 154-157).

Años después y al seguir la tendencia experimental del teatro, Jerzy Grotowski (1933-1999) suplantó el concepto de “representación” por el de “reunión”.<sup>108</sup> Dudó de la efectividad que pudieran tener el ritual y el mito en una sociedad fragmentada como en la que vivió, por lo cual sus experimentos fueron cada vez más cercanos a la terapia. El público asistente a sus talleres era sometido a una extensa sesión de psicoterapia, que se basaba en los ejercicios creados por su laboratorio de teatro, cuyo objetivo era redescubrir unas “raíces” primitivas que correspondían a los ritos de paso descritos por antropólogos como Van Gennep (*Ídem*: 191).<sup>109</sup>

Eugenio Barba<sup>110</sup>, alumno de Grotowski, creó su Teatro Odin en 1964. Él experimentó con la base psicofisiológica de la actuación y propuso su teatro antropológico, interesándose de manera privilegiada por la interculturalidad. En su libro *La Canoa de Papel* explica que la antropología teatral dirige su atención al territorio empírico para “trazar un camino entre las diversas especializaciones disciplinarias, técnicas y estéticas que se ocupan de la actuación...”. Más adelante agregó que la antropología teatral “busca lo simple: la técnica de las técnicas...”, o

---

<sup>108</sup> Grotowsky definió el teatro como una actividad elitista para aquellos que tuvieran “necesidades espirituales auténticas” y quisieran ser confrontados a través del drama (*Ídem*: 191). También elevó el gesto, el tono, la dinámica del sonido y del movimiento para producir valores expresivos. Sin embargo, declaró en algún momento que “la dificultad es que todas las formas de lenguaje, verbal, vocal, emblemático o físico, comunican con cierta precisión sólo en la medida en que sus símbolos son conocidos y compartidos...” (*Ídem*: 151).

<sup>109</sup> A principios de 1970 Grotowsky organizó grupos parateatrales previa elección de candidatos, que atendían a ejercicios físicos, sesiones de meditación en voz alta, terapias de actuación y lo que llamó “canto de mí mismo”. Hizo uso de la improvisación de grupo e indagó la manera en que se podrían desarmar, paso a paso, los actos cotidianos, cómo enfrentar los miedos que dividen a los seres humanos y cómo establecer relaciones sencillas y elementales. Esta declaración la hizo en 1973 en una conferencia de prensa en Nueva York (*Ídem*).

<sup>110</sup> Barba tuvo la influencia del cine mudo y de los artistas expresionistas. Empleó gestos, posturas arquetípicas y maquillaje facial para transformar las emociones “espontáneas” en estados “puros” de miedo, dolor, deseo, así como un drama arraigado al mito.

sea, aprender a aprender y la describió como un nuevo campo de investigación, que sería el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada” (Barba, 1992: 26).

Por su parte, Richard Schechner exploró modos de comunicación no verbal e indagó en las conexiones entre las pautas de conducta humana y la de los animales durante el juego y la actividad ritualizada, así como también los tipos de actuación religiosa que sobreviven en las culturas primitivas (Innes, 1992: 197). Este director creó el teatro ambiental, que se derivó del *happening* del artista plástico Allan Krapow quien creara esta modalidad en 1959. Schechner pensó en un teatro subjetivo en el que cada quien fuera libre de hacer sus propias conexiones lógicas. La mezcla de ilusión y realidad, y la insistencia en una participación total, junto con la naturaleza subjetiva del hecho dramático, convirtieron las primeras obras de su Performance Group en una forma de psicoterapia -que no era tanto para el público sino para los propios actores-, cuya estructura resultó típica del teatro de vanguardia norteamericano de los años setenta.<sup>111</sup>

En el ritual y en la performance teatral se busca la transformación del ser, de la subjetividad, de la conciencia. Ésta se logra principalmente en la fase liminar, en el caso del ritual, y liminoide en la teatralidad. En esta fase, como en el ritual, hay un juego de identidades entre “se es-no se es” y para llegar a ello hay una preparación que implica observación, práctica, imitación, corrección, repetición,

---

<sup>111</sup> Uno de sus actores declaró: “Yo estoy actuando mi enfermedad, la enfermedad que socava mi ser interno [...] *Dionisio* es mi rito [...] Al inaugurarse *Dionisio*, casi la mitad del elenco estaba en tratamiento psicoanalítico, y se celebraron una vez a la semana sesiones de terapia de grupo, en las cuales salieron a la superficie las neurosis y los resentimientos personales...” (*Idem*: 202).

según sea el caso (Schechner, 1985: 5). Los talleres forman parte de ese proceso de construcción de las condiciones liminoides. El proceso llevado a cabo en el taller-ensayo-ritual, que toma parte en el espacio liminoide, se refleja en el marco negativo, antiestructural que circunda todo el proceso. El tiempo/espacio liminal permite la condición de *stasis*.

Derivado de la cercanía que Turner tuvo con Schechner y a los estudios por los que se interesó, concibió la posibilidad del uso metafórico de la teatralidad para abordar el ritual y los conflictos sociales asociados al mismo. Como una ramificación de su modelo original, dividió estos enfrentamientos a los que nombró “dramas sociales”, en cuatro fases dramáticas: la brecha, la crisis, la regulación y la reincorporación, de las cuales ya se ha hablado (Geist, 2002: 5).

En el texto de Turner, El proceso ritual, hay una especie de tránsito entre la experiencia cultural como sistema cognitivo, “pasando por la experiencia vital que incluye lo cognitivo, lo afectivo y lo volitivo, e implica memoria hasta llegar a una noción de experiencia que se caracteriza como transformadora, extática y liberadora” (Geist, 2001: 101). A través de este recorrido Turner distinguió dos polos: la experiencia como bagaje o capital cultural y la vivencia como acontecimiento significativo, hacia el que se aproximó en sus siguientes obras en las que otorgó un peso especial a los símbolos rituales, que:

... envuelven las relaciones culturales clasificadoras en cascarones materiales de la experiencia vital y los presenta no de manera abstracta, sino como confrontación de cosas sensorialmente perceptibles. Los símbolos y sus relaciones no son sólo clasificaciones cognitivas para el orden del universo, sino también medios significativos para la movilización, canalización y el control de las emociones fuertes como el odio, el miedo, la atracción y el sufrimiento. El ritual apela a todo el hombre y cada detalle simbólico se relaciona con un objeto empírico de la experiencia (Turner en *Ídem*).

De las fases que el sujeto o grupo atraviesa durante el ritual, Turner concibe el momento de liminaridad, núcleo del esquema trifásico de separación-limen-agregación, como posible generador de transformaciones (Geist, 2001: 33-34).<sup>112</sup>

El ritual se deriva del núcleo subjuntivo, liminar, reflexivo, exploratorio del drama social, donde las estructuras, dentro de las cuales el grupo vive su mundo social, son “replicadas, desmembradas, recordadas, remodeladas y convertidas en significativas, de manera verbal o no verbal” (Turner en *Ídem*: 35).<sup>113</sup>

Al haber trabajado con Víctor Turner, Richard Schechner explica que la presentación escénica es una especie de rito de paso que involucra distintas actividades que se inician con la preparación del espectáculo y finalizan en el momento de “enfriamiento”, durante el cual los intérpretes y el público van recuperando su mundo cotidiano al terminar la función (Zmolek, 2002: 1).<sup>114</sup> El ritual extático se ha relacionado con el culto dionisiaco al propiciar la transformación, mientras que el rito sacerdotal o apolíneo busca mantener el orden social (*Ídem*:

---

<sup>112</sup> Geist señala que la transición liminar es “un horizonte de libertad, creatividad e innovación sobre el cual emerge el significado”. En la fase liminal, los participantes son descritos como carentes de insignias y propiedades sociales, como muerto y vivo, y como no-muerto y no-vivo, al mismo tiempo. Es un estado durante el cual los individuos “ya no están clasificados y al mismo tiempo todavía no están clasificados” (Geist, 2001: 33-34). Esta condición ambigua y paradójica se abre de manera simbólica a lo posible por advenir, que Turner denomina como “el modo subjuntivo”, otra metáfora que le permite distinguir entre momentos estructurales y antiestructurales o *communitas*. Estos momentos se encuentran en el terreno de la hipótesis, de la fantasía, de la conjetura y el deseo, por lo cual es “un caos fértil, una fuente de posibilidades, un esfuerzo por generar nuevas formas y estructuras, un proceso de gestación” (*Ídem*: 35).

<sup>113</sup> Geist describe este momento como producto de “una ‘deconstrucción’ de la topología social y las estructuras significantes y al mismo tiempo, proceso generador de una nueva topología social, y de las nuevas estructuras significantes”. Se trata así de un proceso de semiosis (*Ídem*: 46). Según Mier, debía de cambiarse el término ‘deconstrucción’, ya que remite a la propuesta derridiana. Mier, observaciones al texto.

<sup>114</sup> Los Zmolek mencionan que Rudolph Laban lamentaba que los europeos hubieran perdido el hábito de la oración en movimiento y hacen un recorrido histórico para explicar los cambios entre los rituales de transformación y los de ordenamiento (*Ídem*).

2).<sup>115</sup> En algunas danzas el papel del bailarín escénico puede ser semejante al del chamán -una especie de árbitro entre lo individual y comunal-, por lo que hace uso de movimientos expresivos en lugar de los formales, típicos de la versión apolínea de la danza (*Ídem*: 4).

Sobre esta línea reflexiva, toda representación escénica contiene elementos del teatro y del ritual. Richard Schechner, considera que la danza o el teatro rituales tienen un grado de valor como entretenimiento, así como la danza o el teatro escénico poseen algún grado de eficacia ritual. Estas manifestaciones difieren tan sólo por el grado de eficacia o entretenimiento que alcancen (*Ídem*: 6).<sup>116</sup> Así, otorga un valor al entretenimiento en el ritual y hace referencia a que eficacia y entretenimiento no se oponen ya que forman los polos de un continuum: “La polaridad básica se da entre eficacia y entretenimiento, no entre ritual y teatro. Qué a una actuación específica se la llame “ritual” o “teatro” depende sobre todo del contexto y de la función. Una performance se llama teatro o ritual según dónde se realice, quién la ejecute y en qué circunstancias” (Schechner, 2000: 36).

Desde la perspectiva que plantea Schechner, los chamanes son “artistas y actores y médicos y estáticos poseídos en trance y sacerdotes y profesionales del entretenimiento. Argüir que una persona que representa simultáneamente varios

---

<sup>115</sup> El estudioso del ritual, Tom F. Driver, señala cómo, a lo largo de la historia, el ritual extático y las prácticas chamánicas van a ser contenidas y sustituidas por rituales del tipo sacerdotal, encaminados a la supuesta estabilidad estructural.

<sup>116</sup> Como ejemplo podría mencionarse la escenificación *The Golem of Prague*, que se llevó a cabo en el Madison Square Garden de Nueva York por ser tanto un oficio religioso como un entretenimiento popular, que logró reunir a más de dieciocho mil Hasidim. (Eliade, M y Adam, C.: 438). Así, se puede considerar que la representación escénica comparte instancias del comportamiento sacro y que las técnicas del éxtasis son utilizadas también, de forma consciente o no, por los actores, bailarines y coreógrafos.

papeles o que una sola performance expresa muchos impulsos contradictorios son expresiones de un arte (y una cultura) “simple”, “es mirar las cosas al revés” (ídem).



Diego Piñón en el estudio de Kazuo Ohno, F. Gerardo Piñón, Proyecto final para la Fundación Japón-Yokohama, Japón, 2000.

## Capítulo 5. Análisis: aspectos “ritualoides” en *Butoh* Ritual Mexicano, A.C.

... el cuerpo del danzante, con su complicadísima trayectoria por el espacio vacío del escenario, no imita o cuenta una historia, ni su despliegue en el espacio tiene una lógica narrativa, ya que lo que cuenta es la intensidad, la dirección y la estética de sus movimientos (Pera: 103).

Una de las finalidades de los talleres que organiza BRM es tratar de revivir el sentimiento de sacralidad existente en un ritual. Añado, que desde una manera teatralizada -en el sentido del “como si”- y resignificada desde la perspectiva de la experiencia de Diego Piñón. Esta revisita despoja al ritual de muchas de las características que la antropología ha señalado sobre esta práctica a lo largo de los años, en particular su sentido de identidad socio-cultural, en la que la vida de una comunidad se entreteje y estructura. El “como si” intenta, no obstante, crear en los congregados a los talleres percepciones análogas a las que podría provocar la participación en un ritual y que oscilan en grados de credibilidad y eficacia.

Con base a la disciplina antropológica, distingo que los símbolos que manejan las culturas tradicionales son entidades densas, acumulaciones de historia y memoria en comparación con las que se pueden manejar en BRM, recuperaciones un tanto melancólicas de culturas pasadas como apoyo de su propuesta. El carácter ritual que ejerce BRM en su práctica, nunca podrá tener la riqueza del de la cultura *ndembu*, ni la que densifica aquella de los rituales japoneses o huicholes, cuya complejidad se ha solidificado a través de años de ejercicio cultural. El “árbol de la leche” materializa muchas de las costumbres de la cultura *ndembu*, al igual que el paraíso *Wirikuta* de los huicholes. Símbolos ancestrales que a su vez son sedimentaciones de una cosmología y una mitología singular, que manifiestan

“visiones de vida” específicas, aunque en el fondo traten de explicar las preguntas, sin respuesta, que se ha hecho la humanidad a lo largo de los siglos.

En BRM se atiende a estas preocupaciones con un bagaje muchas veces escaso, que se conforma de lecturas o vivencias de corte artístico, antropológico, histórico, filosófico, pero lejanas a esa raigambre de sentido totalizador, donde universo y ser caminan juntos. Aunque en el fondo, ésta es la finalidad que Diego Piñón declara perseguir e intenta transmitir a otros.

Esta observación se basa en que muchos de los asistentes a sus talleres tienen escasa relación con símbolos del pasado cultural indígena o de la cultura japonesa; sin embargo, se apropian de los que sienten cercanos a su mundo real o fantástico. Debido a la diversidad cultural de los partícipes no existe un conocimiento profundo -conceptual o afectivo- de la simbología particular que en los talleres se maneja. De ahí que Piñón elija los más representativos, aquellos que pueden ser comprendidos culturalmente por los habitantes de ciudades globalizadas, dedicados o interesados por las actividades culturales y artísticas.

Desde la perspectiva de Durkheim, la vida ritual sería un dispositivo que “consagra, confirma, sacraliza los actos de identidad en cuanto éstos los configuran una serie de clasificaciones -cada una con su catálogo de lo esperable, con sus memorias colectivas- más o menos integradas e integradoras”. Ésta sería una concepción “domesticada” del ritual: “Un medio para fortalecer las instituciones y las normas sociales, éticas, epistemológicas y aun metafísicas”. Sin embargo, al operar con cuerpos y clasificaciones, existe la posibilidad de que en los rituales afloren las abominaciones, la suciedad y aparezcan las anomalías e impurezas, pues “permiten franquear barreras, cruzar límites y umbrales, cuestionar pertenencias,

adscripciones, poner en duda identidades. El caso ejemplar son los rituales de paso, pues constituyen un modo institucionalizado de atravesar límites, fronteras, y al hacerlo las movilizan” (Díaz Cruz, 2014: 247).

Pensar la sociedad como una comunidad estática es tratar de aferrarla a una identidad fija, cuando el cosmos y los seres cambian de manera constante. Creo, en dado caso, que éste es uno de los aspectos del ritual que recupera BRM, que le permite sostener su nomenclatura como práctica en la que la temporalidad es tan importante o más que la espacialidad. En cada sesión del taller se va construyendo un tiempo mediante distintas fases y, como en todo ritual de paso, durante la denominada fase liminar –liminoide- se propician las transformaciones, a su vez dentro de una estructura abierta que requiere de ciertas repeticiones, pero que nunca serán ni producirán los mismos efectos.

Así, la práctica de BRM sería una verdadera configuración, un todo que es más que la suma de las partes y, por tanto, “la cosa percibida es siempre percibida como figura o forma” (*Ídem*: 285). Una *Gestalt* puede formar parte de un todo mayor: “Está constituida por partes y momentos, de tal suerte que si aquéllas fueran, por ejemplo, duplicadas en tamaño, la *Gestalt* sería la misma, pero si una parte es modificada, y con ella las relaciones que guarda con el resto y el todo, entonces estaríamos ante otra *Gestalt*” (*Ídem*).

Las *Gestalten* no son configuraciones fijas, por lo tanto apuntan la capacidad que tiene el ser humano de ir más allá de las estructuras creadas para crear otras: “Reestructurar las estructuras y así poder percibir la pluralidad de aspectos de una misma cosa.” La inteligencia forma u organiza constantemente nuevas *Gestalten* y a esta capacidad de creación y recreación le da el nombre de acción simbólica

(Ídem: 287). Sin embargo, los símbolos “son multivocales, manipulables y ambiguos, porque están precisamente, y de inicio, colocados en sistemas, porque están clasificados u ordenados de forma regular” (Turner en *ídem*: 290).

En dado caso, BRM es una microestructura contemporánea con la cual se cuenta en fases de crisis y que, sin ser conductista, tranquiliza a los involucrados al permitirles concebir un espacio a la vez fantasioso y real, donde por momentos la agrupación se vuelve apoyo y fuente de confianza.<sup>117</sup>

BRM persigue que la representación escénica sea una ceremonia espiritual, en la que se ofrende el ser en pos de una comunicación integral con el interior y el cosmos (Ávalos Rosas, 1996: 18). En consecuencia con las ideas vanguardistas de la escena teatral, Piñón comenta que su práctica requiere del dominio de la corporalidad.<sup>118</sup> Si bien, el trabajo anímico es un puente para adquirir otro nivel de percepción y conciencia, la profundidad con la que se accede a los estados emotivos es producto de una tarea personal que se conquista mediante la disciplina, la constancia y el trabajo sobre el material sensitivo. Se refiere a todo ello como una “autoconstrucción” y lo relaciona con el chamanismo que a su vez tiene una función social.

Para el logro de estos objetivos se convoca, a través de él, una energía extraordinaria: la energía colectiva que es más poderosa que la personal y que apoya la finalidad de su “ritualidad”. En su propuesta dancística, Piñón busca

---

<sup>117</sup> Díaz Cruz ha visto en la performance la conformación de una presencia en comunidades relativamente pequeñas de jóvenes, que mediante vestimentas y comportamientos, hacen valer su manera de vivir.

<sup>118</sup> Las afirmaciones de Diego Piñón en este capítulo proceden de la entrevista que le realice en noviembre de 2013.

encontrar en las distintas culturas en las que se inspira “puntos similares”, aquellos que unen al hombre, que abolen fronteras. Se vincula así, con el interculturalismo ya perseguido por Barba:

La danza *butoh* entra en la profundidad del ser, busca tocar lo que hay en el fondo del alma a través de trabajos corporales muy fuertes y que en la mayoría de las ocasiones rebasan los límites de la resistencia. Esta danza abarca sentimientos que nadie quiere tocar: la ira, el coraje, la rabia, “lo sucio”, la parte destructiva del hombre. Se trata de una danza de transformaciones constantes, que pasa de lo oscuro a lo luminoso, es un fluir, un ir o venir. La danza *butoh* tiene como puntos de generación de energía, la mente como conciencia, el abdomen como centro sensorial y los pies, como conexión con la tierra. El abdomen, centro corporal de esta danza, funciona como punto de equilibrio y control nervioso, conducto de la generación de sensaciones (Mendoza, 2013).

Desde la perspectiva del coreógrafo, la “ritualización” nos remite a los orígenes del ser humano, siendo puente entre el hombre y las fuerzas naturales o sobrenaturales; medio para realizar el anhelo de aprehensión o de integración a dichas fuerzas. Una vía para mantener la liga con el origen: la luz, el agua, la tierra, el cosmos (Tapia Campos, 1996).

Advierto en este momento la crítica desde la visión antropológica a considerar el ritual como un comportamiento humano de tipo universal y a la actitud de metaforizar sus distintos aspectos en función de relacionarlos con las perspectivas descritas. Sin embargo, atendiendo a este juego del “como si”, los rubros a revisar en este capítulo estarán vinculados con la práctica ritual tradicional, en la que se conjugan otras acciones relacionadas que apoyan su carácter, tales como el misticismo, el juego y el drama, en su modalidad terapéutica.

Si bien soy consciente de que Diego Piñón puede utilizar estas nociones de manera “superficial” desde las expectativas trazadas por las teorías antropológicas

del ritual -que no de las instancias afectivas- son parte ineludible de mi análisis y de la ruta que he escogido para implementarlo.

### 5.1 Recuperaciones “ritualoides” en RBM

Destaco a continuación los elementos que recupero de las acciones de BRM:

- j) La fundación del espacio “sagrado”
- k) La construcción de la *communitas*
- l) La temporalidad
- m) El tiempo subjuntivo
- n) El misticismo
- o) El juego
- p) Los símbolos
- q) El drama
- r) La significación

- a) La fundación del espacio “sagrado”

Diego Piñón migró a Tlalpujahua<sup>119</sup> por tener lazos afectivos con esa localidad: su abuelo vivió y trabajó en ese lugar por mucho tiempo. Al establecerse ahí buscó una forma de vida alternativa, alejada de la complejidad de la ciudad de México, con la esperanza de equilibrar su ser. Espacio utópico, lugar en el cual encontró su “centro”, a pesar de que las dificultades económicas lo induzcan a buscar otras

---

<sup>119</sup> A pesar de la búsqueda y el esfuerzo institucional por descentralizar la cultura en la República Mexicana, el Distrito Federal -y dentro de él la zona centro y el área sur dominada por el CENART y la UNAM- sigue siendo la zona predilecta para aquellos artistas que buscan “visibilidad” institucional y social, así como oportunidades de desarrollo artístico. En la ciudad de México, los bailarines pueden aumentar sus ingresos con mayor facilidad al haber mayor flujo económico. Debido al desarrollo que ha tenido la danza, pueden dedicarse a actividades complementarias como dar clases o contratarse como *free lance* en algunas de las múltiples actividades culturales que involucran la teatralidad o la danza. También es común que abran sus perspectivas a otras disciplinas corporales y se conviertan en instructores de técnicas corporales y terapéuticas, cada vez más en boga. En los años setenta del pasado siglo, se observó la migración de artistas de la ciudad a distintas provincias, con apoyo institucional o sin él. La Universidad de Veracruz abrió una escuela de danza en Xalapa con la asesoría directa del BNM y en Monterrey se creó la Escuela Nacional de Música y Danza. Distintos festivales fueron organizados, a los que se llevó no sólo la avanzada del arte nacional, sino incluso internacional. Algunos han continuado a lo largo de los años, como el afamado Festival Cervantino, otros desaparecieron por falta de apoyo, como el de Mazatlán. No obstante, el crecimiento de la actividad de la danza en provincia es significativo.

formas de sobrevivir en un Michoacán crítico. Como una decisión definitiva, abandonó la cada vez más inhóspita ciudad capital para irse a la “provincia”, que para muchos capitalinos representa una opción, la mayoría de las veces idílica para dar fin a los problemas de aglomeración y estrés, y para apartarse de la meca del consumismo nacional.

BRM se enclava en medio de la naturaleza agreste, casi a las afueras del “pueblo mágico” de Tlalpujahua. Su nombre corona una reja de fierro que comparte la entrada con la *Villa Amacalli*, donde es posible hospedarse cuando se atiende a alguna actividad relacionada con el taller. Después de la reja se accede al estacionamiento de ambos desarrollos y es preciso seguir de frente y atravesar otra cerca para acceder al complejo artístico/terapéutico.

El visitante se enfrenta de inmediato con un híbrido entre Japón y México que causa, en principio, cierta extrañeza. La entrada está custodiada y resguardada por un buda, gordo con cara de felicidad. Danzantes de Michoacán que participaron de varios de los cursos de Piñón le regalaron esa escultura tallada en la madera que aprendieron a trabajar generación tras generación. La imagen que plasmaron provino de una fotografía con un resultado bastante curioso, pues el buda conserva rasgos de la indumentaria de los monjes franciscanos con el clásico cinturón y sandalias, y en su mano derecha aprisiona un libro que semeja una Biblia.

Si se sigue avanzando por la vereda que se ha formado por el paso constante de las personas, se accede a un conjunto arquitectónico bastante grande y con distintas secciones bien delimitadas. Algunas de las cornisas de los techos se encuentran adornadas con guirnaldas hechas con paliacates de colores entrelazados, semejantes a aquellas que se usan en caso de alguna festividad en

los pueblos mexicanos. A la vez, cercanas a la manera en que algunas culturas orientales engalanan sus templos con papeles coloridos que son movidos por el viento.

Del lado derecho de la entrada al conjunto, se ubica la casa-habitación de Piñón, que se fue ampliando según las necesidades requeridas. Al entrar en ella, después de haber accedido por una agradable galería rústica propia de la entidad, se llega a la sala. Al lado izquierdo hay otra habitación tipo estudio y al final de ésta se ubica la recámara, vasta y acogedora con una cama híbrida, ancestral, cubierta por un dosel procedente de alguna cultura oriental. De éste cuelgan unas cortinas que además de proteger del frío clima de la localidad, aleja a los insectos.

Se debe salir de estas habitaciones y caminar hacia la derecha para llegar al estudio de danza, cuya belleza sorprende, sobrecoge. Grande y sin espejos, cuenta con iluminación y sonido, lo que favorece la acción teatral. A este espacio enorme, que puede albergar a unas cuarenta personas con comodidad, se entra sin zapatos y los asiduos hacen un saludo oriental (inclinación del cuerpo) al pasar el umbral. Dentro del mismo edificio se encuentra un pequeño vestíbulo que da a un pasillo estrecho que conduce a los servicios, dos baños y un vestidor.

A mano izquierda del vestíbulo hay una escalera hacia un segundo piso -tipo tapanco-, donde se guardan el vestuario y la utilería. Atrás del salón de danza existe un tinglado de arena, propio para ejercitarse en la tradicional caminata de la danza *butoh*, célebre por su lentitud y pesadez. Entre el estudio de danza y la casa de Diego se encuentra un temazcal, el cual no se usa en todas las ocasiones en que se ofrece algún taller. Así también, frente al estudio se ubica un gran espacio circular para entrenar o bailar al aire libre. Unas escaleras, que sirven a la vez de asiento a

este pequeño escenario, comunican hacia un conjunto redondo diseñado como estudio de discusión y comedor. Ahí hay sillas, mesas, una pequeña cocina, refrigerador, implementos de limpieza y lo necesario para que los asistentes dialoguen o preparen sus alimentos. El diseño del salón comunitario propicia las funciones colectivas y existe un reglamento que sugiere ocuparse de recoger lo que se ha usado y lavar los utensilios de comida.

Todo el conjunto es rústico, no pretende lujo alguno, por lo que es un área propicia para la reflexión y la búsqueda espiritual. Sin embargo, los espacios están cargados de objetos: enseres, libros, cobijas, estantes llenos de grabaciones, fotos, recortes de periódicos, lámparas y artesanías, mismos que dan muestra de una trayectoria llena de vida. La totalidad de los espacios fue modelado pensando un concepto donde danza y vida son uno; semejan también un monasterio por la quietud que lo rodea. Es palpable el efecto de entrar a una zona de sanación donde el misticismo, cualquier forma que éste adopte, se estimula.

En general, las actividades del taller -que se realizan siempre con el colectivo- fundan diversos espacios con fuertes cualidades sin necesidad de proclamarlo. Al inicio de los distintos manejos corporales el grupo se junta con devoción; hay momentos de silencio y concentración. Conforme avanza el ejercicio, se logra la fluidez colectiva. Para la ofrenda con que culminó el taller al que asistí se contó con la ayuda de algunos familiares y conocidos de Piñón. El escenario fue una de las iglesias de la localidad en cuya sección frontal se encuentra un pequeño cementerio.

Ahí se diseñó para los asistentes un espacio “poderoso”, al adornar la explanada con flores de cempasúchil y veladoras. La ofrenda fue realizada durante la noche, lo cual propició un clima fuera de la cotidianidad.

## b) La construcción de la *communitas*

Turner define *communitas* como la ley implícita de la totalidad que se levanta de la relación entre totalidades. Añade que la *communitas* es dinámica y nunca está totalmente realizada (Turner, 1985: 190). En una situación de *communitas*:

...los hombres se absorben dentro de un acontecimiento único, sincronizado y caracterizado por el fluir, que es una percepción sensorial total que se desliza de entre acción y acción, de un momento a otro. No hay separación entre el ego, y el entorno, entre estímulo y respuesta, entre pasado, presente y futuro (Turner en Geist, 2001:103).

El término *communitas*<sup>120</sup> alude asimismo, a un tiempo/espacio interestructural:

Sostenida en la existencia de un esencial nosotros, una comunión entre los individuos. Esta idea remite claramente a la existencia, en los periodos liminares, de una dimensión estética fundamental, en la que se privilegian los usos en ruptura de la normatividad social que rige a una comunidad y que está dirigida a la dilapidación y trasgresión de los límites sociales (Ferreiro, 2005: 26).<sup>121</sup>

En similitud con estas definiciones, hay momentos durante el taller en que se accede al estado descrito, en el que los cuerpos se unen sin pensarlo para efectuar una acción en comunión, con una disposición y concentración tales que logran momentos de gran esteticismo, sin siquiera proponérselo. El mundo no está fuera, se es parte de él y se percibe la capacidad de abarcarlo por completo. Estos escasos momentos son armónicos, momentos de completitud en los que parece no haber necesidades ni compromisos. Se está donde se está y se es lo que se es, a la vez que se trata de volverse 'otro'.

---

<sup>120</sup> Voz latina para diferenciar un modo de relación social de un ámbito de vida común.

<sup>121</sup> Para Raymundo Mier, en la etapa de liminaridad no hay transgresión, sino suspensión negativa de la vigencia normativa. Observaciones de Raymundo Mier a este trabajo.

Durante la tarde, el sol penetra entre las ventanas altas del salón de danza y le da un colorido especial al espacio que envuelve a los ejecutantes entre sus rayos. La música acompaña sus movimientos mientras sus miradas se pierden en el espacio lejano de la memoria y la afección; los movimientos adquieren distintas dinámicas y el conjunto vibra con su propia expresión. Estos intervalos, unas veces cortos, otros más prolongados, producen una atmósfera apacible a pesar de que algunos de los participantes se azoten contra el piso dejándose llevar por sus demonios.

Mediante este tipo de trabajo se pretende crear *communitas*; su convocatoria es abierta e inclusiva. No separa ni clasifica. Al taller acuden personas de distintas edades, sexos, géneros, profesiones, capacidades, religiones, nacionalidades, etnias. De alguna manera, se trata de unificar la diversidad a través de la práctica corporal y de la reflexión interna. No obstante, desde la convocatoria, se sabe o se esperan ciertas afinidades. Como mínimo, el gusto por la danza o el movimiento y la búsqueda de “algo”. ¿Qué?, cada uno lo sabe o lo intuye.

En un segundo taller al que asistí, cuya duración fue tan sólo de cuatro horas, fue evidente que el trabajo realizado logró una empatía entre los distintos participantes. En esta clase única, la convocatoria fue alrededor de veinte personas, y por la premura del tiempo no fue posible conocer ni sus nombres ni los motivos que los llevaron a esta sesión que se enmarcó dentro del 2º Encuentro Internacional de Danza *Butoh* (2014), organizado por distintas instituciones.

El trabajo realizado en este taller incorporó al colectivo desde un principio mediante un ejercicio particular: organizados en un círculo, hubo un calentamiento y después -dividida de manera imaginaria la figura circular por la mitad- uno de los

participantes tuvo la tarea de acercarse al equidistante correspondiente, mirándolo a los ojos. Sin decir palabra y sosteniendo la mirada de la otra persona, desprendía la hoja de una col que llevaba entre las manos y se la entregaba al otro como ofrenda, junto con un limón. Esta tarea, que tardó varios minutos, permitía reconocer a la persona que se tenía enfrente, no sólo en cuanto a sus rasgos faciales sino en cuanto a su “gesto” de presentación. La transmisión de esta energía produjo un acercamiento profundo, a veces una empatía o un distanciamiento.

Al terminar esta actividad, se recogieron las hojas y los limones en una canasta de mimbre y se pidió a cada uno de los asistentes que bailara con ella como si fuera un tesoro que requiriera de atención y cuidado. Se sucedieron varias danzas al centro en las que todos imitaban a la persona elegida. Con esta actividad se pedía calentar los músculos poco a poco. Después de una pausa para descansar, la sesión reanudó con una plática corta en la que Piñon explicó lo que desde su perspectiva era el *butoh* y los objetivos que él perseguía durante la sesión.

El grupo se integró nuevamente, esta vez con la consigna de formar dos círculos, uno interior y otro exterior. Diego pidió que se pensara en las parejas amorosas del pasado y del presente y que hubiera un acercamiento hacia la persona que se tuviera al frente. La comunión intersubjetiva consistió en extender la mano derecha sobre el brazo del otro, sintiendo su energía, hasta llegar a su corazón. Esta acción era recíproca y debía realizarse también sin apartar la vista de los ojos del compañero.

Por varios minutos, se pensó en la (las) persona (s) amada (s) y se estableció un diálogo con ella (s), silencioso. No fueron pocos los participantes en los que el sentimiento afloró y las reticencias que se manifestaron en un principio fueran

superadas. Al final de esta acción, hubo una especie de cierre celebrativo en el que circuló un elemento en manos de cada uno de los asistentes –una especie de bastón de mando- que bailó su propia historia. Esta sesión reducida produjo cercanía, el tiempo-espacio derivó en *communitas*, aunque al terminar la clase se perdiera toda relación.

### c) La temporalidad

Al indagar sobre el tema de la temporalidad en el proceso ritual Turner establece que:

Estructura y antiestructura no son dos polos opuestos en la organización social, sino que hay un diálogo permanente entre ellas, siempre presente. Así, existen dos formas básicas de interacción humana que se alternan y yuxtaponen: una que deferencia y jerarquiza a los individuos, y otra, relativamente indiferenciada, en la que se relacionan como iguales (Ferreiro, 27).<sup>122</sup>

En el ritual se da un tiempo social lento, estructural -en el que la norma es reiterada-, y un tiempo social corto, antiestructural -en el que se produce la innovación y el cambio-. En la organización social se da una tensión continua entre preservación y cambio, identidad y singularidad, lo cual destaca la importancia de estudiar no sólo las acciones sociales que estabilizan, sino también a las que debido a los usos situacionales sufren de inestabilidad normativa (*Ídem*: 27). De tal manera:

Los rituales le dan forma a la vida cotidiana, establecen tiempos y plazos, regulan los mecanismos de convergencia, instituyen puntos de reunión, limitan contornos y definen territorialmente el universo de la comunidad; involucran una convergencia colectiva que produce una experiencia radicalmente distinta a la experiencia individual, que apunta a la preservación de la identidad (*Ídem*: 28).

---

<sup>122</sup> Mier precisa: El igualitarismo no es precisamente una condición de la vida comunitaria tradicional. Además, si es indiferenciada no puede ser igualitaria. Si yo rechazo toda identidad nada puede ser igual a mí; igualdad supone identidad. Observaciones de Raymundo Mier a este trabajo.

Si el ritual sólo permitiera el reconocimiento de la identidad grupal, no tendría ningún poder de diseminación, pues con claridad habría un adentro y un afuera del ritual: adentro estaría el principio de identidad; afuera el principio de diferencia. Sin embargo, lo que se produce en el ritual es “un principio de diferencia hacia dentro y un principio de identidad hacia afuera, en una especie de permeabilidad de sus límites” (*Ídem*: 29).

El trabajo organizado durante el primer taller de BRM tuvo etapas que se sucedieron una tras otra durante los dos días programados. Cada una de ellas atendió a una construcción específica y al final, todas se conjugaron para conformar la “experiencia”. El día de trabajo inició con una plática intersubjetiva, que propició la reflexión y preparó la mente para el abordaje corporal. Hubo un pequeño descanso que dio pie a la actividad física en la que se trabajaron los aspectos señalados en el espacio de la reflexión. Durante este proceso surgieron momentos en los que conocimiento, sentimiento y voluntad intervinieron de manera simultánea, y otros en el que se abordaron estos aspectos por separado. La cesión detonó acciones físicas y mentales que se acumularon activando la memoria secuencial.

Siguió un espacio de relajamiento que incorporó el tiempo para la comida; después de este descanso, más amplio que el primero, continuó el trabajo de movimiento. La corporalidad buscó ser formada, modulada, mediante distintos ejercicios en los que pensamiento y acción afectiva se entrelazaron. Al término de estos ejercicios se dio un primer cierre a la actividad en la cual se prestó atención a la experiencia personal y colectiva. Al final del segundo y último día se realizó la “ofrenda pública”, que generó un segundo cierre de mayor fuerza al cumplirse el

objetivo de donar un trabajo donde la subjetividad estuviera íntimamente ligada al movimiento y en el que Diego recogió los hallazgos coreográficos que encontró a lo largo de los espacios dedicados a cumplir con estos fines. Así también propició durante la ofrenda, momentos de improvisación personal y colectiva, sorprendidos, finalmente, divertidos, juguetones.

En este cierre, a su vez fin del taller, la población agradeció con tamales y champurrado y fue posible acceder a sus comentarios y sentimientos acerca de lo percibido o sentido.

Como puede observarse, las distintas fases por las que se atraviesa durante este taller construyen una estructura dramática en la que se realizan repeticiones con contenidos temáticos distintos: reflexión, trabajo corporal, reflexión, trabajo corporal, presentación. Se construye así una obra en colectivo, en espacios y tiempos distintos y que van siendo reconocidos por todos. El tiempo es tanto sucesivo como con brincos al pasado y al futuro, por lo que la experiencia se va asimilando de manera lógica. Con apoyo en la memoria se intenta construir el futuro, a la vez que se vive un tiempo inmediato, de acontecimiento, efímero y significativo.

La sesión de cuatro horas durante el curso que impartiera Diego en la ciudad de México, también se organizó conforme a esta estructura en la que la repetición y la acumulación produjeron un sentido de temporalidad así como de dramaticidad.

#### d) La construcción del tiempo subjuntivo

Turner reconoce que existen formas de interpretación (normas) cuyo desenlace es la indeterminación. Considera que el ritual se abre al descubrimiento y la transformación, “siempre que en él ocurran experiencias que perturben el perfil habitual del mundo”, e indica que “los símbolos son dispositivos que potencian esta

apertura, al condensar cualidades cuya fuerza haga surgir una experiencia” (*Ídem*: 33).

Para acceder a los talleres de BRM se requiere de tiempos y espacios distintos, que enmarcan la experiencia próxima a vivir en un clima semejante a la de una aventura o la del peregrinaje. Las acciones y percepciones involucradas comienzan a tomar forma desde que se decide participar en el taller, mediante la respuesta a la convocatoria, previo pago de la cuota en una cuenta bancaria. En ésta se aclara el procedimiento a seguir y se indican los objetos que será necesario preparar y llevar para cubrirse, comer, bañarse o caminar dentro del recinto durante la noche. Esta preparación cohesionada de una manera u otra a los participantes y les da un sentido de futuro expectante: se está convencido de ir a un lugar “otro”, cerca de la naturaleza, en una población alejada de la ciudad en la cual será irremediable cambiar de hábitos y comportamientos personales y sociales. Quizá los participantes que conocen el trabajo a realizar consideren que este rompimiento con la rutina propiciará ciertas transformaciones -pasajeras o quizá de mayor permanencia- en su interior.<sup>123</sup> Posteriormente, a medida en que se avanza en el trabajo, surgirá en la conciencia la inminencia de sumergirse en el mundo simbólico personal para que cualquier modificación pueda darse. En el taller existe la posibilidad de adentrarse en la dinámica de “ser-no ser”, como cuando se opta por una personalidad o una acción al representar un personaje. En esos momentos se es parte “yo”, a la vez que “no yo”, en un juego de posibilidades. De alguna manera,

---

<sup>123</sup> El peregrinaje es una experiencia no utilitaria de hermandad y se trata de un momento dentro y fuera del tiempo y el espacio acostumbrado (Geist, 2001: 102).

la máscara cotidiana busca desprenderse, lo cual provoca dudas a la vez que ansiedad y regocijo.

Durante la realización de los ejercicios, Piñón propicia espacios liminoides, juega con las identidades, trae a escena la vulnerabilidad e incorpora en los movimientos fuerzas masculinas y femeninas; juega con escenarios posibles, con el “sí”; trabaja con fantasmas y posibilidades: ¿Qué le dirías a tu madre si te la encontraras ahora mismo?

Las locaciones en las que se efectúan las distintas fases del taller constituyen otro viaje, en pequeño, por atmósferas diferentes. El espacio al aire libre se vincula a la naturaleza y acepta el frío, el calor, la lluvia, la noche. El salón encierra el mundo en su confort y en la magia del escenario. Hay tiempos marcados, a su vez, por ritmos: la plática reflexiva, la experimentación en solitario, en conjunto, o cuidando de un tercero; la observación del trabajo de los otros, la práctica corporal, agotadora.

Se viven y sienten repeticiones, acumulaciones; se transgreden costumbres personales y se fomentan nuevas relaciones, no siempre sin conflicto. A través del trabajo, se llega a una experiencia holística, de pérdida del ego, lo que produce la sensación de bienestar, de estar fluyendo. El espectador puede entrar también en un espacio liminoide al creer que el “espectáculo” del que forma parte es o no real.

#### e) El misticismo

Dentro del espacio ritual, el cuerpo es un elemento fundamental por el cual transitan las energías convocadas, razón que conduce a su preparación mediante distintas disciplinas según el simbolismo que les haya dado vida. Por lo general, las conductas ascético-religiosas derivadas del judaísmo y el cristianismo tienden a conformar cuerpos mortificados que guardan en su cimiento la idea de la culpa, del

pecado o del deber. La constancia y repetición de algunas de estas prácticas determina una actitud ante la vida que parece satisfacer todos los apetitos terrenales. En casos extremos, el cuerpo corta su relación con el mundo cotidiano al aislarse, silenciarse, privarse del alimento y la comodidad. De ahí que la conducta mística conduzca a estados descritos como una compenetración interior/exterior total que pueden compararse, según algunos pensadores, con otras experiencias vividas a través del erotismo y el juego, en las que de forma simbólica la intención sería llegar al límite, a la muerte.

Gran parte de los desarrollos reflexivos contemporáneos en torno de estos temas parten de las ideas de George Bataille, quien buscó rescatar la unidad del espíritu humano al reconocer que el ser no podía ser representado sin los movimientos de la pasión que lo acompañan (Bataille, 1982: 22). En el complejo razonar de este autor -donde se reúnen la antropología, la historia, la filosofía y la psicología-, lo que revela la experiencia mística es una ausencia de objeto, y éste se identifica con la discontinuidad, por lo que “en la medida de que tenemos en nosotros la fuerza para operar una ruptura de nuestra discontinuidad, introduce en nosotros el sentimiento de la continuidad” (*Ídem*: 38).<sup>124</sup> En todo este acontecer hay un juego significativo entre el establecimiento de la ley y la violación de la ley.<sup>125</sup> Así

---

<sup>124</sup> La actuación erótica destruye la estructura del ser cerrado (*Ídem*: 31) y, en contra de la creencia generalizada del judeocristianismo, Bataille señala que la actividad erótica es “una investigación o búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción” (*Ídem*: 23). Como derivación asienta que la plenitud de la actividad erótica se logra a través de la violencia (*Ídem*: 32) y que el erotismo humano “pone a la vida interior en cuestión” (*Ídem*: 45).

<sup>125</sup> Asienta Bataille: “El interdicto elimina la violencia, y nuestros movimientos de violencia (entre los cuales están los que responden al impulso sexual) destruyen en nosotros la calmada ordenación sin la cual la conciencia humana es inconcebible [...] Pero experimentamos en el momento de la transgresión, la angustia sin la que el interdicto no sería tal: es la experiencia del pecado [...] La experiencia interior del erotismo requiere, en el que la vive, una sensibilidad no menos grande para la angustia, que funda el interdicto, que para el deseo que conduce a infringirlo” (*Ídem*: 56).

también, la sexualidad y la muerte no son más que los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud inagotable de los seres, pues una y otra “tienen el sentido del despilfarro ilimitado al que procede la naturaleza en contra del deseo del durar que es lo propio de cada ser” (*Ídem*: 88).<sup>126</sup>

Existen técnicas ya reconocidas para acercarse a una actitud mística, entre ellas se pueden considerar el silencio, el ayuno, el confinamiento, la introspección, la autocrítica, el deseo de unirse al todo que es la vida. El taller de BRM es una especie de retiro, mas no de silencio; por el contrario, ahí se manifiestan preocupaciones, estados de ánimo, deseos, empatías, a través del lenguaje y de las acciones. No obstante, hay una atmósfera que propicia la profundidad en la búsqueda del reconocimiento de uno mismo y, por lo tanto, de la situación que se ocupa con respecto a los “otros”. Esta condición, que podría describirse como un proceso de ablución se abre anímicamente a la tolerancia, pues la purificación personal se relaciona con la aceptación de los demás, con todo aquello que nos molesta de ellos, que cuestiona o frena el ritmo vital propio.<sup>127</sup>

Si como actitud mística se considera el éxtasis, puede decirse que al interpretar con movimientos un sentimiento profundo -donde la memoria actúa como medio para ligar la experiencia presente con las pasadas- cada participante de los talleres de RBM obtiene una recompensa de esta naturaleza. El hecho de entregarse a una acción de forma total aísla del mundo inmediato y abre la

---

<sup>126</sup> La transgresión organizada y el interdicto definen “la vida social”, en donde el mundo profano es el de los interdictos y el mundo sagrado se abre a trasgresiones limitadas (*Ídem*: 92).

<sup>127</sup> Si en el taller surge un conflicto se siente la necesidad de actuar en función de reducir el mal que podría generar éste en el grupo. No se estipula quién debe confrontarlo; la situación pone a la persona idónea para hacerse cargo de la conflictiva, por supuesto apoyada con la presencia de los demás participantes.

percepción a otras vías de vivir el entorno, donde el tiempo y el espacio se reducen y se amplían de forma simultánea. No hay más y lo hay todo.

Asimismo, llevar el cuerpo al límite de sus fuerzas físicas o emocionales, o a ambas al mismo tiempo, predispone a una sensación de alejamiento que linda con la sensación de desapego total, de muerte. La recuperación después de esta experiencia suele ser lenta, como la de salir de un estado de sueño para poder reconocer, de a poco, el mundo en que se está. ¿Existe un límite para estos estados de muerte aparente? ¿No podrían éstos conducir al ejecutante a una escalada cada vez más fuerte en su afán por acceder a los misterios más allá de la planicie cotidiana? Sin duda, el papel del sanador debe estar claro de los objetivos que persigue y tratar de forma cuidadosa la energía contenida en el cuerpo.

#### f) El juego

Dentro del taller de BRM se juega de manera constante. Las distintas acciones a realizar someten a los participantes en la actitud de retozo infantil. El líder pone da las indicaciones y pone sobre la mesa las tareas corporales, que son repetidas por cada uno de los involucrados. Un ejemplo: “lo que hace la mano, hace la tras”, juego en el que se copian de la mejor forma posible las acciones de un guía. Esta consigna se vuelve casi imposible, no sólo por lo rápido y sorpresivo de los movimientos y formas a reproducir sino porque cada participante tiene una visión incompleta del guía debido al movimiento que se está ejecutando. Esta situación fenomenológica se complica al darse en cuerpos con posibilidades motoras distintas. Mientras unos se tiran al piso y caminan sobre sus rodillas, otros intentan imitar la acción sin tener una respuesta adecuada por las limitaciones de su corporalidad, lo cual produce regocijo más que frustración.

Habría que reconocer, no obstante, que la situación de unión performática abre la posibilidad del juego. La teatralidad propia de la situación hace que las personas se introduzcan en una especie de apuesta individual y subjetiva. Se pretende cumplir las indicaciones tal y como se solicitan pero no es extraño que no se esté preparado para ello, por lo cual las fallas, los lapsus, los errores, surgen y avivan el ánimo. En estos talleres, errar no produce el menosprecio o la devaluación de la propia persona como podría suceder en otras expresiones dancísticas en las que la apuesta es la perfección.

De una manera más abstracta y profunda, en BRM se juega de forma constante con la identidad, se reconoce lo que se es en ese momento y se plantean posibilidades de ser distinto. Se juega con la posible incomprensión del grupo y, peor aún, la incomprensión de uno mismo, al no saber cómo han resultado ciertas problemáticas en la vida y la manera en la que la persona ha provocado que éstas sucedan o se hayan prolongado. Se juega con la aceptación de la propia subjetividad.

#### g) Los símbolos

Víctor Turner advierte que en un ritual “los símbolos funcionan como ‘dispositivos evocadores’, en virtud de su capacidad para suscitar y encauzar las emociones” (Turner en Ferreiro, 23). Sobre esta línea, Ferreiro establece la conveniencia de hacer uso de la filosofía de la significación de Charles S. Peirce, no con la intención de “detenerse en el significado de los símbolos, sino en el de su inteligibilidad en el

campo ritual” (*Ídem*: 31). <sup>128</sup> Si bien se reconoce que los símbolos rituales tienen la capacidad y fuerza para suscitar “una primera interpretación habitual del grupo y orientar la acción grupal”, la experiencia vivida puede modificarla y,

...engendrar formas radicalmente diferentes de concebir el mundo, es decir, el ritual puede conectar con las mismas ideas habituales o puede enfrentar al sujeto, por medio de la experiencia, a la diversidad del mundo y producir nuevas ideas. El símbolo, entonces, no remite a determinaciones sino a formas habituales de pensar, sentir o actuar, que continúan mientras no ocurra alguna experiencia que las transforme. Los símbolos proponen un proceso temporal irreversible en la construcción del sentido de los actos, de manera que el símbolo ritual, más que una codificación, supone un “proceso dinámico de construcción de los hábitos” (*Ídem*: 33).

Los símbolos activan la construcción de la memoria en dos modalidades: se rememoran sucesos que al revivirse “recuperan su fuerza de afección” en los distintos participantes, lo que propicia la integración de un “horizonte histórico común del que emerge la inteligibilidad de los signos culturales”; y a la vez hace presentes acontecimientos no vividos por los sujetos, pero que “la colectividad ha instituido como memorables para lograr identificación y cohesión entre sus miembros y confirmar la validez de sus normas y valores” (*Ídem*: 35).

La tradición, como lo señala Pierce, fija creencias: modos de actuar, de interpretar, de pensar, etc. El ritual, más que a la fijación de creencias que pretende eliminar al individuo, sofocarlo, apunta a la evocación, suscitadora de experiencias que tocan las fibras afectivas más íntimas del individuo” (*Ídem*).

Por su parte, Raymundo Mier expresa que los símbolos son:

---

<sup>128</sup> Para Raymundo Mier, la noción de evocación es muy fuerte y muy definida y quizá ajena al propio funcionamiento simbólico. Los símbolos pueden llegar a evocar algo, pero en general “incitan” la efusión de ciertas afecciones y más que evocaciones suscitan composiciones de sentidos pasados a la deriva, porque son, al mismo tiempo, colectivos y propios, singulares, que es lo propio de la liminaridad. Mier, en observaciones al trabajo.

Una materia incierta cuyo uso hace posible al mismo tiempo provocar, controlar e incluso sofocar la intensidad de las emociones. El aspecto conativo que Turner advierte es el sentido heterogéneo del orden ritual: pero su rasgo primordial es devolver toda su fuerza al reconocimiento del otro, a la inscripción de esa otra identidad en la fusión de los afectos (Mier, 1996: 103).

La potencia del símbolo es la de poder convocar un afecto, de tal manera que el símbolo muestra dos rostros: “la evocación en el régimen simbólico del ritual no es sólo restauración de la experiencia pasada, materia que conduce a la memoria, sino también mutación incesante del régimen de la expresividad, creador de presencias, invención de tramas afectivas, es decir, fundación de vínculos y valores” (*Ídem*: 104).

El símbolo ritual “desarticula la sucesión cronológica de los hechos. La regla de la tradición, del todo intemporal, entra en conflicto con la singularidad contractual del nuevo vínculo expresivo, con la fuerza expresiva de la creación” (*Ídem*). La evocación introduce así un orden transversal:

Esa evocación de la que habla Turner no es ni el simple sometimiento a las convenciones de la interpretación de los símbolos, ni un completo avasallamiento de las fuerzas autónomas del símbolo por las vicisitudes momentáneas del acto: ni la fuerza de la tradición ni la violencia fundante del acto. La evocación es narración intempestiva, es un enrarecimiento de los tiempos que atraviesa, confirma y conmueve las convenciones, y atenúa y hace vivir la violencia del acto ritual. Singular, irrecuperable para los “sentimientos sociales”, la evocación es en su fundamento una incitación a la narración (*Ídem*: 105).

Evocar es del orden subjetivo “una cronología momentánea que surge de la experiencia íntima [...] es también una interrupción de la corriente del presente y una restauración fragmentaria del pasado, una restauración que se articula como un cuerpo ajeno, irrecuperable para el orden de la trama ritual” (*Ídem*).

Con apoyo en estas reflexiones, Mier resalta la importancia del vínculo a través del ritual:

La invocación de los ausentes como presencias, la restauración de los vínculos ya amortiguados, la restauración de una purificación perdida y el pleno restablecimiento de las figuras imaginarias de la identidad, esta imaginación de la pureza del vínculo surge del lugar equívoco de la evocación, de la fuerza específica de lo simbólico (*Ídem*:106).

Concluye al respecto:

La evocación, a diferencia del “pacto” conativo, involucra la absoluta restauración imaginaria de lo ausente, compromete entonces, múltiples planos de la memoria y la afectividad, la obstinación de los signos ligados temporalmente a ciertos episodios memorables. La evocación habla de la persistencia de la memoria y de sus pendientes, de sus desaparegos momentáneos, de la fragilidad o el arraigo de las investiduras afectivas (*Ídem*: 107).

Al asistir a un ritual se vive la experiencia de la congregación. Las personas se unen para pedir por algo, para sentirse parte de una comunidad, para compartir una identidad, una serie de creencias que, si no se conocen, buscan ser develadas poco a poco. Adentrarse en esta práctica permite al participante ir reconociendo ciertos símbolos que conforman esa actividad específica; encontrará símbolos de distintas especie, materiales o virtuales, y la práctica misma irá conformando lo que se puede hacer y lo que no en cada espacio simbólico. Así, el espacio sagrado, delimitado por un conjunto de símbolos relacionados y coherentes entre sí, modela el comportamiento.

Atender a un taller de *butoh* no es lo mismo que vacacionar y compartir la situación con desconocidos, como en el caso de excursiones sociales organizadas. Existe el conocimiento de que ahí se irá a trabajar, a experimentar con el cuerpo y los afectos, en un espacio diferente al acostumbrado. Con la idea de ritualidad en

mente, el comportamiento se vuelve un tanto ceremonioso y se trata de hablar en voz baja hasta que se solicita lo contrario, en la parte que se distinguiría como performativa, donde la expresión personal se libera, con la intensidad que ésta requiera.

En el proceso del taller, el chamán, facilitador, sanador, gurú, adquiere un lugar de distinción ante los otros, lugar del conocimiento, del “saber”; esta figura es la que podrá desatar las fuerzas que constriñen a la persona sin que ésta sepa a ciencia cierta el modo en que lo hace.

La naturaleza -liga con los rituales tradicionales- también adquiere un carácter simbólico en la práctica de RBM. Se difunde la idea de que ella nos acoge, como la madre. Ella es la fuerza que da vida y más que temerla, se trata de encontrar los rasgos positivos que inviste: nutre, da cobijo, enseña con su absoluta “naturalidad”.<sup>129</sup>

En el *butoh* -y en general dentro de la cultura japonesa y tradicional mexicana- existen muchas metáforas relativas a la naturaleza, sea como un ente abstracto o en concreción con algunas de las formas que adquiere: las flores, los frutos, las estrellas, el agua. Los maestros de *butoh* usan narraciones metafóricas con referencia a la naturaleza y a la lucha de contrarios para provocar imágenes mentales en sus alumnos.

---

<sup>129</sup> Las siguientes palabras del maestro Ohno dan muestra del aprecio a la cualidad femenina que mueve al mundo, a la naturaleza: “Butoh is created in the mother’s womb as life is, and its energy and mechanism should be the same. The world of Butoh must be that of the mother’s womb”. (Ohno, en Holborn: 1987, 128)

Estos tópicos –la naturaleza, los ancestros, las vinculaciones hombre-animal- han sido convocados desde tiempos remotos por los seres humanos, que buscan una explicación al sentido de la vida. Así, en el BRM los frutos, los palos de bambú, las verduras, las flores, son parte fundamental de su ritualidad. Las ofrendas dancísticas, cuando las hay, se adornan con flores, frutos, ramas, velas, delimitando de manera real y afectiva el espacio donde ha de llevarse a cabo su realización.

La tintura del cuerpo en la danza *butoh* puede adquirir diversos simbolismos. En principio, el polvo de arroz es distintivo de esta danza. Para Ohno simboliza la cualidad mimética, que según asevera lo adoptó debido a la influencia que recibió del cineasta francés Jean-Louis Barrault. Para otros es símbolo del nacimiento, o bien, de la muerte. El barro o la tierra, también pueden cubrir el cuerpo danzante, sin duda para referirse al origen de la humanidad. La desnudez se vuelve símbolo en el *butoh*: el cuerpo desnudo se relaciona con el nacimiento, la esencia del ser, la muerte, la inocencia, la miseria, la soledad. Desnudez, como completitud a la vez que carencia, falta. La energía tiene también un carácter simbólico en la danza *butoh*, y como motor primero, se considera da impulso a nuestra vida. A mayor energía, mayor es la potencia, unir la energía dispersa permite transformaciones poderosas de significación no singular, sino múltiple. La unión permite extraer fuerza para continuar con un trabajo cansado y hasta aburrido por efecto de la repetición y la acumulación. El compromiso simbólico ante “el todo” impide renunciar a la acción.

Los espacios adquieren en el espacio *butoh* un simbolismo propio: el temazcal dedicado a la purificación; el salón de clase, lugar de elevación, lugar consagrado. En términos aún más abstractos, como vía para aceptar los reveses

de la vida cotidiana, se convocan fuerzas contrarias a través de las cuales es posible tomar conciencia de la indeterminación, forma simbólica de aceptar la “falta”.

Los objetos que se manipulan en las improvisaciones adquieren potencia simbólica en el hacer de RBM. Una rama adornada se convierte en bastón de mando, a su vez extensión corporal que permite explorar un “como si”. Con su ayuda, el cuerpo se mueve cada vez con menos restricciones, imitando quizá ceremoniales que se han visto sólo a través del teatro, el cine o la televisión. No obstante, para el ejecutante el objeto simbólico adquiere un contenido de verdad que le permite moldear su cuerpo como no lo hubiera hecho antes de poseerlo. En este mundo simbólico, los papeles de china amarrados a una simple vara contienen la fuerza de los deseos y la capacidad de servir de intermediario para volver efectivo su contenido.

#### h) El drama

La construcción de narrativas y acciones dramáticas están entrelazadas en la práctica de BRM. Durante el trabajo que se realiza en los talleres se narran y verbalizan conflictivas personales, se abordan problemáticas vitales que deben adquirir la forma de proceso -un antes, un ahora, un después- para poder mitigarlas o concluir las. Es frecuente que se invite a platicar con los seres queridos ausentes desde una estructura dramática. El resultado de estas construcciones a las que se les da voz, es una acción simbólica, en la que a través de recuerdos, reflexiones que pasan por el rasero de la temporalidad y desde la posición del presente, unen pasado y futuro mediante una acción que podría ser climática: el decidirse a pensar sobre la situación que aqueja.

Así también, como en muchas terapias psicológicas se hace uso de las técnicas teatrales: se actúa como si se fuera otro a la vez que se rota la Gestalt sobre la que se ha de trabajar, para conformar distintas perspectivas y decidirse por la mejor. Como en el teatro, se acude también a construir el escenario propicio y se rodea la acción con otros actores, quienes desde distintas visiones buscan estructurar de nueva cuenta un mundo material y sensible. El cuerpo se prepara para ello y se provoca la fortaleza para cruzar un umbral al que se teme, con la meta de enfrentar el trance de manera positiva. Acción dramática por excelencia.

i) La significación

Como ya se asentó en páginas anteriores, en la denominada fase liminar de un ritual la significación queda suspendida, situación que posibilita que los participantes en el mismo se sumerjan “en un estado del sentir” que se ubica según Peirce una instancia presemiótica, a la que da el nombre de primeridad.

Por su parte, Víctor Turner supone una relación dialéctica entre el estado de fluir, propio de la liminaridad y el surgimiento de la reflexividad y la autorreflexividad que dan como resultado la instauración del “significado de lo vivido” (Geist, 1991: 45). En este “estado del sentir” (primeridad) con el que da inicio el proceso de semiosis, irrumpe la primacía fenomenológica de la experiencia. Turner establece también una relación entre juego y liminaridad, ya que el juego -junto con el trance, la celeridad y la ritmicidad- propicia y permite, la disolución de las estructuras significantes (*Ídem*: 41-42).<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> La disciplina rítmica dentro del ritual estaría encaminada a borrar las distinciones y hacer al sujeto vulnerable: “El agotamiento físico de los cuerpos vacía el afecto, la voluntad y la cognición socialmente modelados” (*Ídem*).

Las reflexiones en torno de la teoría del conocimiento, de la teoría del ritual y del juego<sup>131</sup> han llevado a varios autores a destacar el momento singular en el cual se gesta la significación, la semiosis (*Ídem*: 46). De tal manera, que en el juego, suspender la signicidad implica suspender las categorías de bien y mal, situación de indeterminación que se asume por los involucrados como riesgosa al volverlos vulnerables. El juego ejemplifica “un estado invertido de las cosas que remite a su contrario” y que da lugar, en su extremo absurdo, a momentos de reflexividad. En este sentido, el juego introduce el mundo de lo posible “como horizonte de incertidumbre sobre el cual emerge lo contingente” (*Ídem*: 41).<sup>132</sup>

Raymundo Mier, establece que el juego es:

...un acto semiótico negativo en el cual se anula todo proceso de semiosis, es una especie de gesto que cancela la significación, la revierte, se vuelve sobre ella para disiparla en el goce de ese tránsito en los bordes de la regulación. Es en el juego donde la significación muestra su poder radical, que es disiparse a sí misma. La destrucción de los signos engendra signos de esa destrucción, la experiencia se convierte en un punto de partida y un eslabón de la semiosis (Mier, 1996: 44).

Como un pensamiento que resume la importancia de la fase liminar, Geist plantea que la disciplina ritual es “un hacer iterativo que implica un tempo y un ritmo”, que permite la liberación de las determinaciones sociales y significantes. Este momento de liminaridad se parece en mucho al momento abductivo, descrito también por Peirce, quien se refiere a éste como un momento sorpresivo, de duda, en el cual toda creencia u hábito es cuestionado y del cual emerge un nuevo conocimiento, un

---

<sup>131</sup> La idea del arte como actividad lúdica ha estado vigente desde el siglo XVIII, sin embargo, el pensamiento contemporáneo le ha infundido nuevos bríos, otorgándole un valor fundamental dentro del proceso de creación.

<sup>132</sup> Dorra, señala que la disciplina ritual retorna al sujeto a un estado de cuerpo fenomenal, sumergido en un estado de sentir, en la que se experimenta la presencia de la vida en cuanto tal: “el grado cero del vivir’, en el cual el cuerpo y el mundo están embragados” (Dorra en *Ídem*: 42).

nuevo significado. Habría que apuntar que la duda tiene un peso significativo en el pensamiento de Peirce, pues si bien la propensión natural del hombre es la creencia -que se constituye en hábito y determina que nuestros actos sean de pensar o actuar-, debe cuestionarse la validez de todo conocimiento sustentado en los hábitos, pues las ideas que nacen de estos comportamientos suelen ser falsas. Ante cualquier certeza producida por la creencia y los hábitos, la duda obligará a un replanteamiento. Sería pertinente aclarar también que atendiendo a la tendencia pragmatista de este autor, las dudas surgen en el vivir, en el contacto con el mundo, por lo que la duda hace emerger la experiencia.

Geist establece que el momento de duda es un momento liminar en el que no funcionan los esquemas del mundo, por lo cual se le relaciona con la primeridad a la que corresponden esos instantes libres y evanescentes que preceden a toda síntesis o diferenciación. La primeridad, según Peirce, es el reino de la cualidad; es aquello cuyo ser se encuentra simplemente en sí mismo, mónada que no se refiere a nada y detrás de la cual no hay ninguna otra cosa. Es el ser de la posibilidad, de la potencialidad; es lo inicial, lo original, lo espontáneo; es inmediatez y frescura, por lo que pierde su inocencia sólo con nombrarse; es un continuum indiferenciado, un estado en el cual no se está consciente de sí mismo y no existe el yo pensante que acompaña todo acto de conocimiento y percepción. La primeridad es una conciencia inmediata, en la cual no hay comparación, ni relación, ni multiplicidad reconocida, ni cambio, ni reflexión. Por lo tanto, no se puede analizar, ni descomponer, no pertenece a la experiencia y en ella no hay autoconciencia ni autocontrol (*Ídem*: 17).

La segundidad, a diferencia de la primeridad, es lo que es con la fuerza de algo. Es algo que existe en la realidad e implica una relación de resistencia; es la idea de lucha y de acción-reacción; es la categoría de la relación entre un primero (agente) y un segundo (paciente). Es el ser como hecho actual, real, factual, por lo que compromete a la experiencia, entendida como un sentir nuevo que destruye un sentir precedente. En la experiencia hay un momento de interrupción de un estado, un acontecimiento momentáneo (un acaecer, un vértigo) donde el sentir pasa al pasado. La experiencia es el momento clave a partir del cual se inicia el proceso de significación a manera de una implantación icónica y que hace posible el significado en sentido más completo. De ahí que el sentir sólo pueda significar retroactivamente; la experiencia implica memoria y memoria residual; son los residuos del sentir que se recuperan para significar. Lo que prevalece en la segundidad es la idea de alteridad; la segundidad altera nuestros hábitos y nuestra manera de pensar y está marcada por la idea del otro (*Ídem*: 18).

La terceridad es la introducción de la mediación como ley; es el ser de la legalidad; es lo que hace que las cosas entren en relación. Cuando interviene la razón se entra en la terceridad; ésta conduce a la narrativización de la experiencia. La terceridad apunta hacia el futuro, y junto con la idea de memoria del pasado hace patente la existencia de la temporalidad en el proceso de significación. La terceridad es la categoría del conocimiento, del aprendizaje, del crecimiento y de la mediación, donde el fenómeno puede hacerse inteligible. Se trata entonces de una concepción y no de una cualidad o una reacción. La significación implica terceridad, ya que para Peirce no hay pensamiento sin signos.

En concordancia con esta idea procesual de la significación, en los talleres que organiza Diego Piñón va surgiendo la significación. Como en todo proceso terapéutico, la significación y la resignificación apoyan los cambios, las transformaciones. En la práctica del movimiento se generan momentos abductivos que permiten reconfigurar una actitud práctica ante la vida o ante 'los otros'.

Como en el sueño/despertar, idea tensiva que trabaja Benjamin, en un instante surge una nueva Gestalt, que nos sitúa en otra conformación mental y corporal.

De tal manera, la significación se desprende durante el trabajo colectivo de BRM. Ésta puede darse como un momento abductivo, sorpresivo, en el que un movimiento encuentra su lugar en la experiencia; en el que una sensación de dolor en alguna parte del cuerpo permite acceder a un sentimiento y, finalmente, a una significación al dar nombre al evento que pudo haber provocado tal dolor.

La memoria juega un papel fundamental en este proceso de semiosis, pues de la cualidad (primeridad) se llega a la narración (terceridad). Este importante proceso no sólo se produce en este tipo de terapias. En la práctica del psicoanálisis los lapsus generan la incógnita a la cual se trata de dar respuesta. Asimismo, en la vida cotidiana, constantemente se realizan actos semióticos.

Sin embargo, la terapéutica que se realiza en BRM -al incorporar cuerpo y movimiento, así como percepción, afecto, sentimiento, pensamiento- facilita el proceso de significación; ronda el mundo de la semiótica, ya que a través de dar sentido a las prácticas y acciones por las que se transita cada participante puede proponer una explicación para su comportamiento. Este hallazgo sorpresivo, más

que racional, lo induce a final del recorrido, a una transformación personal y que sin duda tendrá repercusiones en su entorno.



*Sihuayolo (Corazón de mujer)*, F. Peter Giordano, La Jolla, California, EUA, 1997.

## Capítulo 6. La performance como proceso terapéutico

La danza contemporánea debe buscar alimento espiritual, puesto que ha caído en un terreno de formas sin esencia. La danza, como todas las manifestaciones artísticas, surgió con un sentido primigenio, que se ha ido perdiendo, en tanto el hombre se entrega más al lucimiento que a la comunicación con su alma y con su comunidad.  
(Diego Piñón)

El ritual tradicional y las intervenciones chamánicas se reconocen como formas de curación dentro de las comunidades tradicionales estructuradas. Investigadores contemporáneos han establecido que en el ritual y la performance es posible encontrar elementos que se correlacionan, por lo que me permito un desliz para establecer que dentro de la práctica de BRM, la performance adquiere un carácter terapéutico.<sup>133</sup>

El sentimiento gozoso de la danza se vive mediante su práctica, de ahí que los que se integran de manera profesional o no a su ejecución se sientan compensados. Entre “ver” y “hacer” existe un gran salto experiencial: a la visión le falta la carne de lo experimentado, sólo en el hacer se vive de manera completa e íntegra una experiencia. Cuando alguien responde a la convocatoria de BRM tiene la certeza de que habrá de moverse y bailar; aquellos que de alguna manera conocen su práctica esperan también calmar sus pasiones internas y resolver problemáticas vitales que aún no se entienden y se perciben como impedimentos para el desarrollo pleno de su persona, incluyendo el desempeño artístico.

---

<sup>133</sup> En capítulos anteriores ya abordé las características generales de la performance, por lo que ahora me referiré en específico a la modalidad que BRM efectúa.

La experiencia vivida en RBM altera la subjetividad personal y colectiva. A través de las distintas fases de sus talleres existe la posibilidad de visualizar desde otra perspectiva el momento conflictivo que se vive y modular su aspecto negativo. Al término del proceso los participantes aceptan haber experimentado algún cambio en su afectividad y declaran su deseo de regresar a pesar de que ello implique salir de la comodidad cotidiana para abrirse a situaciones inesperadas como lo es viajar, dormir y comer fuera de casa, convivir con extraños, someterse al entrenamiento físico-emocional requerido, además de desembolsar una cantidad de dinero que para los bailarines resulta onerosa.

BRM evidencia un concepto de la danza -y en general del arte- como un saber profundo que puede donarse al prójimo con la promesa de experimentar un estilo de vida distinto al convencional. Los “viajes de sanación” se han vuelto muy populares dentro de la tendencia de la cultura *New Age*; muchos de ellos se llevan a cabo en lugares fuera de la ciudad y ofrecen distintas opciones: desde las de gran lujo en hoteles *spa*, cuyos fines son eminentemente económicos, hasta los retiros espirituales donde se pretende el sacrificio. En todos ellos, el practicante debe someterse a una *askesis* pudiendo mencionarse como ejemplo los retiros de meditación y yoga que exigen una alimentación vegetariana, baños de agua fría en la madrugada o sesiones de temazcal.

Por el contrario, en BRM se han relajado las costumbres severas, ya que Diego Piñón, se opone a la mortificación extrema, aunque como legado de sus maestros japoneses, al abrir sus talleres fuera sumamente exigente. Él mismo asienta que a pesar de que la humillación y la táctica de derrumbar el ego le hicieron comprender el misticismo, no considera que deba ser su camino como facilitador de

la tendencia *butoh* que él realiza en México. En ese sentido, ha tomado en cuenta cierta idiosincrasia de la cultura nacional, que no congenia con prácticas extremas para encontrar ayuda a sus problemas.

En los talleres de BRM la experiencia de la intersubjetividad es primordial. Vivir las situaciones que Piñón elige provoca nuevos encuentros con uno mismo y con los otros. A su vez, esos otros, desconocidos en principio, se convierten pronto en un nosotros al compartir en plan de igualdad el espacio del taller. Se forma una comunión en la que la fuerza que une es el “don”, el compromiso que se adquiere entre los implicados y el deseo de regresar lo adquirido (Esposito, 2003).

Mediante las intervenciones de Piñón como facilitador, se entrelazan los ejes que sintetizan los objetivos de la práctica de los talleres y que muestran la influencia de prácticas místico-religiosas, psicológicas y performáticas, así como de corrientes filosóficas antiguas y contemporáneas, idealistas y materialistas.

### 6.1 Las terapias corporales

En su estudio sobre la mujer y la danza denominado *Metáforas del cuerpo*, Margarita Baz asienta que no se exagera al decir que “la cuestión del cuerpo es constitutiva del nacimiento del psicoanálisis” y que Freud “marcó el divorcio de la mirada médica con predominio biologicista y lo llevó a un desarrollo conceptual sobre la constitución de la subjetividad, en el que estando presente el cuerpo biológico, al mismo tiempo se lo trasciende” (Baz, 2000: 45-46).

Mediante la noción de la libido, Freud permitió el apuntalamiento del orden del deseo sobre el orden de la necesidad y pudo concebir que el placer derivado de la satisfacción de una necesidad se anticipa, con lo cual se inicia el circuito del deseo, el cual se autonomiza y desarrolla de acuerdo con una lógica particular.

Al mismo tiempo, la pulsión de muerte le permitió a Freud repensar el erotismo y la sexualidad estableciendo al respecto que: “La falta en lo real, que coloca al sujeto en la vida humana, preso para siempre de una nostalgia por el goce mítico de la fusión total, conforma la estructura del deseo, donde *tánatos* es desde siempre parte de la vida” (Ídem). La pulsión hace referencia, según Freud, a “un concepto límite entre lo anímico y lo somático” y apoya la idea del cuerpo erógeno cuyo surgimiento se basa en la subversión del orden de la necesidad biológica (Ídem: 46).

Baz acude también a la teoría de Lacan y los tres registros con los que él trabajó: “lo real, lo imaginario y lo simbólico y su ‘juego recíproco’ sobre cuya base se distinguen el cuerpo erógeno, el cuerpo fantasmático y el cuerpo-lenguaje, que se implican mutuamente” (Ídem: 45). En Lacan, la pulsión vida-muerte es la base de un apuntalamiento que no estriba en la satisfacción de una necesidad, sino “en el Deseo de otro, es decir, en el campo de la ‘intersubjetividad’” (Ídem: 47).

El deseo del otro llega al infante como un “don” que contiene la demanda de hacerse deseante del deseo excéntrico, proceso afectivo que denomina “función maternal”. En Lacan, la pulsión no puede comprenderse según el modelo homeostático del principio del placer ya que es una fuerza constante que no se satisface, una compulsión a la repetición (Ídem).<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Braunstein puntualiza que las pulsiones *no se satisfacen pero sí se alimentan* de “todos los gestos (miradas, esperas, promesas...) y todas las cosas (ritmos, formas) que resultan significativas en función de la historia del sujeto...” (Brunstein en Baz, 2000: 48). Siguiendo a Lacan, Brunstein establece que “...‘la falta’, nuestra esencial incompletud, eso que nos funda como sujetos y es causa del deseo, promoverá el encuentro sucesivo con objetos que siempre son promesa y decepción a la vez, y que nunca calman el deseo” (Braunstein en Ídem). Esta afirmación es un reconocimiento del cuerpo erógeno, sexuado, anhelante, deseante. Las zonas erógenas son las regiones de la piel o mucosas, sede de cargas y descargas de excitación de naturaleza sexual.

Sobre estos temas debate otras corrientes de la salud mental han abierto nuevas dimensiones a partir de los acercamientos fenomenológicos, en los que la apertura al “lenguaje corporal” produjo otra serie de aproximaciones terapéuticas del cuerpo doliente, en las que la verbalización no constituyó la parte fundamental de la relación con el paciente.

Morris Berman, historiador y crítico social (n.1944) abordó la relación cuerpo-espíritu para la cual se valió del psicoanálisis y de la noción de “cuerpo fantasmático”. Uno de los principales puntos en el que centró sus reflexiones fue el de la reflectación, es decir, el reconocimiento de la propia y compleja identidad por medio del espejo. Al respecto, asienta que la etapa en la que el infante reconoce su imagen en el espejo tiene un aspecto físico (táctil), pero que aun en el caso del niño confrontando su propia imagen especular, se reconoce que es una imagen corporal. Imagen corporal e interioridad, o conciencia de sí mismo son dos caras de la misma moneda (Berman, 1992: 18).

Entrar en un proceso de autorreconocimiento es atravesar un “territorio sombrío” en el que habría que distinguir, en principio que “...la conciencia de sí mismo es un proceso discontinuo. El segundo punto es que este desarrollo es somático; sólo parcialmente es asunto de comprensión conceptual o intelectual” (Ídem: 19).<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Berman aborda la compleja relación entre el Sí mismo/No Sí mismo, constelación bipolar, campo de fuerzas, que para la escuela francesa de filosofía y psicología infantil marca el nacimiento de la identidad como un ser en el mundo, a la vez que de la alienación del mundo: “es en el salto desde el autorreconocimiento a la conciencia de sí mismo que la *psiquis* se fragmenta en dos. El *shock* no estriba en que exista *Otro*, sino en que uno constata que *eres Otro para los Otros*” (Berman, 1992: 19-21). Menciona también otro momento de gran incertidumbre en el que se reconoce, como lo había asentado Wallon, “la pérdida involucrada en el viraje del percatarse *kinestésico* al visual, que yace al fondo de la confiscación...”, verdadera revolución en el conocimiento, cuya característica crucial nos convence de la necesidad de desconfiar de la evidencia de nuestros sentidos” (Ídem: 21).

Berman reconoce que las fronteras psíquicas (Freud) y las somáticas (Schilder) “son altamente lábiles, influenciadas por gran número de factores y extendiéndose siempre por sobre las fronteras físicas de la piel o cualquier entidad síquica que elijamos llamar ego o Sí mismo.” La desviación pública hacia lo kinestésico amenaza el juego visual acordado y al ser la cultura occidental una somáticamente alienada lo ansía y teme a la vez. De tal suerte que situaciones de intensa afinidad -amor romántico, psicosis, experiencia mística- envuelven una “regresión” a la sociabilidad sincrética, en la cual es imposible distinguir dónde termina el Sí mismo y comienza el Otro. La “distancia vivida”, tan cuidadosamente conservada, se colapsa o explota, para incluir al mundo entero. La experiencia de éxtasis es de absoluta *kinestesia*, en ella, todo está vivo, estremecido, englobado. Ya los místicos han insistido de tiempo atrás que la experiencia es esencialmente cognitiva, una forma de saber: “En la vida diaria, la línea entre el Sí mismo y el Otro se negocia constantemente “(Ídem: 23).<sup>136</sup>

En toda esta discusión de imágenes y percepción hay un aspecto de reflectación que no debe ser ignorado y que es el factor del tacto, el cual engloba el vínculo libidinal. Según Lacan, todo lo que aprendemos en la infancia acerca de la dinámica Sí mismo/Otro ocurre en un contexto afectivo, táctil y emotivo:

---

<sup>136</sup> Merleau-Ponty ya había planteado que, al mismo tiempo que la imagen de uno mismo posibilita el conocimiento de uno mismo, “hace posible una suerte de alienación. Ya no soy más lo que intuitivamente me sentía ser; yo soy esa imagen mía que entrega el espejo”. Continúa: “soy arrancado de mí mismo, y la imagen del espejo me avía para una alienación aún más seria, la cual será el enajenamiento por los otros. Pues los otros sólo tienen una imagen exterior mía, análoga a aquella vista en el espejo. En consecuencia, los otros me arrancarán de mi interioridad intuitiva con mucha más certeza que lo que lo hará el espejo” (Ídem). La alienación “involucra la imposición de un mí construido -visible a cierta distancia- sobre el mí inmediatamente vivido. Ésta es la esencia de la confiscación y anticipa la ulterior confiscación de mí por los otros. ‘Lo visual posibilita una especie de cisma entre el *mí* inmediato y el *mí* que puede verse en el espejo” (Merleau-Ponty en *Ídem*: 24).

Cuando hablamos de relaciones objetales, no nos referimos sólo a cualquier objeto, sino -entre otras cosas- a manos, caras y pechos. El *nemo* (falla) surge en un contexto que tiene una carga erótica, carnal, libidinal. Desde un punto de vista freudiano -y Lacan y Winnicott pueden ciertamente ser colocados en este campo-, ésta es la cuestión crucial en el asunto de separación y vínculo (*Ídem*: 27).

En este contexto altamente emocional, Berman reconoce que:

...el infante tiene que resolver el rompecabezas ontológico de la autoidentificación, y es por ello que [...] cognición y emoción están estrechamente unidas entre sí, tanto para los adultos como para los niños. La pérdida de objeto desencadena no sólo un terror al Vacío, sino un alto contenido de ira, dolor, tristeza, que reflejan la energía del vínculo sexual. De modo que esto esconde más de lo que ven los ojos (*Ídem*).

La moderna preocupación por el sexo es un síntoma de ruptura del continuum. El sexo es sólo un punto nodal en un continuum erótico, de relaciones objetales. La búsqueda de un universo amante (no sólo amistoso) es el verdadero planteamiento: “La reflectación es un ícono del equilibrio kinestésico/visual [...] de relación psíquica y soma” (*Ídem*: 29). Berman asevera que “... en tanto nuestra interpretación de nosotros mismos tenga una base visual, es decir, esté hecha desde el punto de vista del Otro (como ocurriría primeramente en la etapa del espejo), nosotros nunca podremos volver realmente al cuerpo, y es así que continuamos yendo en círculos” (*Ídem*: 39).

La imagen corporal se extiende más allá de las fronteras del cuerpo y puede incluir objetos conectados alguna vez con éste, tales como la voz, la respiración, la sangre, el pelo y el semen: “Toda esta extensión de la imagen corporal es, una vez más, parte de la inestabilidad y la comunalidad de esa imagen”. Para conservar la vinculación afectiva existe un sinnúmero de objetos transicionales como las drogas, el alcohol, el arte, la religión, el trabajo científico creativo. Existe también una “honda

comunidad entre la imagen corporal propia y la imagen corporal de los otros. En la construcción de la imagen corporal hay una constante experimentación para descubrir qué se podría incorporar al cuerpo [...] El cuerpo es un fenómeno social” (Shlinder en *ídem*: 43).<sup>137</sup>

En opinión de algunos terapeutas, la tarea de los especialistas (médicos, curanderos, adivinadores de la suerte, psicólogos, etc.) es reintroducir el sentido ahí donde éste falta, establecer una coherencia allá donde lo colectivo se inclina por ver sólo desorden. La carga de la angustia inherente a las manifestaciones no habituales también se suprime y se atenúa por medio de la simbolización que se realiza con la ayuda del terapeuta (Le Breton, 2002: 94).<sup>138</sup>

En nuestro país, es común que se acuda a las “limpias”, las cuales es posible encontrar en calles del centro de la ciudad como verdaderos performances de carácter múltiple, incluso turístico. Los masajes, los temazcales y los bebedizos extraídos de plantas conforman remedios terapéuticos tradicionales, que retomados por corrientes de sanación contemporánea sirven de aliciente cuando el deterioro de la vida se ha probado ya como amenaza.

---

<sup>137</sup> Para los cazadores recolectores no existía una abrupta división entre salvaje-domesticado o Sí Mismo y Otro, tampoco la división entre sagrado y profano, o cielo y tierra. La sociedad paleolítica se caracterizaba por un pensamiento *polimórfico*, que se movía en forma lenta y caleidoscópica. La domesticación cambió esto y surgió según hipótesis de Shlinder, el pensamiento binario (*Ídem*: 57).

<sup>138</sup> Dentro del campo de la danza, Rudolph Laban había establecido ya la importancia de la observación del gesto corporal para el estudio del comportamiento humano. La actitud positiva o negativa hacia el mundo se reflejaba, en principio, a través de la postura: un cuerpo volcado hacia el interior -cabeza, hombros y espalda encorvados- nunca podría ser ejemplo de prestancia ante las dificultades. La práctica de la danza expresionista ahondó en estos gestos con la intención de mover al espectador desde la propia empatía corporal. Este saber intuitivo fue y sigue siendo explotado por terapias denominadas ahora como “alternativas” en las que el cuerpo es el centro de atención y en las que la magia no está exenta.

Entre las tendencias alternativas de sanación, las distintas terapias corporales compiten con la medicina científica cada vez más mercantilizada y deshumanizada en la cual el médico abandona su papel de apoyo y confesor para el enfermo. De manera general, las terapias alternativas representan una posibilidad de intersubjetividad y “apapacho” ante la sensación permanente de incompletitud que vive el ser humano.

Es significativo que algunos de los pensadores y científicos que abrieron estas nuevas rutas terapéuticas se hayan nutrido de corrientes orientales en cuanto a la concepción de lo corporal, como Wilhelm Reich.

Según Jean Maisonneuve y M. Bruchon-Schweitzer, los pioneros de la promoción del cuerpo fueron Friedrich Nietzsche dentro del campo filosófico y Sigmund Freud, Georg Groddeck y Wilhelm Reich, desde el psicoanalítico.<sup>139</sup> Estos dos últimos, alumnos de Freud, recuperaron la importancia del cuerpo, la promoción de un modelo libidinal y la crítica social. El primero estableció que en la “totalidad psicosomática, el cuerpo, lo orgánico, ocupa un lugar tan grande que la psique y la psicología tienden a borrarse, o mejor dicho, a reducirse a afectos corporales y al sentido que encierran ciertos procesos y relaciones inconscientes”. Todo su interés

---

<sup>139</sup> Nietzsche dio énfasis al carácter dionisiaco al cuestionar los valores cristianos, que desde su perspectiva producían hombres abúlicos y pusilánimes, mientras que la actitud dionisiaca exaltaba la vida y la voluntad de poderío contra la actitud resignada. El filósofo asentó que habría que liberar al hombre torpe y pesado mediante la práctica de la danza, que lo preparaba para el vuelo cósmico y la infinitud. Clamó también por la regeneración del cuerpo y por la conformación de lo que concibió como un superhombre. No obstante su visión pragmática, se le critica que el haberse movido “en una nueva especie de misticismo en el que es difícil establecer exactamente el sentido y el valor asignados al cuerpo carnal” (Maisonneuve y Bruchon-Schweitzer, 1984: 15). Por otro lado, Freud se inspiró en la mitología griega para establecer la primacía de *Eros*, deseo, fuente de vida y amor, enfrentado a *Tánatos*, principio de negatividad y agresividad. Su perspectiva osciló “entre cierto naturalismo de la corporeidad y de la sexualidad, por un lado y, por el otro, una metapsicología del cuerpo representado y fantaseado que se funda en la exploración del inconsciente” (*Idem*: 16). Sin duda, otros autores nombran muchos más precursores del estudio de lo corporal desde la línea temporal y espacial en la que han trabajado.

se concentró en establecer que el inconsciente piensa mediante símbolos y que la enfermedad “es el lugar de un conflicto entre tendencias orgánicas y regulaciones sociales y, asimismo, la ocasión de un cierto retorno al estado de la infancia con sus aspectos primordiales: sangre, orina, excrementos” (*Ídem*: 18).<sup>140</sup>

Wilhelm Reich se basó en la energía -KI- y sus focos de atención en relación al desbloqueo corporal coinciden con la idea de los *chakras* y la acupuntura. Asimismo, en la corriente reichiana, el movimiento es un medio de sanación al hacer que la energía circule de manera fluida por todo el organismo. Concebir que la memoria se localiza en el cuerpo, así como en la mente, lleva a aceptar que al tocar y desbloquear el lugar donde esta memoria se ha fijado, se reduce su impacto emocional al permitir el flujo de energía.

Reich se distanció de la idea freudiana del deseo insaciable e intransitivo a diferencia de las necesidades fisiológicas que se satisfacen por la descarga de las tensiones. Desde su perspectiva, el deseo es la energía biopsíquica fundamental. La represión, en específico la sexual, es la que pone obstáculos al crecimiento y a la felicidad de los hombres. Dicha represión engendra, hasta en el individuo considerado normal, un conjunto de síntomas más o menos acusados que forman corazas a la vez musculares y del carácter que funcionan como protección contra el displacer. Reich promovió el abordaje de esos síntomas corporales con la intención de liberar las emociones y las energías “sin parar mientes en las asociaciones psíquicas, como hacía Freud” (*Ídem*: 19).

---

<sup>140</sup> Es importante mencionar que Groddeck (1866-1934) se negó a aceptar algunos conceptos del psicoanálisis como la primacía del falo paterno y de su ley, estrategia conceptual en la que la mujer únicamente logra manifestarse con relación al hombre. También puso especial atención en la homosexualidad del ser humano.

Concibió una especie de “biosistema que llevaría dentro de sí su propia regulación espontánea; tal sistema culmina, primero, en un hedonismo optimista vinculado con la primacía de la expresión orgástica y luego, de manera más confusa, en una vasta cosmología fundada en los conceptos de *bión* y *orgón*”. En su visión se acentúan el retorno “a la emoción primaria y al lenguaje del cuerpo, a la valorización de la acción, considerada no ya como un ‘paso al acto’ (proscrito por el psicoanálisis), sino como un paso por el acto; recusación del análisis -y aun de la palabra-, considerado como elemento defensivo e intelectualizante” (*Ídem*: 20).

Estos avances serían el preludio al corporeísmo contemporáneo, del cual han surgido prácticas, discursos, imágenes, agrupamientos y cambios que constituyen otros tantos síntomas de esa preocupación por el cuerpo presente en nuestra vida. El primado de la expresión corporal se ha encontrado en distintos procesos grupales de toda índole desde religiosos, hasta deportivos. Las terapias de la corporalidad parecen voltear la cara al análisis verbal por la expresión corporal y el discurso por el afecto o la acción (*Ídem*: 21). El cuerpo en situación de grupo enjuicia la posición del investigador y su clásica neutralidad objetiva.

En muchas ocasiones el trabajo corporal se hace en grupos llamados “de encuentro” o “de expresión”.<sup>141</sup> Los fundamentos teóricos de estas corrientes no son

---

<sup>141</sup> Los grupos de encuentro con rasgos dominantes en la corporalidad surgieron en la costa californiana alrededor de 1965 y se difundieron rápidamente por Estados Unidos y Europa Occidental, principalmente en Londres y París. Como denominador común se caracterizan por invitar al participante a explorar el cuerpo y a sentirlo vivir a través de un conjunto de pruebas y ejercicios. Se incita al participante a expresar con ademanes y gestos, y a veces con palabras, la vivencia de las sensaciones internas y externas, así como las relaciones respecto del cuerpo de uno y el contacto con los demás (*Ídem*: 29). En términos generales, la práctica es una atención puesta en el sí-mismo corporal como lugar y medio de descubrimiento, de emoción, de goce y también de reconocimiento de los demás por obra de todos los sentidos en experiencias de diferenciación. El facilitador o líder asume una función de elucidación y de interpretación (*Ídem*: 30).

muy explícitos y generalmente hacen referencia a Reich y a técnicas orientales (como el *budismo*, *zen*, *taoísmo*, *yoga*) o africanos o afrobrasileños (ritmos de danzas y trances). En ellas el desarrollo personal se basa, más que en lo intelectual, en lo emocional. Muchos de quienes trabajan en grupos terapéuticos eliminan el tabú freudiano de la relación cercana entre “la expresión espontánea de las emociones y el contacto físico con el terapeuta”. Así también, enfatizan el presente, en el cual el conflicto entre deseo y regresión está grabado en el cuerpo del sujeto y, por último, sostienen que el impulso natural del organismo es el intercambio y, ante todo, el intercambio hedónico (*Ídem*: 29).

Estas manifestaciones han dado lugar a sincretismos polimorfos, tanto profanos como religiosos, que hoy se expresan en las artes plásticas, en la literatura y en el teatro y que incluyen la devaluación y aún la exclusión de la composición y del discurso en favor de una cierta imposición del acontecimiento, el objeto en bruto o del grito o de la simple presencia física (*Ídem*).

Como ya fuera expuesto con anterioridad, algunos directores teatrales y profesionales de la escena se desplazaron hacia nuevas formas y desarrollos terapéuticos. Al respecto, Elina Matoso señala que mediante la escenificación el cuerpo accede a la fantasía, se convierte en un mapa fantasmático, pues “cabalga entre la materialidad corporal, anatómica, biológica y las fantasías depositadas en él” (Matoso, 143). El escenario provoca que detalles como el gesto, la mirada, la velocidad de un giro o un salto hagan aparecer “el sufrimiento, la agonía, la muerte de un amigo; la pérdida y el esfuerzo por vivir todos los días”. Distingue Matoso, como muchos otros terapeutas, entre el esquema corporal -mismo para todos los individuos de la especie humana- de la imagen corporal propia de cada uno, “ligado

al sujeto y su historia”. El esquema corporal es “en parte inconsciente, pero también preconscious y consciente, mientras que la imagen corporal es eminentemente inconsciente” (*Ídem*: 48).

En el teatro, en la danza, como en algunos ejercicios terapéuticos, el cuerpo alienado puede recuperar, mediante la provocación de la preparación perceptiva y reflexiva, la capacidad de volverse metáfora. La escena produce la simbiosis donde “metáfora y cuerpo erógeno, metáfora y cuerpo pulsional, metáfora y cuerpo del deseo constituyen el ‘cuerpo’ sobre el que se reinstala el vínculo entre la fragmentación y la estructura de la imagen corporal” (*Ídem*: 146).<sup>142</sup>

Por otra parte, Mónica Groisman, quien se refiere a la larga historia de las técnicas corporales, “tan antiguas como la organización del trabajo, o los sistemas de parentesco, como el lenguaje y la producción de símbolos”, señala que la terapia corporal cobró fuerza en las décadas de los años sesenta y setenta, en las que “van surgiendo, toman forma y se nominan las nuevas técnicas corporales: Eutonía, método Feldenkrais, Expresión Corporal, Gimnasia Consciente, Bioenergética, etc.” (Groisman, 1999).<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Matoso acude también a las distintas reflexiones acerca del espejo y habla de éste como el lugar: “...donde se proyecta, organiza y desorganiza la imagen corporal; donde odios y amores quedan atrapados en la refracción [...] Soy el que veo en el espejo o el que siento adentro. La temática de cuerpo como totalidad, cuerpo entero y las fracciones y partes suelen amplificarse o disminuirse frente al espejo. La complementariedad, los opuestos, la indiferencia se resalta al mirarse” (*Ídem*: 154-155). También afirma que es posible hacer un análisis de la historia de la danza a partir del protagonismo o no del espejo. En ese recorrido no sólo se encontraría una concepción estética, “sino una visión del cuerpo, una reflexión sobre la inserción social de la danza en la cultura. Como si para rescatar lo visceral, lo primitivo, las raíces del movimiento, hubiera que oscurecer los espejos sin recordar que las imágenes reflejadas acompañan desde un principio el movimiento del hombre” (*Ídem*: 152).

<sup>143</sup> Groisman considera su práctica desde una escena política y social que apunta la relación entre el cuerpo y el horror al considerar las situaciones de guerra, tortura, desaparición, o exilio. Situaciones que ponen en duda la creencia en el sujeto de la historia, ciudadano del mundo que exhibe confiado su “voluntad de cambio social”. Al describir la somática contemporánea, pone en duda los mitos de progreso que instaurara la modernidad. Groisman quisiera pronosticar los nuevos

En este nuevo campo de lo corporal coincidieron varias disciplinas como:

... el psicoanálisis con la conceptualización de un cuerpo-pulsión, el marxismo desde la teoría de la plusvalía y el hombre como fuerza de reproducción, las nuevas corrientes históricas, la lingüística, el estructuralismo y sus variantes “post”; la plástica, la poesía, la danza y el teatro contemporáneos, [que] des-atan al cuerpo del campo de la biología y facilitan verlo como una realidad dinámica y compleja, siempre inasible; desnaturalizan el cuerpo y lo relacionan con otro orden, orden de cultura, de poder, de discurso (*Ídem*).

La práctica como terapeuta corporal le ha permitido a Griosman observar la desestructuración de una imagen del cuerpo “ligada a la creatividad, a la expresión, a la solidaridad, a la imaginación...”. Encuentra dentro de su diario quehacer cuerpos presionados, con exceso de tensiones y difíciles de relajar por falta de confiar “en algo”; una imagen de cuerpo devaluada y mercantilista en el que se prioriza el tener en lugar del ser; cuerpos que tienden a verse iguales pues la diferencia se vive como peligrosa y “el otro” es siempre un rival en el mercado; cuerpos inseguros, amenazados, violentos, con miedo y urgencia por acorazarse; cuerpo desestructurados, confusos, donde tanto ser hombre como ser mujer pierden consistencia; cuerpo deprimidos, cansados, sin fuerzas; cuerpos hiperinformados, con exceso de conexiones pero poco comunicados; cuerpos traumatados por que la intensidad y la velocidad de los cambios; cuerpos que producen “síntomas” distintos a los conocidos en la historia personal. Síntomas corporales que no es suficiente pensar desde el mecanismo de la represión (*Ídem*).

---

derroteros del cuerpo en un orden social de exclusión: cómo se vivencian los límites del cuerpo; cuándo lo público y lo privado cambian de escenarios; el impacto que podría tener en el cuerpo propio “la globalización salvaje”; los costos orgánicos y psicológicos de este esfuerzo de sobreadaptación crónica y su impacto en las clases medias, de donde provienen”, dice, “nuestros alumnos y pacientes” (*Ídem*).

Apunta entonces su deseo de recurrir a la percepción no como algo dado, algo a descubrir, sino como una percepción productiva de lo nuevo, la percepción como aquello que permite anudar de “otra” manera; el rescate de la tensión como momento fructífero donde “puede aparecer la imagen, la palabra, el sentido nuevo, el movimiento, la circulación de energías retenidas, la búsqueda; el desarrollo de la capacidad de nuestro lenguaje específico donde se conjugan ciencia, poética y política de los cuerpos: apoyos, sostén, puentes, juego, imaginación, contacto...” (*Ídem*).<sup>144</sup>

### 6.1 La somatoestética

La somatoestética tiene que ver con el estudio crítico y las vías para una mejor cultura de la experiencia y uso de nuestro cuerpo viviente (soma) como un sitio de apreciación sensorial (estética) y de autoconformación creativa. (Shusterman, 2011: 2).<sup>145</sup> Esta corriente comprende tanto la teoría como la práctica y se basa en algunos aspectos de la fenomenología al reconocer la ambigüedad del cuerpo a la vez sujeto y objeto de nuestra conciencia. En ella se rescata la idea del “cuidado de sí” y el “conocimiento de sí” como una vía de perfeccionamiento del individuo y, por

---

<sup>144</sup> Los cuerpos que acuden a BRM presentan algunas de estas sintomatologías propias de la vida citadina contemporánea. Sería interesante plantear, al respecto, cuáles serían los síntomas que aquejan a las personas de la provincia michoacana. Sin duda, entre los principales se encuentran el estrés producido por la situación económica y la violencia en todos los órdenes, desde el machismo hasta el narcotráfico.

<sup>145</sup> “Soma” indica un cuerpo viviente, sintiente y no sólo el cuerpo físico, y el término “estética” enfatiza el rol perceptivo del soma cuya intencionalidad corporal contradice la dicotomía cuerpo/mente, y su estética que se ocupa tanto de modelar el *self* y de apreciar las cualidades estéticas de los otros *self* y las cosas. También “somatoestética” es un término familiar en neurofisiología que se refiere a la percepción sensorial a través del cuerpo en lugar de los órganos particulares de los sentidos. Éstos se dividen en exteroceptivos (relativos a los estímulos fuera del cuerpo y que se sienten en la piel), propioceptivos (que tienen que ver con la orientación de las partes del cuerpo unas con otras y de la orientación del cuerpo en el espacio) y viscerales o interoceptivos (que se derivan de los órganos internos y generalmente se asocian con el dolor (*Ídem*, nota a pie de página).

lo tanto, de la especie, y establece que el profundizar en el conocimiento de la conciencia somática sería parte de esa atención en el sí mismo.

Bajo la consigna de que en la actualidad el disfrute de los placeres simples se ha perdido y de que por ello se buscan experiencias límite para exaltar los sentidos, Shusterman considera necesario revisar nuestros hábitos perceptivos en función de buscar medios que permitan una atención sostenida y tranquila, que lleve a los individuos a reconocer cuando se encuentran sobreestimulados, con la meta de bajar los niveles de adrenalina y evitar que nos causen daño (*Ídem*: 7).

En contra de lo que podría pensarse, el trabajo sobre la agudeza perceptiva no implica un encerrarse en uno mismo, sino que al ampliar nuestras posibilidades somatoestéticas, se amplían las maneras de comunicarse con los otros y el ambiente en donde estamos (*Ídem*: 9).<sup>146</sup>

No obstante indica que a pesar de los planteamientos de Foucault en función del “cuidado de sí” y la necesidad de abrirse a la sexualidad, al considerar placeres extremos como el uso de drogas y la homosexualidad sadomasoquista, estrechó su visión (*Ídem*). Sin embargo, recupera el camino trazado por el autor en función de mostrar que el cuidado del cuerpo estuvo presente en muchos filósofos griegos: Sócrates se sometía a un entrenamiento de danza para mantener su cuerpo en buenas condiciones. Así también, el entrenamiento somático era un medio esencial

---

<sup>146</sup> Entre los pensadores que menciona Shusterman como precursores de los estudios somatoestéticos se encuentran: Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Michel Foucault, Ludwig Wittgenstein, William James y John Dewey, representantes a su vez de las más poderosas corrientes filosóficas occidentales: la fenomenología, la filosofía analítica, el pragmatismo, el existencialismo, la hermenéutica, el postestructuralismo y el feminismo (*Ídem*).

para desarrollar la iluminación y las virtudes filosóficas en el corazón de las prácticas asiáticas del *hatha yoga*, la meditación *Zen* y el *Tái chi ch'uan*.<sup>147</sup>

Shutermann establece que la filosofía debe ocuparse de la somatoestética, ya que atañe a algunas de sus preocupaciones y advierte las razones y ventajas de que esta disciplina la considere en su reflexión sobre el cuerpo: pues si el cuerpo es nuestro primordial instrumento para asir al mundo, aprenderemos más de él al mejorar nuestras condiciones perceptivas; al ser el conocimiento de uno mismo una meta fundamental de la filosofía, el conocimiento acerca de nuestro cuerpo no debería ser olvidado; la búsqueda de la acción correcta requiere del conocimiento, del conocimiento de uno mismo y de la voluntad, pero la acción sólo es posible mediante el cuerpo, por lo cual también depende de la eficacia somática; la búsqueda de la virtud y de la maestría son una indagación ética para alcanzar una mejor vida. Si la filosofía desea la felicidad, la somatoestética, al interesarse por el cuerpo como el lugar y medio de nuestros placeres, merece un lugar en su pensamiento; por último, si como hizo saber Foucault, el cuerpo es una materia maleable para inscribir en él los poderes sociales, el papel de la somatoestética es fundamental dentro del pensamiento de la filosofía política.

Así como los hábitos de una conducta cultural se adoptan en nuestros cuerpos, pueden ser desafiados al crear hábitos distintos mediante el ejercicio de prácticas somáticas, como ya lo concibieran Reich y Feldenkrais.<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> Menciona que el filósofo japonés Yuasa Yasuo, reconoció que el concepto de *shugyo* (cultivo personal) estaba presupuesto en el pensamiento occidental como “el fundamento filosófico”, pues el verdadero conocimiento no puede obtenerse simplemente por medio del pensamiento teórico, sino sólo a través del “reconocimiento del cuerpo o su realización” (*Ídem*: 18).

<sup>148</sup> Un reclamo similar llega desde los maestros de *yoga* y del *zen* y de todos aquellos que se dedican a la formación de una corporalidad que incluye el deseo de bienestar.

Shustermann desarrolló un campo interdisciplinario para el eje de conocimiento somatoestético. Al considerar que estas prácticas apuntan hacia una transformación holística del sujeto, el mejoramiento de las dimensiones estéticas, morales y espirituales están tan entrelazadas en ellas que no pueden separarse.<sup>149</sup>

### 6.3 La performatividad terapéutica en BRM

Mediante la reflexión con la que inicia el taller de dos días se establecen en BRM los límites de la performance personal y grupal. Los participantes declaran lo que les afecta en el momento y mediante distintas acciones personifican y se adueñan de la representación/presentación simbólica que realizan. En la práctica de los talleres del grupo se trabaja mediante la improvisación, con la idea de buscar e indagar la vulnerabilidad, lo que no impide que otras conflictivas aparezcan dentro del trabajo realizado. Los grupos son observados en los momentos de improvisación, sea por Diego Piñón o por los otros participantes que se dividen en pequeñas células para marcar, mediante su voz, la variante de la vulnerabilidad a

---

<sup>149</sup> Dentro del campo específico de la danza, Susan W. Stinson ha hecho uso de estos conocimientos tanto en el ámbito de la enseñanza como en el de la investigación. Ella empezó a llenar de imágenes somáticas -bailar, mecer bebés, manipular barro con las manos- sus recuerdos, lo cual le generó varias intuiciones importantes que ha aplicado en su trabajo. Como maestra de un posgrado en danza, donde los estudiantes realizan trabajos de investigación, Stinson los invita a reflexionar sobre su propia experiencia vivida al bailar una porción de una obra coreográfica. Les promueve la conciencia de aquellos lugares donde encuentran tensión en sus cuerpos, donde hay vulnerabilidad, donde hay frustración; los lleva a preguntarse lo que estas sensaciones les indican sobre la obra y sobre sí mismos. Mediante este reconocimiento, les induce a hacer aportaciones personales después de observaciones repetidas de la obra, para que la experiencia somática enriquezca su experiencia visual. Los alumnos escriben sobre esta práctica y utilizan imágenes somáticas, para que el lector, a su vez, pueda *sentir* el movimiento. Stinson indica que *pensar* es un verbo activo y recomienda poner atención al conocimiento encarnado, ya que sólo podemos pensar con lo que sabemos "en nuestros huesos" (Stinson, 2008). Atender lo sensorial, seguido por la reflexión, es esencial en la investigación, por lo que afirma: "Para mí, bailar no es lo que hacemos sino cómo lo hacemos: bailar se trata de un estado de conciencia aumentada, de mi propio cuerpo y de los cuerpos de las personas con las que interactúo. Para mí, al hacer coreografía se trata de utilizar todos mis sentidos, incluyendo mi sentido *kinestético*, y hacer decisiones estéticas. Ambos son esenciales en mi trabajo como educadora además de investigadora (*Ídem*).

trabajar. Hay intercambio entre los distintos grupos y al final se verbaliza lo hecho, lo visto.

Durante estas improvisaciones, el practicante llega a un estado de fluir personal y comunitario, lo cual genera el o los cambios en la configuración de sus representaciones mentales. La acción es sumamente importante: el cuerpo participa de manera completa en la “idea emotiva” presentada y también representada y movilizada. Si bien la idea puede ser una sola, arrastra con ella otra serie de imágenes que se afilian a la misma y que implican sentimientos, percepciones, intuiciones, deseos, conocimientos y voluntad, y que sobrevienen al unísono. Los afectos hacia determinadas personas -muchas veces bajo los frutos de la fantasía personal- surgen e invaden el cuerpo en un involucramiento total.

Como observador, es muy interesante constatar las distintas dinámicas y energías corporales: mientras unas son desbordantes, invasivas y hasta peligrosas, otras se muestran delicadas, casi mínimas, micro gestualidades pletóricas, sin embargo, de intensidad y sentido.

La práctica desarrollada por BRM se asienta en muchos de los principios de las terapias corporales y psicoanalíticas, que defienden una “cientificidad”, a la vez que se preocupan por la construcción intuitiva del “momento propicio”, la adecuación a la circunstancia, que se desprende de un saber enigmático. En ella se utilizan de alguna forma ciertos aspectos del psicodrama, como podrían ser “el teatro improvisado” y la “representación de roles”. Como ya se dijo con anterioridad, J.L. Moreno utilizó estas técnicas con la idea de recobrar la espontaneidad del cuerpo y como catarsis mediante la expresión de deseos profundos, inhibidos o todavía desconocidos, gracias al libre intercambio de los personajes simbólicos que

desempeñan los “contrapapeles”: padre-hijo, marido-esposa, jefe-subordinado, u otros. El que dirige la presentación asume el papel de demiurgo, orientado por sus propias intuiciones.

Piñón también utiliza la relajación para llegar a una percepción más completa y más intensamente especificada del propio cuerpo y de los órganos internos, del sistema de respiración y de circulación, partiendo de sensaciones y de imágenes espontáneas de pesantez, de calor, de contracción, de distensión. Este método tiende a una recatexia global del cuerpo del sujeto, en una especie de reunificación integradora de los mensajes internos que no tienen acceso a la conciencia cuando ésta está vuelta hacia los objetos del mundo. (Shultz en Maisonneuve y Bruchon-Schwitzer: 27).<sup>150</sup>

Convoco en estos momentos la concepción del arte relacional, en la cual los objetos dejan de ser importantes o aun necesarios para el artista, cuya mirada se desplaza hacia las relaciones intersubjetivas que desea exponer y experimentar dentro de un marco, pre-establecido. Esta modalidad abarca las relaciones entre artistas e instituciones y entre artistas y público, principalmente, y se emparenta también con la performance. En el arte relacional, es común que se trate de establecer una convivencia amistosa, por lo que una convocatoria para tomar té o café, disfrutar de una comida informal, asistir a una inauguración que no expone obra alguna, sea en un museo, una galería o una casa particular, son su soporte.

---

<sup>150</sup> La relajación se utiliza en la danza para hacer consciente la postura corporal y “escuchar” el sistema vegetativo, que se abre entonces a la conciencia. También, después de un trabajo corporal, la relajación permite que el cuerpo recupere su “normalidad” de manera más profunda y rápida.

Estos eventos tienen un trasfondo antropológico y sociológico, aunque no sea éste el enfoque prioritario, pues permiten observar los comportamientos relacionales entre los elementos puestos a disposición, que a su vez pueden ser o no registrados para la posteridad.<sup>151</sup> En las propuestas se combinan la instalación, el *arte povera*, el arte acción, (la performance, añadido) pero su nomenclatura resalta precisamente el aspecto de las vinculaciones que se establecen en ese espacio/tiempo específico. (Bourriaud: 2006: 31).<sup>152</sup>

BRM puede tener también un sitio en la categoría de arte relacional, ya que la interrelación con el espacio y con los sujetos participantes es la base de su práctica, tanto artística como terapéutica.

En contraste con otras agrupaciones dancísticas, que celosamente guardan su identidad y se convierten en comunidades cerradas e intolerantes, BRM -grupo efímero y abierto-, intenta que los flujos energéticos atraviesen el cuerpo de los coparticipes y los enfrenten a una experiencia difícil de describir. La atmósfera emotiva se absorbe por “ósmosis” y, al conjuntarse con la reflexión provoca una influencia positiva en la subjetividad personal y de grupo.

---

<sup>151</sup> En un acto extremo, los artistas presencian, incluso, la desaparición de lo que podría ser la obra objetual al permitir que el público se la lleve, donación que puede consistir en objetos de escaso valor económico.

<sup>152</sup> Un ejemplo que se acerca a nuestra idiosincrasia es el realizado por el artista cubano Félix González Torres, quien en la acción de presentar sus montones de caramelos, invitaba al público a tomarlos y tener que decidir destruir o no la “obra”, una cuestión que lindaba incluso en el orden de la ética (*Ídem*: 45). Estas propuestas generan y recogen experiencias intersubjetivas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas y que generan “esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas” (*Ídem*: 53). En ellas, el arte ya no busca “representar utopías, sino construir espacios concretos” (*Ídem*: 55). Más que creadores de objetos, más que creadores de ideas, se declaran mediadores ético-sociales, verdaderos artistas de las relaciones afectivas.

La recepción en el taller de BRM es cálida y “cara a cara”, no hay aparato burocrático alguno que la medie.<sup>153</sup> Para algunos, todo es novedoso, para otros sólo en parte, pues si bien conocen de alguna forma el sistema de trabajo, los nuevos integrantes del grupo y las intenciones que surjan de éste, pueden arrojar resultados inesperados. El grupo es un juego de azar y “formar grupo” de manera sorpresiva es siempre apremiante, es una especie de contrato en abstracto, una pertenencia forzosa que ha de limitar las expectativas propias, para sumarse a las que se vayan dando en el colectivo. Esta situación es parecida a la experiencia de juego, próxima al estar siendo, al estarse dando. En esos momentos acontece un evento con el esfuerzo y la energía de todos, un algo que sólo se dará en esa comunidad, en esa especial convivencia singular y cuyos objetivos unifican y a la vez singularizan. En el azar siempre existen dudas: ¿Y si no se produce el acoplamiento con el grupo? ¿Qué podrá aportar cada uno de los participantes a cada historia personal? ¿Qué obtendrán de ello los involucrados? ¿En qué momento de la vida, se encuentra cada quién? ¿Cómo se baila la vulnerabilidad? ¿Cómo encuadrar una actividad tan distante al trabajo acostumbrado en la disciplina profesional de la danza, donde empiezas una clase sin conocer a los demás y sin importarte de dónde provienen o qué carga emotiva arrastran? En la danza escénica profesional, el grupo se une para una finalidad: la obra coreográfica, que a su vez involucra el mostrar las habilidades adquiridas y el estar a la altura de lo esperado; aún mejor: superar las expectativas propias y las ajenas. ¿Es posible dejar fuera estos condicionamientos?

---

<sup>153</sup> Cuando los talleristas se acercan, Diego Piñón sale a recibirlos, con su cabeza cubierta con un gorro de color oscuro. Sus radiantes ojos azules resaltan con mayor intensidad. Nervioso, cariñoso, comunica con explicaciones cortas el proceso a seguir.

El éxito del taller requiere de la “experiencia compartida”, aunque pasajera. Si se reflexiona un poco en esta idea, es la manera en que vivimos cotidianamente, colectividades pasajeras, cada una con su identidad singular y efímera. Si se aplicara esta apertura y tolerancia a cualquiera de los momentos en que nos volvemos grupo, quizá el respeto por los otros fuera más sencillo de practicar.<sup>154</sup>

En principio, en el taller, todo es abrirse. El guía, gurú, chamán, facilitador, explica cuál es la intención del trabajo a realizar: se persigue ir más allá de los hábitos, de la repetición de conductas aprendidas; de interiorizar, de ir al inconsciente; de vivir el presente, el aquí y ahora. Alude la carga que todos llevamos sobre los hombros como herencia ancestral y aborda puntos acerca de la percepción y el pensamiento que dan lugar a una disposición energética capaz de llevar a estados de percepción más allá de lo cotidiano, que permiten “absorber el todo”; la idea de una conciencia ampliada, que sin perder detalle permite “ver el todo”. Habla de la dificultad para adquirir la concentración y de la dispersión energética en la que cotidianamente se encuentran los seres humanos. Convoca la voluntad para alcanzar un estado enfocado y explica que éste requiere de olvidar el “ego”, en el sentido de hacerlo a un lado. Lo que se persigue es acceder, a fin de cuentas, a una experiencia performática; construir una vivencia con base en aquello que une, el gusto por la danza, por el movimiento, por realizar una “ofrenda” a los seres queridos que han dejado la vida.

---

<sup>154</sup> Entre los grupos que ha integrado Piñón, se cuenta el de las mujeres de Tlalpujahua, quienes muestran su fortaleza en la vida cotidiana y de la que también él se ha nutrido. Reconoce que cuando ellas se quitan las máscaras y se sienten seguras, surge finalmente su esencia “universal”, afirmación bastante comprometedor. A ellas las trabaja sin forzar su cuerpo, a través de pequeños ejercicios de respiración y de reconexión. Les explica lo que pretende y las aleja de la idea de que es una clase para ejercitarse: “Al no tener un rango amplio de movimiento, ellas llegan a la sutileza”.

Las “ofrendas” que realiza Piñón con los participantes de sus talleres en distintas locaciones de Tlalpujahua, son abiertas al público y, a diferencia de otras muestras escénicas se invita a los presentes a preguntar por algún elemento que les haya llamado la atención. Para el conjunto es muy gratificante escuchar lo que sucedió durante esta experiencia que enfrenta y dialoga con imaginarios culturales distintas y que al evaluarla enriquece ambas partes.

La performance/ofrenda que cerró el primer taller al que asistí fue en un pequeño campo santo al frente de una iglesia. El grupo salió de entre las tumbas del cementerio, llevando una larga vara en mano. Se inició a la señal de una campana: primero, el ejercicio ya practicado sobre la vulnerabilidad y en acoplamiento con una música ya escuchada mas no cuantificada, con la que no se tenía una relación pre-construida (así trabajan también los artistas del teatro *noh* tradicional). Al volver a sonar la campana, se agregaron los trabajos personales, tampoco fijos. Por último hubo una improvisación no pactada, con una música jamás escuchada, de arraigo local.

El espacio resultó más pequeño que el salón de clase -lo que causó que los movimientos se compactaran y a veces se tuvieron que cambiar para adaptarse a la estrechez. A la vez, fue más significativo por la atmósfera que creó entre las tumbas. Hubo momentos en que se sintió fluir a algún participante, a otros, al conjunto. El modo subjuntivo fue fuerte, pues en el caso de esta ofrenda involucraba la muerte personal, imaginada, o la real de algún familiar cercano.

Reitero: BRM busca la conexión con el inconsciente y no se separa del lenguaje, ya que en la primera etapa del taller se habla acerca de las vulnerabilidades de cada uno de los asistentes y durante los días de trabajo se tocan

estas zonas de afección, expresadas, confesadas. Desde la perspectiva de Piñón, en el mundo contemporáneo la tendencia es evitar el estado de fragilidad, derivado de la idea de que debemos aparentar estar bien y ser exitosos, cuando en realidad “estamos viviendo procesos de cambio brutales”. Como ya se asentó con anterioridad, la confesión de las vulnerabilidades, que da inicio al taller, permite el reconocimiento del lugar del cual se parte. La apertura de los sentidos mediante los distintos trabajos corporales exagera la capacidad de observación y de emotividad, la reflexividad permite que el pensamiento se active y, por último, el “cuidado de sí” pone atención en nuestro cuerpo y nuestra mente para lograr una mejor convivencia con el cuerpo y la mente de los otros.

Destaco algunas ideas que resaltan al revisar el lenguaje de los directamente involucrados en el grupo. En principio, las de “misterio” y “poder”. El “misterio” hace referencia a todo lo que envuelve la escena de BRM. Para la comunidad de Tlalpujahua, el encierro, la música y los gritos que se escuchan son sin duda misteriosos. Para los que asisten al taller, si son primerizos, le sobrevienen varios enigmas al no conocer el lugar, no saber con certeza a lo que se van a enfrentar y al tratar de entender de manera racional cómo esta práctica puede cumplir alguna de las expectativas con las cuales se ha acudido. Se trata, finalmente, del misterio que envuelve toda actividad ceremonial, terapéutica o teatral en nuestra sociedad.

Con respecto al concepto de “poder”, el núcleo del taller y los asistentes asiduos consideran que hay prácticas y sustancias que provocan o tienen capacidad de aliviar nuestra corporalidad y las describen como tales. Así, la bienvenida al taller consiste, en la preparación de un té con hierbas aromáticas “poderosas”, y Piñón difunde que las acciones “poderosas” a realizar pueden alcanzar una fuerza de

cambio interno. La entrada de nuestros antepasados en la escena del taller también produce una idea de “poder” al considerar su presencia en nuestra vida a través de la memoria y los afectos. Cómo no movilizarse ante preguntas como: ¿qué le dirías a tu madre (o padre, hermano o hermana) si estuviera aquí presente?, ¿qué le dirías al amado que te abandonó?

Otro núcleo corresponde a la energía, donde ubico la fuerza interior, la fuerza colectiva, de mayor envergadura, y el convencimiento de que la corriente energética que se genera a través del grupo es de ida y vuelta. Es decir, una vez alcanzada se difunde entre todos los participantes, sean practicantes o espectadores. La energía extraordinaria se logra mediante el alcance de un estado de presente inmediato que implica vaciar la mente. Este estado abordado con frecuencia por los antropólogos, gente de teatro y chamanes, es considerado como un estado de fluir al que se accede a través de una percepción ampliada, es decir, los sentidos se abren a la mayor parte de las sensaciones que percibe el cuerpo al unísono. La percepción ampliada provoca a su vez, conciencia ampliada.

Un bloque enunciativo de importancia es el disciplinario, gracias al cual se produce el autoconocimiento y por lo tanto, la autoconstrucción, que mediante la experiencia vivida provoca las transformaciones, las resignificaciones, las reconstrucciones personales y sociales. La reflexión y la voluntad -aspectos que se promueven dentro del taller -principalmente a través de la palabra y las acciones-, y que surge para cada cual en distintos momentos, conforman la experiencia vivida y, en consecuencia, la posibilidad del cambio personal y grupal.

Mediante el taller, Piñón desea descargar a los cuerpos del peso de la herencia social del “deber ser, de valores pre-establecidos, de formas corporales

rigidizadas, de costumbres, de hábitos, de vestimenta, de lenguaje...”. Concibe su trabajo y el realizado por los congregados como una responsabilidad ante la vida: “Creo que nos toca el tiempo de transformarlo (al cuerpo construido) a partir de conectar más a fondo con las verdaderas necesidades...”. Hace referencia a su propia experiencia en la que vivió el “sometimiento [...] entender por qué fui sometido y dejar de lado las amarras mentales, culturales, intelectuales, psicológicas [...] Es una tarea titánica” (Ídem). Reconoce que existen somatizaciones similares en todas las personas, pues las experiencias de vida dentro de una cultura producen afecciones parecidas.

En el taller existen varios momentos en que se trabaja la improvisación, una forma de vulnerabilidad. Si bien Piñón prepara un plan para desarrollar cada taller asienta que el grupo le va indicando por dónde debe conducir su programación. En las sesiones de oralidad hay momentos de improvisación, al igual que en los que se trabaja el cuerpo. El entrenamiento se basa también en una improvisación sobre una estructura ya planteada, en la que se le ofrece al grupo el tipo de ejercicios requeridos para ese momento. En ellos se usa música grabada, que incluye percusiones y cambios de dinámica. Un círculo permite a los participantes verse y tocarse y compartir la sensación de moverse en conjunto, gozar y prepararse para un trabajo de interiorización. Otras formas de tocar la vulnerabilidad son el vivir el instante, es decir, enfrentar el “estar siendo” y las relaciones intersubjetivas. Todos los participantes develan en algún momento sus zonas sombrías, así como las relaciones no resueltas dentro y fuera del grupo. <sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> En la sesión a la que asistí hubo una tensión entre dos de las participantes, a su vez, las más cercanas ya que trabajan de forma constante en los talleres y presentaciones que ofrece Piñón. El



Ofrenda día de muertos. Final de Taller en Templo de Santiago, Tlalpujahua, Michoacán, México, 2013.

---

conflicto se dio antes de la ofrenda final y afectó de manera sorpresiva al grupo. Sin embargo, ésta no se suspendió a pesar de que una de las partes en conflicto estaba fuera de sí, en constante llanto. Al final del taller, hubo posibilidad de que ambas bailarinas se reconciliaran: la causante del incidente, que sin premeditación y en la completa inconsciencia golpeó a la otra con gran fuerza, se disculpó. El grupo respetó lo sucedido y en todo momento estuvo atento para que la ofrenda pudiera continuar.

## Capítulo 7. Conclusiones

...si existen relaciones de poder a través de todo el campo social, es porque existen posibilidades de libertad en todas partes. (Foucault, en Fomet-Betancourt, Becker, et al., 1984).

He estado absorta en la reflexión de esta investigación a lo largo de dos años. Los apartados y desarrollos con los que inicié han ido cambiando después de adentrarme cada vez más en el tema, de haber asistido a dos de los talleres de BRM y revisado esta experiencia, tratando de encontrarle un sentido y de aportar una visión particular que pudiera resultar atractiva para los lectores interesados en los temas que entretengo.

He de advertir que se han conformado infinidad de teorías y prácticas sobre los temas de ética y estética, las cuales han cambiado a lo largo de la historia, a veces de forma tenue y otras, dando lugar a sorprendentes novedades. Las teorías contemporáneas han retomado otras del pasado y modificado alguna de sus partes, por lo que resulta difícil delimitar de forma precisa sus objetos de estudio- a pesar de la insistencia racionalista y científicista por lograr este empeño.

En principio, no hay acuerdo sobre una definición exacta de lo que estética o ética significan y, por lo tanto, qué ámbitos del conocimiento se incluyen en ella y desde qué perspectivas. Al respecto, en los terrenos de la denominada “experiencia estética”, Wladislaw Tatarkiewicz insiste en que durante los últimos cien años las ideas referentes al tema han intentado crear una definición, mientras otras pretenden crear una teoría: “Y pocas veces se dio el caso de que estetas anteriores hubieran establecido una definición, y que ésta fuera utilizada por estetas posteriores elaborando una teoría” (Tatarkiewicz, 2002: 372).

Este autor confiesa su postura, pluralista, al aceptar la existencia de experiencias estéticas de diferentes tipos. En ellas se comprende tanto las de carácter pasivo como las activas; ambas contienen un factor claramente intelectual y otras una naturaleza puramente emocional: “Sólo mediante alternativas puede describirse el concepto de la experiencia estética, así es de general e indeterminado” (*Ídem*: 375).

A estas complicaciones epistemológicas se añaden otras problemáticas difíciles de manejar, como pudieran ser, el reconocimiento de que tanto en la estética como en la ética se abordan sustratos subjetivos, algunos de ellos, inaprensibles. Debido a estas razones, me limitaré a citar algunas ideas generales de algunos de los autores ya analizado, que me parece concuerdan con la temática y el enfoque que deseo resaltar, y que atienden a una visión de la estética y la ética en el pensamiento contemporáneo.

Foucault mismo derivó en una postura estética al mencionar que bajo la influencia literaria tomó la noción de “ficción” que permea su obra y que lo descoloca con respecto a la disciplina histórica:

Me he dado cuenta que no he escrito más que ficciones. No quiero, sin embargo, decir que esté fuera de la verdad. Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, “fabrique” algo que no existe todavía, es decir “ficciones” (Foucault en García Canal: 31).<sup>156</sup>

Según plantea, los lenguajes de ficción reconocen la “distancia” al no estar interesados en ser discursos con “voluntad de verdad”. En la ficción, la verdad está definitivamente perdida y sólo posee simulacros de verdad.

---

<sup>156</sup> Tomado de una entrevista que le hiciera Lucette Finas a Michel Foucault en 1977.

Con estas ideas en mente, asienta: “La ficción consiste no en hacer ver lo invisible, sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible...”  
(*Ídem*: 32) <sup>157</sup>.

Raymundo Mier establece que la densidad estética del ritual consiste en la tensión entre evocación y función conativa del acto de simbolización:

Esta densidad se suspende o cuando menos amortigua la significación referencial de los discursos, suspende su relación con el entorno, con el orden de los objetos inmediatos o de las presencias inmediatas reconocibles. Confiere entonces a la expresión simbólica el carácter de una cosa, pero no una “cosa” abandonada a la intemperie de los intercambios, sino arraigada en ellos (Mier, 1996: 108).

Al establecer un diálogo con Jan Mukarovsky, señala que este autor va más allá de la concepción psicologista y subjetivista de las concepciones estéticas que hacen de la dimensión estética de los signos un hecho comunicable; pero también rechaza una concepción de la estética que concibe a la obra como un tipo de enunciado referido al mundo, regido por la noción de verdad:

Esta “indeterminación”, esta suspensión del vínculo referencial, produce un efecto particular: arraiga fuertemente el sentido del signo a su situación. El carácter del signo estético es esencialmente situacional en un sentido amplio. No sometida a los elementos circundantes, sino a las condiciones de regulación que fundan la formación y el significado del signo y su despliegue en múltiples modalidades narrativas y su prolongación en otras resonancias estéticas. Se trata no de la disolución de una realidad, sino de la fundación de “otra realidad” [...] una realidad entendida no como un conjunto de acontecimientos factuales, sino como un espacio normativo (Mukarovsky en *Ídem*: 109).

Mier asienta que la norma que rige la dimensión estética de las acciones culturales hace vivir al extremo su carácter esencialmente paradójico, y convoca nuevamente

---

<sup>157</sup> La perversión es construir una versión-otra de la versión oficial, ser capaces de desplazarnos del orden oficial del discurso.

a Mukarovsky: “La norma está, pues, basada en una antinomia dialéctica fundamental entre la validez incondicional y la potencia meramente reguladora, e incluso sólo orientativa, que implica la posibilidad de su violación” (Ídem). Esta fuerza negativa de la suspensión de la regulación como factor dominante es lo que intensifica al extremo la violencia de la función conativa del ritual. “Ahí es donde aparecen esos estados de transición, esos juegos de liminaridad. La fuerza estética parece entonces no ser estrictamente un espacio de liminaridad sino crepuscular, o bien, inaugural, limítrofe, absoluto entre dos condiciones de la vida colectiva” (Ídem: 110).

Es pertinente recordar que Peirce considera que toda acción es simbólicamente orientada y que los hábitos son modos de organización estables y duraderos, pero que una afección lleva a la constitución de una experiencia. Al vivir, siempre se reciben sorpresas que rompen los hábitos, la identidad. Si una experiencia estética no amplía nuestra capacidad concreta de acción, nuestra capacidad de actuar, de construir nuestra propia acción, de construir nuestra propia identidad, de articular nuestro propio universo de acciones y de conductas según un campo mucho más amplio y transformado de relaciones categoriales, en realidad no está siendo un campo estético. A partir de una experiencia estética se debe ser capaz de actuar de otra manera en el mundo.

Peirce plantea también esta relación intrínseca entre estética, ética, construcción del mundo y modo de acción, que sólo puede darse en función de una convergencia colectiva. Los hábitos no son en soledad, los valores orientan la acción y esta acción se convierte en signo si es reconocible como signo para otros. Se crea un campo de valores que permiten articular nuestra acción colectiva,

independientemente de la interpretación que de cada acción tenga cada persona. Nunca hay compatibilidad y unanimidad en los valores, siempre se valúa de manera distinta. Es falso que la uniformidad sea la que nos permite actuar, es la confrontación de las diversidades. Estos mundos de significación en movimiento son los que enriquecen la vida colectiva (Mier, 2003).

Desde la preocupación ética, Foucault considera que las prácticas de sí mismo son un fenómeno bastante importante en nuestras sociedades, aunque no han sido muy estudiadas. En la civilización griega y romana tuvieron mucha importancia, y al decir del autor, “una autonomía, mucho mayores de lo que tuvieron posteriormente cuando se vieron asumidas, en parte, por instituciones religiosas, pedagógicas, de tipo médico y psiquiátrico” (Fomet-Betancourt, Becker, et al: 1984). Describe estas prácticas como ascéticas no en el sentido de una moral de renuncia, sino como un ejercicio “de uno sobre sí mismo mediante el cual se intenta elaborar, transformar y acceder a un cierto modo de ser”.<sup>158</sup>

Desde su perspectiva, la ética está en relación directa con la libertad, aunque indica que este tema debe tratarse con cierta prudencia, pues de no ser así “se corre el riesgo de recurrir a la idea de que existe una naturaleza o un fondo humano que se ha visto enmascarado, alienado o aprisionado en y por mecanismos de represión como consecuencia de un determinado número de procesos históricos, económicos y sociales”. Debido a estos motivos insiste más en lo que llama “procesos de liberación”, pues “este problema ético de la definición de las prácticas de libertad me parece mucho más importante que la afirmación, un tanto manida, de que es

---

<sup>158</sup> Su ascetismo adquiere un sentido más general que el que le ha conferido, por ejemplo, Max Weber, pero va sobre la misma línea.

necesario liberar la sexualidad o el deseo” (*Ídem*).

Con respecto a la relación poder y ética, establece que su posición no es, como a veces se ha dicho, que el poder político está en todas partes, sino que en las relaciones humanas se encuentran imbricadas las relaciones de poder. Este análisis de las relaciones de poder constituye un campo extraordinariamente complejo y se encuentra a veces con lo que se podría denominar:

... hechos o estados de dominación en los que las relaciones de poder, en lugar de ser inestables y permitir a los diferentes participantes una estrategia que las modifique, se encuentran bloqueadas y fijadas. Cuando un individuo o un grupo social consigue bloquear un campo de relaciones de poder haciendo de estas relaciones algo inmóvil y fijo e impidiendo la mínima reversibilidad de movimientos -mediante instrumentos que pueden ser tanto económicos como políticos o militares-, nos encontramos ante lo que podemos denominar un estado de dominaciones. Es cierto que en una situación de este tipo las prácticas de libertad no existen o existen sólo unilateralmente, o se ven recortadas y limitadas extraordinariamente (*Ídem*).

La liberación abre un campo a nuevas relaciones de poder que hay que controlar mediante prácticas de libertad: “La libertad es la condición ontológica de la ética; pero la ética es la forma reflexiva que adopta la libertad”. Considera el autor que el “cuidado de sí” en el mundo grecorromano fue el “modo mediante el cual la libertad individual -o la libertad cívica hasta cierto punto- ha sido pensada como ética”.<sup>159</sup> Con el paso del tiempo y durante el ascenso del cristianismo -aunque no sólo en dicha época- el cuidado de sí fue visto como una forma de amor a sí mismo, egoísta, en el que no se prestaba atención a los otros. Pero advierte que estos razonamientos deben matizarse, pues la salvación en la creencia cristiana “es a

---

<sup>159</sup> Foucault menciona una serie de textos que van desde los diálogos platónicos hasta los grandes textos del estoicismo tardío -Epicteto, Marco Aurelio- en los que se puede comprobar que este tema del “cuidado de sí” ha atravesado toda la reflexión moral.

través de la renuncia a uno mismo. Se produce así una paradoja del “cuidado de sí” en el cristianismo...” (*Ídem*).

Foucault es claro al precisar que no considera que la ética sea el “cuidado de sí”, sino que “en la Antigüedad la ética, en tanto que práctica reflexiva de la libertad, ha girado en torno de este imperativo fundamental: “cuida de ti mismo”. Mientras en la corriente platónica el problema para el sujeto, “para el alma individual, es volverse hacia sí mismo para reconocerse en lo que es y, reconociéndose en lo que es, recordar las verdades que le son similares y que ha podido contemplar”, en la estoica “el problema consiste más bien en aprender, en servirse de la enseñanza de un determinado número de verdades, de doctrinas, entre las cuales unas son los principios fundamentales y las otras, las reglas de conducta” (*Ídem*).

Pero entre los griegos, la ética era la manera de ser y de conducirse cotidianamente, el modo de ser del sujeto: “el *ethos* de alguien se expresaba a través de su forma de vestir, de su aspecto, de su forma de andar, a través de la calma con la que se enfrentaba a cualquier suceso, etc.”. La persona que tenía un *ethos* noble o admirado era quien practicaba la libertad de una cierta manera.

Foucault establece que no desea establecer la necesidad de:

... una conversión para que la libertad sea pensada como *ethos*, sino que la libertad es directamente problematizada como *ethos*. Pero para que esta práctica de la libertad adopte la forma de un *ethos* que sea bueno, bello, honorable, estimable, memorable, y que pueda servir de ejemplo, es necesario todo un trabajo de uno sobre sí mismo (*Ídem*).

El “cuidado de sí” implica relaciones complejas con los otros, como lo he asentado desde la Introducción a este trabajo: “El *ethos* implica también una relación para con los otros, en la medida en que el ‘cuidado de sí’ convierte a quien lo posee en alguien capaz de ocupar en la ciudad, en la comunidad o en las relaciones interindividuales

el lugar que conviene, ya sea para ejercer una magistratura o para establecer relaciones de amistad” (*Ídem*).

En este “cuidado de sí” no se trata de poner el bienestar de otros por encima del propio; “el cuidado de sí’ es éticamente lo primero en la medida en que la relación con uno mismo es ontológicamente la primera” (*Ídem*). El “cuidado de sí” requiere, asimismo, escuchar las lecciones de alguien que sabe más, de un maestro, un guía, un consejero. Bajo estos lineamientos estéticos y éticos distingo la manera en que el trabajo realizado por BRM ejerce su resistencia y, por lo tanto, su libertad.

Me parece que una de las formas fundamentales en que BRM se resiste a la manera tradicional de concebir y hacer danza es su interés por el “cuidado de sí”. Éste se manifiesta desde el principio mediante sesiones de reflexión conjunta y de autorreflexión, que primero se narran y después se actúan en y con el cuerpo. La palabra inicia, pero el cuerpo, al conectarse a través de las imágenes, los símbolos, los sentimientos, las percepciones del momento, accede a un ordenamiento distinto que logra ubicarse en otro sitio.

El “cuidado de sí” persigue mejorar la existencia personal y social, y a través de los talleres de BRM, las personas sienten que algo se acomoda en su mente, en su cuerpo, que les permitirá si no resolver su existencia, sí poder resistir las presiones y tensiones con las que acudieron a la convocatoria de esta experiencia.

El “cuidado de sí” se manifiesta en esa atención al adentro, por lo general descuidado en la cotidianidad, aunque se sabe que algo está obstruyendo el fluir del ser: del cuerpo y la mente. Esta preocupación por revisar el comportamiento que se manifiesta como sujeto actuante y en relación con otros sujetos resulta de gran

valor para reconocer las zonas de sombra. Al asomarse a esta dimensión existe la posibilidad de apertura, de autocorrección mediante la experiencia, lo cual apoya un cambio en la actitud ante la vida.

El “cuidado de sí” introduce a los sujetos en el campo de la ética, pues la preocupación acerca de uno mismo repercute en la preocupación por nuestro entorno físico y social. Es a través del “cuidado de sí” que es posible atender a los otros.

Diego Piñón decidió consagrarse a esta tarea en la que se cuida a sí y cuida a los demás, por lo cual sus talleres adquieren relación con las tendencias contemporáneas de las terapias corporales. A través de la danza *butoh*, se pretende acceder al inconsciente, mediante la acción corporal. En la práctica del taller, hay un momento de cansancio extremo, en el cual el cuerpo queda libre, se mueve como puede y deja aflorar las capas más internas de la mente. Así también, la invitación a que nuestros seres más queridos, muertos o no, acompañen las actividades tanto reflexivas como de búsqueda de movimiento propicia un viaje a terrenos no presentes. Éstos surgen mediante las evocaciones y sentimientos que se encuentran lejos de la conciencia y que provocan presentaciones y representaciones impensadas.

Lo *kinestésico* aflora y pueden observarse movimientos que manifiestan relaciones táctiles. Se establece un diálogo intersubjetivo, aunque no se pretenda manifestar una presencia. Pequeños movimientos semejan caricias; otros, rechazo. Cada uno de los participantes se mueve con su propia dinámica y en ocasiones el caos encuentra un estado de coincidencia, aunque puede durar escasos minutos.

Piñón establece la complejidad de su visión, que en ocasiones se confunde como un abordaje meramente psicológico, o dancístico, cuando “se trata de todo” al considerar que la danza es un trabajo de sanación corporal. No obstante, considera que hay mil formas para lograr este objetivo, no sólo el *butoh*: a la larga, cada sujeto puede encontrar “un proceso y un método personal para acceder a ese material, hacer que aflore, hacer que se manifieste, que nos permita sanar nuestras heridas y evolucionar con conciencia”.

Para celebrar el cuarto aniversario de BRM, se reunieron alumnos de Canadá, Estados Unidos y México en un intercambio artístico, energético y de retroalimentación. Diego explicó las etapas de su trabajo, en las que fue patente el despliegue de relaciones estéticas, estésicas y éticas; la revisión del “cuidado de sí” y la intersubjetividad: la primera etapa estaba dirigida a indagar y explorar las cualidades energéticas de cada uno de los participantes. La segunda propiciaba el encuentro con el entorno, con el pueblo y la energía, que se dio a través de un trabajo que se realizó en uno de los túneles de la mina Dos Estrellas. Era un trabajo profundo en la oscuridad, en silencio, para despertar el sentido del encierro y llevarlo hasta sus últimas consecuencias. En este lugar se pasó por una parte muy fría y se complementó con otro trabajo en la laguna de Los Azufres, que es muy caliente, donde el cuerpo se sumergió en el lodo reconectándolo con la tierra. La tercera etapa involucró el contacto con la gente del lugar, en la que se realizaron caminatas cuya intención era que pudieran ver sus rostros y ojos (Piñón en Márquez, 2005).

A la conclusión de los talleres, Márquez escribió: “Se diluyeron las fronteras entre bailarines y público para comulgar en la meditación dirigida en la que de

manera azarosa se invitaba a los presentes a que se manifestaran con un minuto de danza” (Ídem).

Piñón se resiste, quizá por agotamiento, a buscar los apoyos oficiales. Él fue muy afortunado al disfrutar las bondades de las instituciones de cultura.<sup>160</sup> Tiempo después reconoció que cada institución promueve lo que considera de interés para el público, y su propuesta no lograba encajar con el deseo institucional. El *butoh* era desconocido y no se entendía lo que él quería lograr con su enseñanza. Poco a poco se desligó de las giras, de ir a lugares donde no se le ofrecía lo mínimo para lograr una correcta presentación:

... ponme ahí donde haya otros seres que quieran indagar profundamente en su interior y en su evolución a través del cuerpo. Que quieran resignificar su cuerpo [...] si el lenguaje corporal no está al servicio de la expresión íntima, no puede haber ni realización, ni sanación, ni evolución, ni autenticidad...

Advierte Diego que a pesar de los distintos apoyos se ha convencido de que lo que se ofrece de manera gratuita y no representa esfuerzo, no funciona, por lo que ha decidido que quien quiera participar de sus talleres deberá pagar por ello.

Diego Piñón ha seguido trabajando para el estado de Michoacán, que lo ha incorporado para ofrecer talleres, proyectos creativos y alguna que otra presentación:

...no es que quiera estar aislado acá pero sé que mi trabajo es cada vez más interior y que tiene que estar cada vez más al servicio de esta transformación, de este proceso de reconciliación con uno mismo, con su pasado, con la

---

<sup>160</sup> En distintos momentos de su vida artística acudió al Fondo Nacional para Actividades Sociales, primero como intérprete y después dentro del Programa de Fomento Artístico y Coinversiones; al Fondo Mex-Usa Rockefeller, y a diversos festivales dancísticos organizados por México. La Fundación Japón y el Instituto Kazuo Ohno también le extendieron invitaciones para desarrollar su trabajo. Sin embargo, con el paso de los años, su distancia con las instituciones culturales se ha vuelto mayor. En los años noventa, estuvo muy conectado con distintos festivales nacionales y extranjeros y participó con Puerta de las Américas, pero él deseaba ofrecer talleres y no sólo una performance. Le interesaba vincular a la gente para que pudiera acceder al sentido profundo de la danza *butoh*.

cultura [...] Estamos viviendo tiempos muy difíciles, que no creo que cambien de la noche a la mañana, tenemos que encontrar un estado de equilibrio, de templanza, de sacar lo que nos estorba (Ídem).

En Estados Unidos se reconoce a Diego Piñón como un artista peculiar dentro de las distintas vertientes del *butoh*, por lo cual desde el 2007 desarrolla el proyecto *Mariposa*, con el que se intenta establecer un puente cultural entre México y el vecino país norteamericano.

Epílogo: La construcción de la presencia mediante el ritual y la performance

BRM busca acceder a un estado distinto al habitual, un estado de presente inmediato donde se viva el todo en ese momento. Para ello, el sujeto que pasa por esta experiencia debe abrir su conciencia, ampliarla; la percepción se alertará permitiendo sentir de manera más profunda. La mente deberá vaciarse para permitir el estado de alerta perceptiva, que a la vez podrá acceder al inconsciente, a la intimidad, posibilitando el reconocimiento de las vulnerabilidades y debilidades personales. A través de la terapia y con el facilitador como puente se accederá a este “misterio” que podrá propiciar la transformación en busca de sanación, de “resignificar” la conducta, de “renacer”, como lo diría Kazuo Ohno.

La disciplina conlleva un movimiento de la voluntad hacia el autoconocimiento y la autoconstrucción, que dotan al participante de fuerza interior y le permite una evolución-resolución a sus experiencias pasadas. A través de la disciplina se busca acceder a un “cuerpo abierto que abre” y llevarlo al límite. Esta práctica colectiva propicia la hermandad a través de la entrega, de la convocatoria de los ancestros, en una acción de retribución donde las energías positivas van de

“ida y vuelta”. La expresión máxima se alcanza mediante la sutileza y la danza se convierte así en una ofrenda.

Como paradoja, en BRM la performance -actividad cuyas características son producto de la posmodernidad-, acude a una práctica ancestral, práctica con carácter religioso y terapéutico donde el ser humano busca conciliarse con la energía cósmica.

Avance, retroceso, necesidad ineludible de ¿fundamento?



Escultura de Buda realizada por artesanos de Michoacán en la sede de BRM.

## Referencias.

- Alcázar, J. y Fuentes, F. (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*. México: Ediciones sin nombre, eXTERESA, CITRU.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers: Post-modern dance*. USA: Wesleyan University Press.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. México: Gaceta.
- Bataille, G. (1982). *El erotismo*. 3ª ed. (T. Toni Vicens). Barcelona: Tusquets Editores.
- Baz M. (2000). *Metáforas del cuerpo: Un estudio sobre la mujer y la danza*. México: UNAM.
- Bell, C. (2009). *Ritual Theory Ritual Practice*. USA: Oxford University Press.
- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- Berman, M. (1992). *Cuerpo y Espíritu: La historia oculta de occidente*. Chile: Editorial Cuatro Vientos.
- Bernard, M. (1994). *El cuerpo: Un fenómeno ambivalente*. Barcelona: Paidós.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (editora).
- Chartier, R. (2006). *Escribir las prácticas: Foucault, de Certau, Marin*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Díaz Cruz, R. (2014). *Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo: Poder y simbolismo en la obra de Víctor Turner*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Gedisa.

- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*, 4ª ed. España: Editorial Guadarrama.
- Elias, N. (2012). *El proceso de civilización*. México: FCE.
- Esposito, R. (2003). *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. Argentina: Amorrortu Editores.
- Ferreiro Pérez, A. (2005). *Escenarios rituales: una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística nacional*. México: Conaculta/INBA/Cenart.
- Foucault, M. (2011). *Hermenéutica del sujeto*. México: FCE.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. España: Paidós Ibérica.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Gadamer, G. (1988). *Verdad y Método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, 3º ed. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Canal, I. (2005). *Foucault y el Poder*. México: UAM.
- Díaz Cruz, R. (1998). *Archipiélago de rituales: Teorías antropológicas del ritual*. México: Anthropos, UAM.
- Goldberg, R. L. (1988). *Performance art: from futurism to the present*. Nueva York: H.N. Abrams.
- Innes, C. (1992). *El teatro sagrado: El ritual y la vanguardia*. México: FCE.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Lingis, A. (2005). *Body Transformations: Evolution and atavism in culture*. Nueva York: Routledge.
- Maisonneuve, J. y Bruchon-Schweitzer, M. (1984). *Modelos del cuerpo y psicología estética*. Argentina: Paidós.
- Marcuse, H. (1983). *Eros y civilización*. (T. Juan García Ponce). España: Sarpe.
- Matoso, E. (1992). *El cuerpo territorio escénico: Técnicas y lenguajes corporales*. Argentina: Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1997). *Fenomenología de la percepción*. (T. Jem Cabanes). (4 a ed.) Barcelona: Ediciones Península.
- Mendoza Bernal, M. C. (2006). *La coreografía: el nacionalismo de Raúl Flores Canelo*. México: Conaculta/INBA/icocult.
- Pera, C. (2006). *Pensar desde el cuerpo: Ensayo sobre la corporalidad humana*. Madrid: Triacastela.
- Quiroz Palacios, A. (2014). *Ciudadanía, movimientos sociales y resistencia en México*. Puebla: Benemérita Universidad de Puebla.
- Rico Bovio, A. (1990). *Las fronteras del cuerpo: Crítica de la corporeidad*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Anthropology*. University of Philadelphia: Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Ed. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Schechner, R. (2003). *Performance Studies (Readers in cultural criticism)*. N. Y.: PalgraveMacmillan.

- Scott, J. C. (2000). *Los dominados y el arte de la Resistencia: Discursos ocultos*. México: ERA.
- Shusterman, R. (2011). *Body consciousness: A philosophy of mindfulness and somaesthetics*. New York: Cambridge University Press.
- Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. 7ª ed. Madrid: Editorial Technos.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). (selección). *Estudios avanzados de Performance*. México: FCE.
- Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. México: Paidós Básica.
- Turner, B. (1989). *El cuerpo y la sociedad: Exploraciones en teoría social*. México: FCE.
- Turner, V. (2002). *Antropología del ritual*. (Comp. Ingrid Geist). México, Conaculta, INHA.
- Turner, V. (1999). *La selva de los símbolos: Aspectos del ritual ndembu*. 4ª ed. México: SXXI.
- Turner, V. (1986). *On the edge of the bush: Anthropology as experience*. Turner, E. L.B. (ed.) Tucson: The University of Arizona Press.

#### Artículos y catálogos

- Castro Flores, F. (2002). "Still life: Una aproximación excéntrica a La Ribot". *La Ribot. Catálogo*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.
- Díaz Cruz, R. (1997). "La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia". *Alteridades*, Año 7 (13).

- Fomet-Betancourt, R., Becker, H, et al. (1984) “La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad”. *Concordia* Núm. 6, pp. 99-116.
- Geist, I. (1991) “Juego, estado del sentir y experiencia en el ritual”. *Significacao*, 28(15), Brasil.
- González Montero, S. A. (julio-diciembre 2007). “Pornografía y erotismo”. Medellín, *Scielo*, Estudios de Filosofía, (36).  
[www.scielo.org.co/pdf/ef/n36/n36a12](http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n36/n36a12) Consulta 25 septiembre de 2014.
- Groisman, M. (26 de agosto de 1999) “Supervivencia urbana. El cuerpo en la postmodernidad”. *Argentina*, Topía, 26.  
Recuperado de: [www.topia.com/ar/articulo/supervivencia-urbana](http://www.topia.com/ar/articulo/supervivencia-urbana)
- Guglielmotti, F. “De la modernidad del Ballet a la posmodernidad de Bejart”.  
Recuperado de:  
[www.imaginacionatrapada.com.ar/Teatro/de-la-modernidad-a-bejart.html](http://www.imaginacionatrapada.com.ar/Teatro/de-la-modernidad-a-bejart.html)  
Consulta 30 de septiembre de 2014.
- Guzmán, A. (enero-febrero-marzo de 2010) “Cuerpo y danzar: movimiento en concupiscencia”. *Regiones: suplemento de antropología*, 40  
Recuperado de: [www.suplementoregiones.com/suplementos/040/a01.html](http://www.suplementoregiones.com/suplementos/040/a01.html)  
Consulta 28 de julio de 2014.
- Mendoza, M. C. (abril-junio de 1986). “El Ballet de la Universidad”. *Boletín del CID-DANZA* (9).
- Mier, R. *Tiempos rituales y experiencia estética*. En: Geist, I. (1996) (comp.) *Procesos de escenificación y contextos rituales*. México: UIA, Plaza y Valdés editores.
- Mier, R (2003)

Mora, A. S. (2008). "Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica". Conicet, Argentina. Recuperado de :

[www.perio.unlp.edu.ar/question/nivel2/articulos/informes\\_investigacion/mora\\_2informes\\_17verano2008.htm](http://www.perio.unlp.edu.ar/question/nivel2/articulos/informes_investigacion/mora_2informes_17verano2008.htm)

- Pedraza Gómez, Z. (2003). "Cuerpo e investigación en la teoría social. Universidad de los Andes".

Recuperado de: [www.es.scribd.com/doc/22509365/Cuerpo-e-investigacionj-en-la-teoria-social](http://www.es.scribd.com/doc/22509365/Cuerpo-e-investigacionj-en-la-teoria-social).

- Rodríguez Jaramillo, A. (junio de 2001). "El juego de la libertad en la ética de Michel Foucault". Revista de Ciencias humanas, Universidad de Colombia.

Recuperado de:

[www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev25/rodriguez.htm](http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev25/rodriguez.htm)

- Schechner, R. "Drama: Performance and Ritual". En: The Encyclopedia of Religion, Vol. 4, Mircea Eliade (ed.), Mac Millan and Free Press, New York, 1987.

- Schnaidler, E. R. (mayo de 2004). "El movimiento en la vida cotidiana: el valor de la experiencia corporal". Revista Digital- Buenos Aires- Año 10 (72)

Recuperado de:

- <http://www.efedeportes.com/efd72/corporal.htm>

- Stinson, S. W. (2008). "La Investigación como Práctica Artística". Ponencia presentada durante el Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza. Universidad de Carolina del Norte. Greensboro.

- Wilde, G., y Schamber, P. (Comp.) "Simbolismo, Ritual y Performance".  
Recuperado de:  
[www.academia.edu/482163/Simbolismo\\_Ritual\\_Performance](http://www.academia.edu/482163/Simbolismo_Ritual_Performance) Consulta realizada en 18 de abril de 2014.
  - Zmolek, P., y Zmolek J. A. (2002). "Dance as Ecstatic Ritual/Theatre".  
Recuperado de: [www.isu.edu/Zmolpaul/Papers/DEstadic.pdf](http://www.isu.edu/Zmolpaul/Papers/DEstadic.pdf) Consulta marzo de 2012.
- Tesis
- Geist, I. (2001). El proceso ritual como proceso de semiosis: Ensayo analítico en torno al tiempo con base en las propuestas teóricas de la antropología, la semiótica y la fenomenología. (Tesis inédita de doctorado), ENAH, México.

#### Artículos de periódico

- Ávalos Rosas, N. (Morelia, Michoacán, 20 de julio de 1996) "Rescatar la esencia ritual del arte, la propuesta del bailarín Diego Piñón". *La Jornada*, Archivo Diego Piñón (ADP).
- Berdeja, J. L. (México, D.F., 27 octubre 1996) "Dos Rituales dentro de la muestra". *El Universal*, (ADP).
- Berrios, F. (Morelia, Michoacán, 22 de diciembre de 2005) "El Nacimiento de la danza *Butoh*". *Cambio*. Morelia, Michoacán, (ADP).
- Búrquez, R. S. A. (15 de junio de 2007) S/T. *La Jornada*, (ADP).
- Cantero, M. (Barcelona, 10 de septiembre de 2007) "Bailar también puede ser una forma de lucha". *Malabia, arte, cultura y sociedad*, Año 4.

- Hernández, J. (7 de octubre de 2000) "Danza *butoh* interpretada por mexicanos". *El Independiente*. Cultura, (ADP).
- MacLeod, L. (Miami, Florida, 2001) "Diego Piñón's dance opens interpretation". *Miami Newtimes*, (ADP).
- Márquez, C. F. (Morelia, Michoacán, 15 de diciembre de 2005) "Celebrará el Centro de *Butoh* de Tlalpujahua 4 años de existencia". Suplemento Cultural, La Jornada Michoacán, (ADP).
- Márquez, C. F. (Morelia, Michoacán, 19 de diciembre de 2005) "Danza *Butoh*: transgresión a la postmodernidad y apología del hombre". Suplemento Cultural, *La jornada Michoacán*, No. 43, (ADP).
- Martínez González, T. (México, D.F., 15 de junio de 1996) "Oriente y Mesoamérica en fusión cultural". *El Nacional*, (ADP).
- Olivo, D. (Morelia, Michoacán, 19 de julio de 1996) "De las sombras a la luz, danza ritual mañana en el teatro Ocampo". *La voz de Michoacán*, (ADP).
- Olvera Rabadán, A. (Morelia, Michoacán, 19 de diciembre de 2005). "*Butoh* en palabras". *La Jornada Michoacán*, (ADP).
- Peguero, R. (México, D.F., 27 de abril de 1996). "Mi trabajo, danza ritual de vuelo blanco: Diego Piñón". *La Jornada*, (ADP).
- Vargas, E.M. (Morelia, Michoacán, 24 de diciembre de 2005). "La búsqueda del ser". *La voz de Michoacán*, Cultura, (ADP).
- S/A. (Morelia, Michoacán, 19 de diciembre de 2005). "*Butoh*: El misterio de la vida y la muerte, Diego Piñón". Suplemento cultural, La Jornada, (ADP).
- S/A. (13 de septiembre de 2006). "*Ekua itsi*: behind the mirror", (ADP).
- Schinto, J. (S/F). "Emotional cockroach dance", (ADP).

- S/A. (Morelia, Michoacán, S/F). “Mi camino en el *Butoh*”. *La voz de Michoacán*, (ADP).
- Tapia Campos, O. (Morelia, Michoacán, 18 de julio de 1996). “El expositor de Danza *Butoh*, Diego Piñón el próximo sábado en el Teatro Ocampo”. *Culturales, El Sol de Morelia*, (ADP).
- Valk, A. (Arizona, septiembre de 1997) “Diego Piñón, dance of the soul”. *Arts*, (ADP).
- Welsh, A. M. (San Diego, California, 26 de mayo de 1997). “Modern dance of primitive movements haunts Sushi”. *The San Diego Union Tribune*, (ADP)

#### Seminarios

- Mier, Raymundo. Seminario de Semiótica. ENAH, septiembre de 2003.

#### Entrevistas

- Mendoza Bernal, María Cristina. Entrevista a Diego Piñón, 18 de noviembre de 2013.

