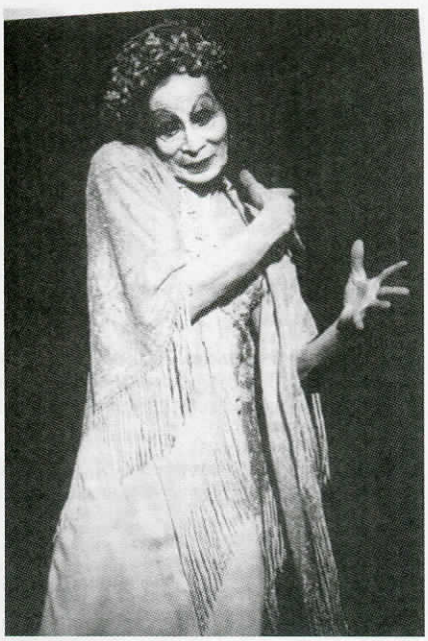
PATRICE PAVIS
Teórico e investigador teatral

A PROPÓSITO DEL BUTO CONSIDERADO COMO UN GRAN GUIÑOL QUE SE ECHÓ A PERDER

(Traducción de Gloria María Martínez)



Si hemos definido el Gran Guiñol como el teatro del exceso y de los sentimientos extremos, el Buto, procedente del Japón de los años sesenta y que florece aún sobre los escenarios europeos de los años ochenta y noventa, bien merecería esta apelación. (1). Él es, en efecto, la historia de una reacción violenta y espantosa a lo trágico de los tiempos, con los excesos y lo patético del Gran Guiñol tomado, es cierto, en un sentido más genérico que histórico. Y como su abuelo desconocido, perdió progresivamente su radicalidad y su novedad para encontrar un lugar, legítimo, pero insignificante, en el país de la estética y del buen gusto.

Ciertamente, hay Buto y Buto. No podríamos hablar de ese movimiento artístico, iniciado por Tatsumi Hijikata y Katzuo Ohno hacia 1960 y representado actualmente por numerosos grupos japoneses o europeos, de manera homogénea. (2). Desde finales de los años cincuenta hasta finales de los noventa, observamos no solamente los cambios históricos y la evolución de un estilo: localizamos también un cambio en la identidad corporal de los bailarines. Lo que sus cuerpos dan a leer y a sentir es tal vez, al menos desde el punto de vista occidental , el retorno de la modernidad después de lo postmoderno, la restauración de un orden corporal anclado en la historia después de la utopía de una expresividad intemporal e intercultural. Reacción y consecuencia de Hiroshima, el Buto de Hijikata se quería más allá de la cultura,

en la raíz de un cuerpo desnudo y desprovisto de cualquier referencia humanista y expresiva, pot-moderno por excelencia; sin embargo, la modernidad, el humanismo y el esteticismo regresan y el Buto –o al menos el de un Katzuo Ohno o de un Amagatsu y su grupo Sankai Juku-, termina por inscribirse en una historia, la de la danza y de nuestra época, historia sin cesar alcanzada por la modernidad. A continuación, intentaremos una fenomenología del Buto, centrando los análisis en la corporalidad de los bailarines, buscando comprender de manera general y genérica en qué medida el cuerpo humano es el barómetro más confiable de todos los cambios. Tomaremos cinco ejemplos, cinco momentos y cinco perspectivas de este retorno a la fuerza de la modernidad.

El cuerpo sobre la piedra: movimiento

No observamos, en principio, la diferencia y el umbral entre el ser humano y la piedra. El cuerpo es tratado como un mineral, un paisaje corporal sometido a la "meteorología" (Min Tanaka) y al entorno natural. Pierde toda individualidad, no es ya el receptáculo de estímulos interiores, sino el barómetro de una meteorología variable. Se ha retirado de él toda dimensión humana –sicológica, cultural, histórica; no se desprende de él ninguna característica propia de una cultura o de una época; no podemos leer en él ninguna técnica corporal adquirida por ejercicios o costumbres, quizás solamente " de lo que el cuerpo se apropió en el transcurso de los años de manera involuntaria y directa" (3).

Esta alardeada voluntad de no expresar nada humano ni cultural coloca al Buto muy lejos de una vanguardia histórica como la *Ausdruckstanz* alemana, la danza expresionista con la cual se asocia como es costumbre. En el Buto, el cuerpo y la danza no tienen por misión, como en el caso de la *Ausdruckstanz,* exteriorizar y expresar un contenido psíquico previo: el cuerpo no es más que " una caja de conserva vacía" (4); pone en crisis la distinción entre interior y exterior; los paisajes primordiales se reencuentran en la apariencia y en el porte del cuerpo; las vísceras humanas son figuradas por la piedra sepulcral.

La inmovilidad, a la cual se opone la danza, es aquí, sin embargo, sólo aparente, porque el movimiento no deber ser aislado del movimiento espiritual que lo acompaña: "El movimiento, señala Min Tanaka, es idéntico al espíritu y al alma. Es una mala costumbre limitar el movimiento a una acción del cuerpo. No comprenderemos nunca el movimiento mientras nos coloquemos al lado de él" (5). La dificultad reside entonces, para el observador, en entrar en el movimiento –y en la inmovilidad- en lugar de notarlos desde un punto exterior fijo. El observador , en efecto, es confrontado simultaneámente a un grado cero de la actitud postural, de la afectividad y de la expresividad que están siempre, según Hubert Godard (6) , estrechamente ligadas por una relación simbólica. Depositado así sobre el piso o la roca , el cuerpo del bailarín no expresa nada más que no sea la pesadez absoluta e inmutable de la piedra, la neutralización del movimiento y de la organización gravitacional. No está ya el cuerpo entonces envarado en un medio que lo determina, como en la estética naturalista de un Antoine: está petrificado por la explosión, o por el espanto , amenazado en su identidad como ser viviente, cuerpo que, animándose (porque él se mueve no obstante algo, aunque sea imperceptiblemente), trata por todos los medios de resistirse a la antropomorfización y a la humanización.

La inmovilidad o la movilidad cadavérica del actor provocan en el observador un sentimiento de inquietante extrañeza: piedra y yaciente nos son familiares , pero la alianza de la tumba con el viviente es inhabitual y espantosa. Cuando el cadáver se levanta lentamente, tenemos la impresión de asistir a un ritual del cual no comprendemos la razón de ser, a una danza étnica primitiva pero sin etnia y atemporal. Es que la materia, el significante no desemboca ya en una idea, un significado: el cadáver en movimiento o el ser humano mineral no constituyen ya sentido ni antisentido. Es en el cuerpo, y no como para el absurdo en Occidente, en los personajes o las situaciones donde reside la anomia asignificante de esos individuos petrificados del Buto.

Esta petrificación, esta pálida inmovilidad o esta extrema lentitud de los movimientos, han devenido en las marcas obligadas de cualquier performance de Buto, al punto de que la puesta en escena occidental se inspira frecuentamente en esto cuando quiere figurar la anonimidad, la muerte o la comunidad. De este modo , Silvin Purcarete en su espectáculo consagrado a las *Danaides* presenta a un coro de hombres con los cráneos rasurados y con los rostros pintarrajeados de blanco. No obstante,

la dinámica de los desplazamientos, las actitudes posturales, las energías gestuales y vocales, nada tienen que ver con las del Buto, que ya no es más que un triste decorado a la moda que parasita lo que se presume ilustrar.

El cuerpo dividido: fragmentación

Por efecto de la iluminación, el cuerpo del bailarín de Buto aparece, a menudo, parcelado y martirizado. El bailarín parece retorcerse de dolor: rostro convulsionado, ojos desorbitados, cabeza hundida en el tronco, pies vueltos hacia el interior. Una angustia de fragmentación y de castración apresa al espectador desde que él relaciona lo que percibe con su propio esquema corporal. Hay, sin duda, algún masoquismo en ese placer por la fragmentación, puesto que es el cuerpo del espectador el que sufre este despedazamiento. Ninguna identificación con un personaje o con una situación trágica viene a darle sentido a esta fragmentación: sólo el cuerpo, la materia, está dividida sin que ningún ser humano parezca asociado a este proceso de fragmentación. Hay aquí una escisión entre materia y espíritu : la inmovilidad y la fragmentación impiden cualquier continuidad, cualquier desarrollo donde la acción se encarnaría; tenemos, más bien, una serie de planos cortados, estados lancinantes de la materia.

La dificultad para los bailarines está en representar la inercia y la muerte a través de los cuerpos vivientes. Detrás de la máscara blanca, adivinamos una paleta de emociones; detrás de la representación del cuerpo privado de vida, la fuerza de la musculatura o la flexibilidad de las articulaciones. Estos defectos vivientes que traicionan a los bailarines nos tranquilizan sobre el estado real y reintroducen la denegación de lo que permanece, en definitiva, una representación ficticia de la muerte. La unidad corporal, el lazo entre la corporalidad y la identificación psicológica, salen reforzados: el bailarín al igual que el espectador se encuentran encolados y reconstituidos en tanto que sujetos conflictuales pero indivisibles; su inmovilidad, su movimiento, su división adquieren una justificación interior.

El Buto reúne así la experiencia primero desestructurante, luego reconstituyente de un Beckett. Pensemos solamente en *Film*, que tematiza la división de la mirada y de lo mirado, aportando la demostración fílmica de su coincidencia en un mismo individuo. Esta experiencia occidental de la alienación, de Lautréamont a Artaud, de los surrealistas a los absurdistas, también la ha intentado el Buto, con una radicalidad que sólo permite la exposición de los cuerpos como materiales sin relación con el espíritu o con el sentido. Coreógrafos como Hijikata incluso han hecho de esta propiedad corporal de la parcelación y de la deformación una diferencia radical entre europeos y japoneses, tanto para el cuerpo como para el espíritu: "Cuando los europeos hablan, ellos siguen lógicamente el camino derecho de sus pensamientos. Y ellos bailan de la misma manera, con los miembros derechos y tensos. Pero nosotros, japoneses, niños y padres, con nuestras piernas deformadas y entorpecidas por la dura labor, dirigimos nuestros pasos hacia la casa". (7)

Esta oposición todavía sensible en los inicios del Buto apenas sí existe, sin embargo, en sus sucesores. La radicalidad de esta experiencia de la alienación y de la fragmentación se ha embotado considerablemente de Hijikata a Amagatsu, como si la división del cuerpo y del espíritu hubiera sido gradualmente cuestionada. Con Hijikata, la violencia de las escenas, el mutismo de los cuerpos, acentuaban la separación; con Amagatsu y su grupo Sankai Juku, más bien hay encolado de los fragmentos y una solidificación de los sujetos: no solamente cada bailarín reencuentra en sí mismo el centro que parece él busca, sino que se integra a un grupo que da una impresión de totalidad, de pertenencia de grupo y de búsqueda de la armonía. En el cuerpo de los bailarines como a los ojos de los espectadores, es muy difícil mantener la división y experimentar un parcelamiento definitivo, incluso si los rostros con ojos vacíos hacen todo para negar cualquier interioridad y cualquier individualidad.

El rostro sin ojos: interioridad

Frente a un ser humano sobre una escena, el espectador busca, naturalmente, una mirada donde se alojará -espera él- la interioridad del personaje y del universo teatral. Esto es tanto más verdadero para el teatro occidental que niega el proceso de la representación del secreto, como lo ha visto Barthes en *El imperio de los signos:* la función "del teatro occidental de los últimos siglos es esencialmente manifestar lo que está considerado secreto ("los sentimientos", las "situaciones", los "conflictos"), ocultando el artificio mismo de la manifestación (la maquinaria, la pintura, el afeite, las fuentes de luz)" .(8) Confrontado a un rostro sin ojos o a un rostro inex-

presivo -el *Omote* japonés-, el espectador no alcanza ya a identificar a una persona ni a identificarse entonces con ella. Los ojos permanecen inexpresivamente vacíos, no son ya las ventanas del alma, no abren ya ninguna interioridad, ningún centro, ningún núcleo primitivo; imposible distinguir el interior del exterior, la forma del contenido, la cosa de lo humano. Las cavidades oculares sin ojos o los ojos desorbitados que sólo dan a ver su blanco, vacían la mirada de toda presencia y de toda humanidad. La ausencia de lenguaje verbal confirma el borrado de toda función simbólica, borrado, o al menos, si es necesario creer en Hijikata, desplazamiento del simbolismo desde el ser humano hasta los objetos, lo que invierte la perspectiva humana habitual: "Los objetos, nos advierte Hijikata, tienen mala memoria, me olvidan instantáneamente, porque yo no me acuerdo muy bien de ellos". (9) Observación que ciertamente puede turbarnos al igual que Lacan se decía turbado por la observación de Petit-Jean, el pescador bretón al describir la lata de conserva que flotaba sobre el agua: "¿Ves esta lata -decía Petit Jean a Lacan- tú la ves? ¡Y bien, pues ella, no te ve!". (10) Las cosas no nos ven, pero ellas nos miran: si no pensamos en ellas, nos olvidan. La perspectiva está entonces definitivamente invertida, ¡pero estamos en condiciones de pensar eso! Tal es el problema que nos plantean Lacan, Petit-Jean y el Buto.

A falta de identificarnos con un personaje encarnado y figurado por un actor y un ser humano, de exponernos a una catarsis regeneradora o a una curación ceremonial, henos aquí confrontados a nuestra propia mirada vacía, a un vago sentimiento de inquietante extrañeza o de espanto innombrable, de horror del vacío. Este imperio de lo vacío, esta ausencia de curación, este rechazo de la catarsis, explican quizá la fascinación del público occidental, habituado a las tesis, las soluciones, o las lecciones. Facilitan seguramente la apropiación cultural del Buto en contextos muy diferentes de su terreno de origen. Borrando las marcas muy específicamente japonesas en provecho de situaciones universales -nacimiento, muerte, sufrimiento, regresión infantil o fetal, por ejemplo-, el Buto entra inmediatamente en fase con la experiencia humana en general, y la experiencia europea en particular, en la medida en que estas grandes figuras de la experiencia humana han sido muchas veces tematizadas por las artes y las creencias populares.

Una transferencia tal no se efectúa, sin embargo, a través de los temas y los conceptos, sino gracias a la mediación corporal de los bailarines. Así ocurre, por ejemplo, con el sentimiento de terror, de repulsión y de regresión que la vista de estos ojos desorbitados induce en el espectador; se manifiesta por la acción física y el "gesto psicológico" (en el sentido de Michael Chéjov), de repliegue sobre sí y de descentramiento del cuerpo (del rostro hacia el busto, del busto hacia el vientre, del vientre hacia los pies), repliegue y descentramiento que vacía el cuerpo de toda interioridad, de toda representación mental y que considera al otro no en sí, sino fuera de sí. El bailarín se entrega a una búsqueda postural, muscular y visceral para descentrar su cuerpo, vaciarlo, abrirlo a otras sensaciones. El trabajo del bailarín sobre sí mismo (sobre su cuerpo, y no sobre su memoria o su rol) lo prepara para controlar y modificar sus posturas, su ritmo y su cambio de tonicidad muscular. Estar físicamente consciente de estos cambios rítmicos, postulares o musculares, es finalmente, tanto para el espectador como para el teórico, el único medio de apreciar el Buto.

La danza europea contemporánea, la de Maguy Marin por ejempo, ha tomado físicamente mucha conciencia de esta práctica inaugurada por el Buto. En *May B,* vemos a un grupo de personajes de apariencia vagamente humana con rostros enyesados e ilegibles, que avanza a pasos deslizados, sincronizados, con la respiración pesada y colectiva. Este grupo se desplaza como un solo bloque, alternando traslaciones pesadas e inmovilizaciones prolongadas, que dan la impresión de vaciados en yeso que se mueven en el espacio, pronunciando en coro algunas frases tomadas de Beckett. La influencia del Buto es innegable, pero las diferencias no son menos manifiestas: la anonimidad de las siluetas, la erosión de todo rasgo particular, de toda alusión a una cultura dada, no impiden a Maguy Marin reconstituir con sus bailarines un grupo homogéneo, una máquina que sólo tiene sentido colectivamente, a la manera del primer Brecht. El gestus social -el de la alienación y del mutismo-, que el Buto desdeña sistemáticamente, se encuentra aquí reconstituido y legible: la alienación del grupo, su deshumanización, su sobrevida colectiva, su relación con lo social, resurgen de estos extraños desplazamientos: el anonimato y la inanidad individual están, por lo tanto, al servicio de un cuerpo social ciertamente alienado en su comportamiento cotidiano, pero al menos representado por el grupo: estamos muy lejos del furor de Hijikata así como del kitch de Sankai Juko.

De igual forma, la evolución del Buto desde 1959 hasta nuestros días se caracteriza por un retorno a la figuración. El rostro humano se ilumina, se transfigura y se individualiza con Katzuo Ohno; el grupo de bailarines de Sankai Juko toma los rasgos de un conjunto homogéneo, en un estilo unificado de helada

elegancia. Este retorno a una figuración emocional, mimética y estética, anuncia el fin de la radicalidad y del antihumanismo del Buto en sus inicios.

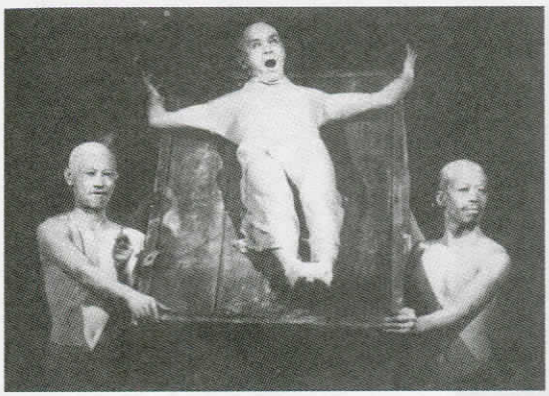
El cuerpo suspendido: pies

Si el rostro está a menudo desfigurado, frecuentemente el cuerpo está también deformado, incluso suspendido en pleno aire como un pedazo de carne. No sabemos mucho si esto es arte (bruto) o cerdo (suspendido). Recordamos el ideal naturalista: presentar sobre la escena verdaderos cuerpos sangrientos para mejor convocar la realidad en la escena. Aquí la carne humana está tratada como un mineral anémico y anónimo, que sólo se anima para tenderse o contraerse. Lo que choca ya no es tanto la realidad sangrienta como la incongruencia de un cuerpo humano mineralizado y suspendido, como un material de construcción. El cuerpo está tratado como un objeto encontrado, cercenado de toda cercanía humana o estética (escena, museo, instalación), colocado en una postura incómoda que obliga al bailarín a reaccionar, ya sea abandonándose a la gravedad ya sea enderezándose hasta tocarse los pies (11). El ciclo del estiramiento - contracción no tiene ya evidentemente nada del ciclo de la muerte y la resurrección, es más bien aquél de la polaridad entre elevación y caída, estiramiento y contracción. Esto sería, según Hijikata, una respuesta del cuerpo japonés a la aspiración hacia lo alto: "Lo esencial en la danza - constataba él -, es estirarse... He intentado pues enseñar esto en Tokio, pero mi cuerpo más bien tiende a arrastrarme en otra dirección. Es por eso que yo me esfuerzo en concentrar mi energía recogiéndome, contrayéndome".(12) La organización gravitacional de los bailarines suspendidos toma la contrapartida de la *Ausdruckstanz* expresionista alemana, la de Mary Wigman en particular, cuya "actitud de encantamiento, de ruego, marca la afirmación de una tensión axial ascensional, la cual está, sin embargo, sin detención, ligada a la exploración de un espacio imaginario interior que va a contradecir esta ascensión, en una redefinición perpetua de las fronteras de su propio cuerpo".(13) El cuerpo de los bailarines de Buto está por el contrario tirado hacia lo bajo, por el hecho de su inversión y de la gravedad. Entra en resistencia desde el momento en que él intenta levantarse para luchar contra su inclinación natural.

Esta resistencia es ya un acto cultural que conduce a los creadores del Buto a elaborar poco a poco un lenguaje, incluso una codificación, lo que ha hecho decir a los historiadores de la danza que el Buto, al establecer poco a poco sus convenciones, se fijaba progresivamente a una codificación, una formalización de eso que los japoneses llaman *kata,* a saber maneras de interpretar codificadas y tradicionales, lo que exige de los bailarines que ellos las respeten haciéndolas vivir desde adentro. El gesto del Buto, que se quería espontáneo, primitivo y original, se declina en la actualidad -como lo vemos en Sankai Juku y Ashikawa Yoko- como un ideograma viviente en la tradición europea que, desde Artaud hasta Grotowski y Barba, se sirve de esta noción para expresar el oxímoro que lo constituye: ser a la vez codificado y viviente, e imprevisible pues; ideograma que comprende todo un programa de rasgos pertinentes: maquillaje blanco del *Omote,* tensión y control de las actitudes, lentitud de los movimientos, estiramiento y contracción, desaparición de toda expresividad y "vaciado" del rostro y del cuerpo.

Un cuerpo tal suspendido y en suplicio ejerce un fuerte poder de apelación sobre el cuerpo del espectador: él se retrae y se distiende, él se resiste a la gravedad y al desgarrón; a menudo – así en Ashikawa Yoko- él parece implorar, con sus manos engrifadas, sus pies hacia adentro, su busto compacto. Por esta explosión o esta implosión, presumimos se desaliena al actor y al espectador, porque -observaba Hijikata – "el hombre, en el mundo moderno, se caracteriza por la alineación; no anda, pero está apremiado a andar; no vive, pero está apremiado a vivir; no muere, pero está apremiado a morir[...]. Sólo ha vivido con gestos domados y domesticados".(14) Sumergiendo el cuerpo en un medio natural -ya se trate de los arrozales de Hijikata o de los volcanes islandeses de Min Tanaka(15)-, dejándolo flotar por los aires o al borde del agua, se busca desalienarlo, sacarlo de la domesticación. Pero la ahorcadura, ya sea en las grandes metrópolis en que Sankai Juku se ha un tiempo especializado (16) o bien en los teatros muy subvencionados, no tiene ya el mismo impacto. La posición radical de un Hijikata o de un Min Tanaka parece haberse diluido desde de la institucionalización del Buto y su relocalización en Francia o en Alemania, como por el grupo Sankai Juku dirigido por Ushio Amagatzu. En *Unetsu*, constatamos, por ejemplo, una suavización, una estilización, una abstracción y una estetización de la gestualidad. El coro de los bailarines resulta un refugio estético; los estilizados vestuarios evocan un maniquí revisado por la alta costura parisina; los rostros están con menos muecas y neutralizados; la figuración es más *clean*; la progresión de los gestos es minimalista y gradual; tenemos la impresión de una calma budista, de una búsqueda dominada, de un logrado ejercicio de control de sí del cual han desaparecido cualquier urgencia y cualquier peligro, de un simbolismo refinado y luminoso.

Esta dulcificación de la violencia, esta relativización del peligro y de los ries-



gos, esta estetización de la gestualidad, son los mismos fenómenos que encontramos en la danza contemporánea occidental. Es el caso de *La Brûlure*, videofilme de Raoul Sangla según la coreografía de Karine Saporta (17): jugando maquinalmente con los sopletes y con el fuego, las dos aprendices metalúrgicas introducen., en una manipulación potencialmente peligrosa, una indolencia y una distancia estética que nos tranquilizan; ellas estetizan la realidad de la fábrica, reduciendo cualquier amenaza de peligro a una amable ficción. Allí donde *Unetsu* induce la hipnosis y la relajación en lugar del espanto y del choque, *La Brûlure* se burla del peligro con humor y complicidad: otras tantas actitudes y atmósferas muy alejadas de una danza de los orígenes y de las tinieblas.

Katzuo Ohno: (re) nacimiento de la alteridad

La misma evolución, desde las tinieblas hacia la luz, es perceptible en la obra coreográfica de Katzuo Ohno. Representando la unanimidad en su trastornante interpretación, Katzuo Ohno marca también los límites y el desbordamiento del Butô de las tinieblas de Tatsumi Hijikata, considerado por Ohno como su maestro. Sin embargo, es el propio Hijikata el que pone en escena a Ohno por este unipersonal consagrado a la bailarina española: estos dos artistas son las dos caras de una misma medalla: las tinieblas y la transfiguración. Ohno conduce precisamente al Butô a lo que éste combatía con anterioridad: la expresividad, el melodrama, el desenfreno de los sentimientos, la sensiblería y lo kitsch. Él destaca el artificio y la teatralidad, cuidándose de no hacer una representación mimética de la bailarina o de su madre. No imita a una joven o a una vieja, rinde homenaje a la juventud o a la vejez, reencontrando el arte de la convención como lo hacen tanto el Nô japonés como el melodrama occidental.

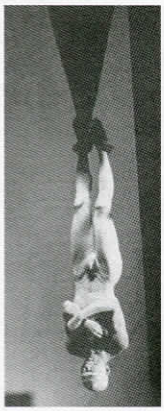
Haciendo esto, Katzuo Ohno se enlaza con la *Ausdruckstanz* , en cuanto a la concentración de los efectos, la interiorización del mundo como un todo, la expresión de una experiencia vivida interior gracias a un desenfreno de las manifestaciones exteriores. Estamos en las antípodas del Butô de las tinieblas y de su furor por no expresar nada, por representar el vacío en sí. Este retorno a la expresividad y a la espiritualidad viene acompañado por un retorno a la verticalidad y a la trascendencia. Ohno ya no busca, como Hijikata, *al otro fuera de sí* (18) sino al otro en sí. Lo encontramos tan magníficamente abierto, que por eso mismo damos por finalizada la absurda búsqueda del Butô.

Sin embargo, el Butô ha sido, e incluso a veces es, un terreno de observación destacable para comprender lo que lo diferencia de la práctica occidental de la escena y del actor-bailarín. En los inicios del Ankoku Butô, la corporalidad intenta hacerse pasar por un material bruto, según un materialismo absoluto: el cuerpo es un dado incontornable. Poco a poco –lo vemos al seguir la evolución de Sankaï Juku o de Katzuo Ohno- , esta corporalidad bruta tiende a borrarse en beneficio de una representación simbólica e idealizada del cuerpo humano, como si el cuerpo buscara negarse bajo los rasgos de un ideal, a la manera de la estética simbolista.

Este proceso de idealización se acompaña de la emergencia de un dispositivo coreográfico o de puesta en escena que capta el sentido en su globalidad y su abstracción. La puesta en escena sobrepasa así la gestión individual de las energías de cada bailarín en beneficio de un conjunto y de un campo de fuerzas.

El entrenamiento de los actores-bailarines revela la misma heterogeneidad y ambigüedad frente a la tradición occidental. La mayoría de los coreógrafos han recurrido, a la manera de Tadashi Suzuki, a varias disciplinas tradicionales, en particular a las artes marciales; ellos intentan una síntesis para ayudar a los bailarines a "reponer el uso" de las tradiciones de interpretación de los diferentes géneros japoneses, especialmente el Kabuki (19).

A pesar de esta relación con las técnicas y con las tradiciones japonesas, el entrenamiento está, en gran parte, confiado a la responsabilidad individual de los artistas, los cuales han creado su propio estilo. La técnica tradicional tiende a ser ocultada, o al menos denegada, teniendo cada uno que administrar por



sí mismo sus propias energías. Se trata entonces de un recorrido individual, de una búsqueda, lo que ha podido hacer decir a un bailarín como Katzuo Ohno que al término de su vida, el 3 de abril de 1993 en Yokohama, a la edad de 86 años para ser precisos, ha "cumplido su Butô".

Al perfeccionarse, y sobre todo al exportarse, esencialmente en Francia, el Butô se ha encontrado quizás fagocitado por la producción, la puesta en escena y la coreografía occidentales. Después de haber contrariado tanto el gusto occidental, él se acerca y se integra a la estética de la puesta en escena europea. Ya no presenta, como en sus inicios con Hijikata o Ashikawa Yoko, unos estados lancinantes; representa un relato, a menudo el de los orígenes como en Sankaï Juku: restauración de los grandes relatos (Lyotard) que señala quizás el fin de la radicalidad de las vanguardias así como las relativizaciones post-modernas. No hay más que comparar a Hijikata con Amagatsu: de una danza orgiástica en los años sesenta, se llega a un ceremonial minimalista controlado casi intelectualmente con la precisión de una puesta en escena occidental. Lo dionisíaco cede la plaza a lo apolíneo.

En el transcurso de esta restauración cultural, el modelo del cuerpo ha cambiado sin duda. Según la hipótesis de Hubert Godard, "la relación simbólica va a enlazar, en el individuo, actitud postural, afectividad y expresividad, bajo la presión fluctuante de su medio. Cualquier modificación del entorno implicará una modificación de la organización gravitacional del sujeto o del grupo encarnado".(20) Esta hipótesis se verifica, puesto que de Hijikata a Amagatsu, constatamos un retorno a una cierta verticalidad, y sobre todo a una ascensión, como si la trascendencia retomara sus derechos –ya se llame memoria en Ohno o bien origen y sentido en Amagatsu: en *Unetsu,* los bailarines consagran toda su energía a evolucionar hacia la postura inicial, rodeados por el deslizamiento continuo de un delgado hilo de arena y agua que figura su aspiración al desbordamiento de sí y a la trascendencia. Es necesario tomar al pie de la letra el método ascencional: "El Butô no es una técnica, sino un método para remontar a través del cuerpo a los orígenes de la existencia, y para responder a la pregunta: ¿quiénes somos?".(21) Para remontar a los orígenes la raíz de *Unetsu,* cualquier agitación excesiva del rito orgiástico debe ser controlada en beneficio de una concentración y de una progresión continua, que es tanto una progresión hacia lo desconocido como un retorno a los orígenes. Ya no se trata en la actualidad de vaciar el cuerpo de toda expresión, sino de trazar para él el camino hacia una perfección Zen muy chic, muy de moda, a fin de recolocarlo en un universo que lo sobrepasa.

Se concibe la fascinación de Europa por el Butô, después su decepción frente a su estetización ulterior. Este arte organiza, en efecto, un malentendido cultural productivo a la vez para Japón y para Occidente. Juega en dos tableros: unos orígenes vagamente japoneses (el Japón de la destrucción nuclear) pero sobre todo un sesgo ultra-cultural y post-moderno, el de una vanguardia internacional (22). Malentendido que se arraiga aún mejor porque las expectativas y las perspectivas difieren entre Japón y Europa.

Visto desde el Japón, el Butô aparecía, en los años sesenta, como una apertura radical de la modernidad, un movimiento capaz de rivalizar con las vanguardias europeas de Lautréamont a Artaud y Genet, con todos los inclasificables de la rebelión. No hay que olvidar que, visto desde Occidente, el pensamiento tradicional japonés resulta más bien post-moderno, mientras que el Butô ha podido aparecer, en los años sesenta, como un sesgo de lo moderno, en el sentido de un arte de vanguardia radical y fundado en la negación y lo contestatario, una intrusión occidental de la modernidad después de lo post-moderno. La evolución del Butô hacia una estetización y un proceso "civilizatorio" (23) fue asumida por los japoneses como una entrada acertada en lo post-moderno, americano más que europeo, una adaptación a las leyes económicas y estéticas de la puesta en escena no comprometida de los años ochenta y noventa, como un avance de lo moderno radical por lo post-moderno atemperado. Esto corresponde al momento en que las vanguar-

dias japonesas se distanciaron del Butô y cuando el movimiento tuvo que dejar Japón para sobrevivir en Europa.

Visto desde Europa, el Butô apareció en el justo momento en que desaparecían las vanguardias históricas, lo que le ha otorgado esta reputación de radicalidad y ha hecho de él la ilustración viviente de las tesis antihumanistas y post-modernas de un Barthes o de un Foucault, de un Beckett o de un Blanchot. De ahí la cruel decepción, cuando los grupos importados han perdido su fuerza crítica, en beneficio de un barniz de respetabilidad y de cierto folclore del Imperio de los signos y de los sentidos. Volviéndose moderno, incluso clásico, en su pretensión con la herencia clásica japonesa a través de la codificación de honorables *katas* (24), el Buto ha perdido toda oportunidad de seducir a los intelectuales comprometidos y marginales.

En resumen, el malentendido cultural productivo ha sido practicado totalmente: ha servido mucho al Buto, incluso si después, aquí como allá, le hemos rápidamente liquidado su cuenta. El Gran Guiñol intercultural se echó a perder.

(Texto original: «Du Buto considéré comme du grand-guignol qui a mal tourné», en **Vers une théorie de la pratique théâtral**)

1. Texto modificado de una conferencia dictada en Tokio el 9 de noviembre de 1996 en el marco del coloquio "La modernidad después de lo post-moderno", bajo la dirección de Henri Meschonnic y Kobayachi Yasuo. Aparecido en *Europe*, no. 835-836, nov.-dic. 1998 ("Le Grand Guignol". Dossier reunido por Jean-Marie Pradier y Jean-Marie Thomasseau).
2. Para nosotros, el Butò está ilustrado particularmente con los nombres de Tatsumi Hijikata y Katzuo Ohno. Ohno describe su encuentro con Hijikata en estos términos: "En 1947, yo di mi primer espectáculo en Tokio e Hijikata asistió. A partir de ahí él no faltó a ninguno de mis espectáculos. Yo lo volví a ver un tiempo después. Originario de Akita, acababa de llegar a Tokio para enseñar la danza. Yo iba a verlo durante los ensayos. Nos hablamos mucho a partir de 1954. En 1960, por primera vez, participé en un espectáculo de Hijikata. Era a partir de una novela de Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs* y los *Chants de Maldoror* de Lautréamont. Debo decir que jamás he encontrado a nadie ni antes ni después que haya ejercido tanta influencia en mí. Al comienzo de los ensayos de *Notre-Dame-des-Fleurs*, Hijikata vino con el texto y un vestuario. Me pidió leer la novela de Genet, es todo. No me enseñó nada, era así siempre como yo trabajaba con él. Cuando yo ensayaba *Argentina*, Hijikata venía, me hacía algunas observaciones. Era él el que dirigía la puesta en escena. Y, para *Ma Mère*, vino trayendo numerosos cuadernos en los cuales consignaba todos los detalles escenográficos. Me daba consejos. Yo me iba a su casa durante sus ensayos y los discutíamos. Creo que soy una parte de Hijikata y él también piensa que tiene necesidad de mí. No podemos estar el uno sin el otro. Algún día yo espero mostrar con Hijikata el lazo que nos une. Siento que este momento está cerca".
3. Tatsumi Hijikata, "Mein Tanz ist aus dem Schlamm geboren", Michael Haerdter und Sumie Kawai (eds.). *Butoh. Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander Verlag, Berlin, 1986, p.39.
4. *Ibid.*, p.39.
5. Min Tanka, "Mein Tanz will Fragen stellen", *Ibid.*, p.84.
6. Hubert Godard, "Le geste et perception", postface à Marselle Michele. Isabelle Ginot, *La danse au xxe siècle*, Bordas, Paris, 1995, p.226.
7. Tatsumi Hijikata, op. cit., p.42.
8. Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Skira, Genéve et Flammarion, Paris, 1970 (1980), p.80.
9. Tatsumi Hijikata, *op. cit.*, p.80.("Die Gegenstände haben ein schlechtes Gedächtnis, sie vergessen mich augenblicklich, wenn ich mich nicht sehr gut erinnere").
10. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le Seuil, Paris, p.89.
11. Ver las fotos p.76 y 77 en el volumen de Guy Delahaye y Yushio Amagatsu, *Sankaï Juku*, Actes, 1994.
12. T. Hijikata, *Alternatives théâtrales*, n· 22–23, 1985 ("Le Butó et ses fantómes"), p.77.
13. Hubert Godard, *op. cit.*, p.226.
14. Citado por Sayoko Fuyuda, p.17.
15. Min Tanaka, "Je danse la danse dont le corps se souvient", *Alternatives théâtrales*, *op.cit.*, p.85.
16. Ver el artículo de Vicki Sanders, " Dancing and the Dark Soul of Japan : An Aesthetic Analysis of Butó", *Asian Theatre Journal*, vol.5,n· 2,1998, p. 148–163.
17. Cf. Patrice pavis, " Analyse d´une brúlure", *Théâtre/public*, n· 118-119, juillet 1994, p,88-91.
18. Título de un espectáculo de Tatsumi Hijikata.
19. Tadashi Suzukim, "La culture, c'est le corps", *Alternatives théâtrales, op.cit.*, p.61.
20. Hubert Godard, art. cit., p.226.
21. Citado por J.-H.Ra, *,Recherches sur le Butó* , Mémoire de DEA, Université Paris 8, 1995, p.70.
22. "Interrogarse sobre las raíces japonesas del Buto equivale, para mí, a un doble no sentido: es un arte contemporáneo de vanguardia, no una tradición, es un arte universal, no un folklore. La mejor aproximación es la comprensión directa, sin buscar *saber* para *comprender* mejor; sólo importa percibirlo tal cual." Ogino Suichiro, citado en : *Alternatives théâtrales, op. cit.*, p.2. Es a este ejercicio de *percepción* que se orienta el presente ensayo.
23. Para retomar el término de Norbert Elias de *Zivilisationsprozess*.
24. Figura gestual tradicional trasmitida de generación en generación en el Nô, el Kyogen, el Kabuki y el Bunraku. En el Bumaku, el k*ata* es un tipo de movimiento no mimético apreciado por su belleza.