



舞踏

Performative Arts of Japan: Butoh

Dr. Luis Garza

Artes performáticas de Japón: Butoh

POR LUIS CARLOS GARZA VALERO¹

TRADUCCIÓN: SYLVIA GRACIELA GONZÁLEZ DÍAZ, XIMENA MARGARITA VILLARREAL VILLARREAL,
KARINA LECHUGA FRÍAS Y CAMILA DORALICIA MONTEMAYOR FLORES

Introducción

Las artes escénicas están en nuestras venas; están en todo lo que nos rodea y en nuestras expresiones más inmediatas y cotidianas. ¿Quién no ha movido las caderas o levantado los brazos al escuchar una canción, cantado un verso a todo pulmón después de una ruptura, o hecho un pequeño baile de victoria tras sacar una calificación perfecta o ganar una apuesta? En última instancia, las artes escénicas forman parte de nuestro propio ser y siempre serán algo que nos acompaña como seres humanos.

A pesar de toda esta familiaridad, son pocas las ocasiones en que, al menos en América Latina, tenemos acceso a artes escénicas provenientes de países fuera del continente americano. Por lo general, las artes occidentales formales ocupan la cúspide de la intelectualidad y de las élites culturales. En cambio, el reguetón, los géneros comerciales, la música folclórica, el reggae rock, el tango, la salsa, el jazz, el tap, las cumbias, las danzas modernas, el country, las danzas de cámara, los bailes de salón, etc., son los que llenan nuestros espectáculos, centros de entretenimiento y salas de estar.

Sin embargo, existe poco conocimiento sobre las artes escénicas folclóricas de otros continentes. No me refiero al ámbito comercial, sino a aquellas danzas que representan las manifestaciones más íntimas de las comunidades populares del mundo: como las danzas nómadas de Mongolia, con sus característicos movimientos de hombros; el Festival Gerewol de los Wodaabe, tan singular y distintivo, todo un despliegue de cortejo; las danzas de los masáis; el ballet georgiano con sus saltos elevados o sus bailarines que parecen flotar; y las danzas de los guerreros maories y hawaianos.

Incluso hoy en día, muchas de estas manifestaciones —tan importantes para numerosas naciones y culturas— siguen siendo relativamente ajenas. A pesar de la globalización, sabemos muy poco. Una de

estas artes escénicas que acompaña a Japón, que en gran medida permanece desconocida en la vida cotidiana —y lo que es peor, resulta difícil de comprender para el ciudadano occidental promedio, y más aún para el ciudadano latinoamericano posmoderno—, es el butoh.

Antes de definir butoh, es necesario hablar un poco sobre Japón, su cultura ancestral, sus religiones, mitos, personajes y leyendas. Se puede decir que Japón es el país menos ortodoxo en el bloque asiático y, me atrevo a afirmar, en el mundo. A pesar de la gran industrialización, poder económico, presencia global e influencia internacional, podemos decir algo más profundo sobre su sociedad, sus valores, su entretenimiento, su cultura y su folclor.

El ciudadano japonés actual se parece al latinoamericano en cuanto a su división cultural. Mientras que el latino tiene un pie en el mundo de las sociedades occidentales altamente industrializadas y otro en la realidad indígena americana, fuertemente vinculada a la tierra y al estilo de vida agrario precolombino, algo similar ocurre con el japonés contemporáneo. A pesar de ser una potencia internacional presente en todos los rincones del mundo a través de su tecnología y sus productos, una parte de Japón permanece en una realidad ancestral fuertemente ligada al confucianismo, con su apego a las normas, las jerarquías, la creencia en mantener el bien común y el rechazo al individualismo en favor del bienestar social.

A esto se suma la creencia japonesa en el equilibrio, en el rechazo del mal por el bien común y la pureza del alma, y, sobre todo, la influencia del sintoísmo (Shinto), donde se cree que todo lo que nos rodea tiene alma, que los espíritus habitan entre nosotros, que son descendientes de la diosa Amaterasu, y las acciones deben conducir a la armonía y al bien común. Esto ha implicado que, incluso si los japoneses no creen en una deidad única o en algo concreto, sus valores como sociedad están profundamente arraigados en aspectos religiosos,

los cuales han sido interiorizados durante siglos. Todo ello convierte al japonés en un individuo firmemente híbrido: ni occidental ni originario, sino algo completamente distinto.

Para el budismo, el sintoísmo e incluso para sus pueblos originarios, como los Ainu, se cree que los animales, los objetos y las personas tienen espíritu. Es tarea del ser humano cuidar la calidad de su propia alma, así como la de los demás, la de los animales y la de todo lo que le rodea. También se cree que, al abusar, corromper o hacer daño a un animal, a una persona o a un lugar, estos —así como quien perpetra el daño— pueden contaminar su alma y transformarse en un demonio, un *yokai*, un *kamuy* de la desgracia, un fantasma o un espíritu maligno. Ya sea a través del budismo, el confucianismo, el sintoísmo o la religión Ainu, se comparte la idea de que el mal corrompe el alma y puede dar lugar a seres quienes, en lugar de traer armonía, provocan desdicha. Esto se debe, en gran medida, a las acciones humanas. Además, si se analiza con atención, se percibe una preocupación específica por rechazar lo oscuro y no sublime —emociones como la rabia, el enojo, la depresión o la confusión—, pues se apartan de los preceptos divinos y pueden condenar al individuo y a su entorno al sufrimiento.

Puede sonar un tanto coloquial, pero es como si la filosofía de las religiones japonesas buscara convertirnos a todos en aprendices Jedi, trayendo equilibrio a la Fuerza. Esto se alinea precisamente con las palabras de Yoda en la película *Star Wars*: “El miedo conduce a la ira, la ira conduce al odio, el odio conduce al sufrimiento.” Y dejarnos llevar por los impulsos y sentimientos puede, de hecho, llevarnos a convertirnos en Sith.

¿Y esto qué tiene que ver con el butoh?, podrías preguntarte. Y es una excelente pregunta, porque para comprender verdaderamente el butoh, necesitamos observar las artes escénicas tradicionales japonesas, profundamente arraigadas en las

¹ Doctor en Estudios Culturales con énfasis en antropología visual (UANL), con estudios complementarios de residencia de investigación en la Universidad de Chiba (Tokio) y la Universidad de Gotemburgo. También tiene una maestría en Artes Visuales por la UANL y una licenciatura en Arquitectura por el Tecnológico de Monterrey, con estudios adicionales en Arte Renacentista (Universidad de Florencia) y diseño experimental (Lebbeus Woods). Es antropólogo visual y artista visual.



cosmologías religiosas y valores milenarios del Japón, y reconocer cómo este arte expresa, precisamente, la intención de sus intérpretes de no ignorar la oscuridad que habita en nosotros. Por ello, podemos entenderlo como una danza contemporánea de carácter neo-folclórico.

Aunque nació como una ruptura con la tradición, proviene de ella, o bien, toma elementos de esta. Por eso, para conocerla realmente, es necesario entender aquello contra lo que intenta contrastar. Es como conocer al abuelo para comprender al nieto, y, a su vez, entender por qué el nieto desea liberarse de la influencia del abuelo —si se permite la analogía.

En las siguientes secciones profundizaremos en esta danza folclórica hipermoderna forjada íntimamente en las artes milenarias del Japón. Exploraremos sus raíces religiosas, su vínculo con el colonialismo, la bomba atómica, la guerra, la destrucción, el homocerotismo, el erotismo, lo prohibido, la violencia, la desesperación, la condición humana en su estado más crudo, el dolor y el animismo. Y, de forma crucial, abordaremos también su redefinición radical de las masculinidades.

Este artículo pretende ilustrar el poderoso aporte del *butoh* como una forma de arte que busca la liberación y una voz propia, mostrando cómo —paradójicamente, a pesar de querer romper con el conservadurismo y los preceptos heredados— extrae conceptos profundos de la esencia misma del folclore japonés. En última instancia, buscamos comprender más a fondo esta forma distintiva, intensa, introspectiva y peculiar del folclore moderno japonés.

1. Ecos ancestrales: El tejido duradero de las artes sagradas de Japón

Japón es, incluso hoy en día, una de las naciones más antiguas del mundo. Su historia se extiende a lo largo de milenios y su monarquía es, posiblemente, la más longeva en ejercicio continuo a nivel global, junto con la de Dinamarca. Durante siglos, Japón fue también una nación relativamente aislada. Aunque es el resultado de migraciones provenientes de lo que hoy es Corea, de migrantes chinos y de los descendientes del pueblo Jomon, aún puede considerarse uno de los países más homogéneos del mundo en la actualidad. Esto se debe a su tradición hermética, a sus particularidades culturales únicas y a su geografía insular.

En resumen, Japón ha sido una nación única en muchos aspectos, con una cultura y un folclore muy distintivos que siempre han sido motivo de asombro para los occidentales. Desde los primeros contactos con los europeos —específicamente con los comerciantes portugueses en 1543—, Japón ha fascinado e influido en el mundo. Sin embargo, resulta curioso que incluso durante su proceso de occidentalización en la era Meiji o durante la ocupación estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial, Japón haya mantenido en gran medida una actitud proteccionista y centrada en lo local. A pesar de la globalización y de los retos demográficos, Japón sigue siendo una nación competitiva y relativamente occidentalizada dentro de Asia, pero su cultura milenaria, su forma de vida, su folclore y su filosofía aún se mantienen claramente diferenciados de la vida cotidiana de los japoneses contemporáneos.

Esta condición de aislamiento, tradición y singularidad todavía puede observarse en el arte japonés actual. Los japoneses dedican gran parte de su tiempo a preservar y expresar sus manifestaciones artísticas con fidelidad a la técnica, la representación, el valor y la narrativa original. Por eso, incluso hoy en día, podemos ver la importancia que sigue teniendo el teatro kabuki en Japón. Este

fue inmensamente significativo en el Japón medieval y, hasta el día de hoy, conserva sus características esenciales: sigue sin contar con intérpretes femeninas, y las obras mantienen los mismos formatos de la era feudal. Sus actores, además, continúan gozando de respeto e influencia dentro de la sociedad japonesa.

Sobre los orígenes y la importancia del kabuki en Japón, el Consejo de Artes de Japón explica:

Alrededor de la época en que el prolongado periodo de guerra finalmente estaba llegando a su fin (finales del siglo XVI), la gente común de Japón comenzó a crear una sucesión de nuevas artes escénicas. Uno de estos artes que se volvieron bastante populares fue el *furyu-odori*, en el que personas vestidas con varios trajes bailan juntas en un círculo... Luego, alrededor del inicio del periodo Edo (principio del siglo XVII), el *kabuki-odori* interpretado por Okuni —una mujer que se refería a sí misma como una sacerdotisa del santuario Izumo Taisha en Shimane— se volvió extremadamente popular en la capital imperial de Kioto. *Kabuki-odori* era un baile que se puso de moda en ese momento, incorporando los trajes y movimientos de los *kabukimono* que se vestían con trajes extraños y se movían de una manera peculiar. Esta forma de arte interpretativo utilizaba el canto y la danza para representar escenas donde actores femeninos vestidos de hombres visitaban casas de té y jugueteaban con las mujeres allí. La gente se volvió loca por esta actuación, y la audiencia incluyó no solo a la gente común, sino también a guerreros samuráis y nobleza. (Consejo de Artes de Japón, 2019)

El teatro kabuki, al igual que durante el periodo Edo de Japón, sigue siendo una forma de arte popular en Japón hoy en día. Sus instrumentos y melodías todavía se consideran expresiones puras y fundamentales de la cultura japonesa, como el *shamisen*, el *tsuzumi* y el *ōtsuzumi* de percusión, o el *taiko*.

Las historias del teatro kabuki a menudo reflejan dramas de la clase noble ambientados en periodos anteriores a la era Edo (1603-1868). Estas retratan princesas, samuráis y nobles, quienes enfrentar dilemas morales como la lealtad, el honor, un sentido del deber, la traición, la intriga política y sacrificios por el bien común o por honor personal. Estos valores están fuertemente relacionados con las doctrinas confucianas. Las obras relacionadas con la nobleza se llaman *jidaimono*.

Por otro lado, existen obras de origen doméstico o mundano que en su momento contaron con intérpretes femeninas, pero luego fueron prohibidas, reformuladas y reinterpretadas por el gobierno feudal. Estas obras se llaman *sewamono* y representan la vida de la gente común japonesa: comerciantes, agricultores y guerreros del periodo Edo. Son como las obras del pueblo que reflejan temas más realistas o personales, como problemas cotidianos, amor, tragedias, infidelidad, deber versus emoción humana, conflictos familiares, crímenes y robos. Estos conflictos a menudo terminaban en tragedia, involucrando frecuentemente suicidios de personajes que se atrevieron a transgredir los valores morales.

Estas obras de teatro sirvieron y continúan sirviendo como una forma de doctrina moral y reflejan las aspiraciones de pureza, comportamiento y formalidad a las cuales aspiran los japoneses. Dichas obras retratan los valores de la filosofía sintoísta, la religión oficial de Japón, que es animista y busca la pureza y la armonía de los humanos con la naturaleza, así como con sus espíritus, los *kami*.

El kabuki a veces representa la presencia de kami en sus obras y santuarios.

El origen del kabuki también está vinculado a Izumo no Okuni, una miko (sacerdotisa sintoísta) que realizaba danzas y pequeñas representaciones teatrales. Las obras de kabuki hacían énfasis en la pureza, en la búsqueda de esta y en las consecuencias de su pérdida. Esta filosofía se reflejaba tanto en la trama como en la estética: en el detalle meticuloso de los vestuarios y en la presencia de elementos naturales como montañas, cerezos en flor y ríos. Las acciones solían representarse en espacios sagrados o en lugares asociados a la pureza.

Como se mencionó anteriormente, el kabuki y otras artes escénicas tradicionales japonesas también tienen una fuerte conexión con el confucianismo, particularmente con el neoconfucianismo adoptado por el shogunato Tokugawa durante el periodo Edo. Esta filosofía exaltaba los valores del deber y la lealtad, obligando a los personajes a enfrentar dilemas en los que sus deseos personales entraban en conflicto con sus obligaciones. Por ejemplo, en el kabuki, la obra *Chūshingura* (El tesoro de los leales vasallos) está basada en la historia de los 47 rōnin, una narración profundamente enraizada en la filosofía confuciana que retrata esta doctrina llevada al extremo.

En el kabuki, las historias también retratan el respeto y la devoción hacia los padres, donde los personajes representan hijos que hacen enormes sacrificios por sus progenitores, o padres que realizan grandes actos por el bienestar de sus hijos. Quizá lo más evidente sea la rígida estructura de clases del periodo Edo —samuráis, campesinos, artesanos y comerciantes— y las limitaciones propias de cada estrato. Los personajes que faltan al respeto a este orden social suelen enfrentar consecuencias fatales por sus transgresiones, o sus acciones provocan una desgracia generalizada. Estas obras condenan firmemente cualquier forma de transgresión contra el poder o contra la moral establecida, mostrando, en última instancia, que el triunfo del bien sobre el mal surge de la virtud de respetar y adherirse a estos valores.

No podemos olvidar que el teatro kabuki también es una voz fundamental de los valores budistas, especialmente de ideas del budismo zen como la impermanencia, el sufrimiento y la iluminación. Las tragedias del kabuki, en particular, subrayan la naturaleza efímera del amor, la felicidad y la vida misma. Los personajes a menudo persiguen breves momentos de alegría, eligiendo una muerte entrelazada con el amor en lugar de una vida desprovista de él, o incluso prefiriendo un amor que trascienda esta vida. Esta noción budista de impermanencia es una piedra angular del kabuki y de otras formas del folclore tradicional japonés. Además, el karma y la retribución son elementos centrales. Los personajes que cometen actos malvados y corrompen su alma están destinados a pagar su deuda kármica, un tema recurrente no solo en las obras del kabuki, sino también en el cine, el anime y el manga. El sacrificio —ya sea por seres queridos o por la comunidad— es una característica común entre los héroes y heroínas del kabuki. La presencia de demonios, fantasmas y elementos sobrenaturales, producto de una fusión entre mitología budista y seres del sintoísmo, enriquece aún más estas narrativas.

Figura 1

Un teatro kabuki durante una representación. La bienvenida.



Nota. Imagen tomada de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=kabuki+Traditional&title=Special%3AMediaSearch&type=image>

En cuanto a la presencia de demonios, fantasmas y seres sobrenaturales en el kabuki, Jay Lee, del *Modern Tokyo Times*, explica:

El poder de las historias de fantasmas durante los periodos Edo y Meiji de la historia japonesa era valorado tanto por su función como entretenimiento natural, como por su relación con los desarrollos modernos de esa época. Después de todo, aspectos del ukiyo-e y del kabuki —dentro de la amplia gama de temas que ambos abordaban— podían cobrar vida gracias a los factores visuales y al poder de los actores en el contexto del kabuki. De hecho, algunos asesinatos contemporáneos llegaron a ser representados tanto en el ukiyo-e como en el kabuki, a pesar de la naturaleza macabra del tema. De forma alternativa, el viejo mundo natural de demonios, fantasmas y espíritus se convirtió en un tema popular para muchos impresores y artistas del ukiyo-e. (Lee, 2015)

En resumen, el teatro kabuki es verdaderamente un collage de múltiples filosofías, personajes, criaturas, estéticas, instrumentos, vestuarios, arte, relatos, emociones, culturas, tradiciones y aspiraciones ancestrales. Más allá de ser solo entretenimiento, ha sido un vehículo fundamental para la transmisión de los valores más profundamente arraigados en el pueblo japonés, donde coexisten la ética del confucianismo, la religión sintoísta y la filosofía budista. Esto se manifiesta no solo en el kabuki, sino también en otras artes escénicas japonesas como el teatro Noh, el teatro Kyōgen y el teatro de marionetas Bunraku. A pesar de sus diferencias en narrativas, medios, música y formas de representación, todas estas expresiones reflejan los valores religiosos tradicionales de Japón, los cuales, a pesar de los cambios internos y de la globalización, siguen teniendo una vigencia notable.

Podríamos concluir este capítulo afirmando que la persona japonesa contemporánea es la encarnación viviente de estas tradiciones y esto refleja por completo tanto la realidad como el folclore japonés. Sin embargo, sería un error. Si bien estos ecos del pasado ciertamente persisten y constituyen una parte esencial de la cultura japonesa actual, la sociedad moderna de Japón también se ha reinventado y ha adoptado otras influencias. Desde la posguerra, las expresiones artísticas visuales, estéticas y performativas han estado en constante transformación. Algunas de sus manifestaciones posmodernas e hipermodernas surgieron precisamente de la necesidad de liberar al pueblo del peso de la tradición, del deber, del destino impuesto y de la idea de habitar una iluminación que reprimía la esencia humana. La actitud hacia la vida cambió profundamente para muchos tras las bombas atómicas, abrazando ideas occidentales sobre la libertad personal, la libre expresión, el feminismo y las luchas por la diversidad. Es precisamente en este escenario en evolución donde irrumpe el butoh.

2. Los perpetuadores de la vanguardia: Forjando la nueva alma artística de Japón

La filosofía japonesa —ya sea influida por el confucianismo, el budismo o el sintoísmo— fue establecida, en gene-

ral, para asegurar la prevalencia del orden y el equilibrio. Estos sistemas buscaban evitar que los nobles fueran desafiados, inculcar en la nobleza japonesa y en su pueblo un sentido único de pertenencia divina y mantener el *statu quo* social sin cambios.

Con el tiempo, bajo este modelo, tu destino quedaba sellado según el lugar en donde habías nacido y toda razón existencial se determinaba a partir de ello, al igual que el comportamiento de campesinos o nobles. La fe incuestionable y la obediencia total hacia las esferas nobles y las clases poderosas de Japón, junto con la terrible actitud colonial del emperador y de los círculos nobles hacia otras naciones, llevaron al rotundo fracaso de Japón al final de la Segunda Guerra Mundial y a su derrota total con las bombas atómicas.

La sumisión total a las figuras de autoridad, a los guías espirituales y al dominio de unos pocos resultó en consecuencias desafortunadas para la sociedad en general. Desde entonces, Japón ha experimentado cambios significativos. A pesar de mantener en términos simbólicos a un emperador, el país ha evolucionado hacia una estructura política influenciada por las políticas de MacArthur y la influencia occidental, alejándose de la obediencia incondicional a sus líderes. La transformación hacia una democracia y una república ha impactado profundamente en las creencias, actitudes y en la concepción de la obediencia y la iluminación que previamente habían sido fundamentales en la cultura japonesa durante siglos.

Esta reformulación de los valores tradicionales condujo a una búsqueda de una nueva identidad japonesa, la cual, naturalmente, se reflejó en las expresiones artísticas. En la década de 1940, el arte en Japón pasó de un punto de ruptura a una etapa de asimilación occidental, lo cual provocó un fuerte cuestionamiento de lo tradicional. Este cambio abrió el camino a expresiones experimentales, como Gutai (1954), un movimiento liderado por Jiro Yoshihara. La idea central de este movimiento de vanguardia era la no falsificación del arte y la exploración de la relación entre el cuerpo y la materia. El Gutai rompió con las convenciones teatrales, apostando por la experimentación, la espontaneidad y el uso de materiales no convencionales. Su intención era crear algo nuevo y vivo, fuera de las formas heredadas y de las estructuras impuestas.

Sobre las características del Gutai, el Tate Modern explica:

La Gutai Bijutsu Kyokai (Asociación de Arte Gutai) se formó en 1954 en Osaka por Yoshihara Jiro, Kanayama Akira, Murakami Saburo, Shiraga Kazuo y Shozo Shimamoto. La palabra Gutai se ha traducido al inglés como “encarnación” o “concreto”. Yoshihara, un artista de mayor edad alrededor del cual el grupo se consolidó y que financió la asociación. La historiadora del arte Yve-Alain Bois ha afirmado que “las actividades del grupo Gutai a mediados de los años 50 constituyen uno de los momentos más importantes de la cultura japonesa de posguerra”...En sus primeras exposiciones públicas en 1955 y 1956, los artistas Gutai crearon una serie de obras impactantes que anticiparon los posteriores happenings, así como el arte performativo y conceptual. *Challenge to the Mud* (Desafío al barro) de Shiraga, de 1955, en la que

el artista se revolcaba medio desnudo en un montón de barro, sigue siendo el evento más celebrado asociado al grupo. También en 1955, Murakami creó su impresionante performance *Laceration of Paper* (Laceración del papel), en la que atravesó corriendo una pantalla de papel. En la segunda muestra de Gutai en 1956, Shiraga utilizó sus pies para pintar un gran lienzo extendido sobre el suelo... Desde aproximadamente 1950, Shimamoto había estado realizando pinturas con capas de periódicos pegados, pintados y luego perforados con agujeros, anticipando las obras perforadas de Lucio Fontana. En 1954, Murakami Saburo realizó una serie de pinturas arrojando una bola empapada en tinta sobre papel. En 1956, Shimamoto creó obras llamadas *Throws of Colour* (Lanzamientos de color), en las que rompía frascos de vidrio llenos de pigmento sobre lienzos dispuestos en el suelo. (Tate Modern, s.f.).

Figura 2

Kazuo Shiraga. *Obra sin título*. 1958.



Nota: Imagen tomada de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/781758>

En la década de 1960, las ideas occidentales sobre la liberación y movimientos como el hippismo reforzaron un espíritu de experimentación y ruptura con las estructuras existentes que ya venía gestándose desde los años 50. Esto abrió el camino a nuevos géneros contraculturales, caracterizados por una experimentación significativa y un desafío tácito al *statu quo*.

Un ejemplo destacado de esto fue la presencia casi mítica, aleatoria y esporádica de Yayoi Kusama en la escena artística de Nueva York. Sus apariciones impredecibles en bienales y espacios culturales, con intervenciones absolutamente transgresoras pero ocasionales, ejemplificaron esta actitud. Este enfoque transgresor de Yayoi Kusama y otros artistas japoneses fue denominado arte obsesivo. Entre sus artistas más destacados se encuentran la propia Kusama y Tetsumi Kudo. Estos artistas exploraron una amplia gama de temas —desde tabúes, fragmentación, repetición infinita, maximalismo hasta minimalismo— utilizando diversos medios como instalaciones, performances, happenings y pintura. Su objetivo constante era transformar los objetos y la experiencia del espectador. Este movimiento fue tan significativo que las obras creadas por estos artistas siguen resonando en las instalaciones hipermodernas de hoy.

Sobre los motivos y características de los artistas obsesivos de Japón, Clary Estes explica en su artículo *Obliteration through Obsession* para la revista *Medium Research* lo siguiente:

Los artistas obsesionistas japoneses usaron su arte como un medio de escape o disociación frente a los horrores del paisaje bélico japonés y la devastación provocada por la bomba nuclear. Los temas del movimiento funcionaron tanto como medio como fin —la obsesión como tema y como proceso— para los artistas, como resultado de las circunstancias particulares y únicas que enfrentó Japón en la era de posguerra. La forma en que estos artistas enfrentaron el trauma fue mediante la fijación y la obsesión; sobrevivieron concentrándose en aquello que más temían. Los artistas obsesionistas trabajaron para borrar sus temas a través de una repetición intensa y altamente enfocada, tanto en lo temático como en lo técnico, como una forma de eliminar cualquier sentido de importancia o significado de ellos. (Estes, 2016).

En las décadas de 1960 y 1970, los teatros de Tokio vieron el surgimiento de Angura o arte clandestino japonés. Artistas como Abe Kōbō crearon obras subversivas y absurdas, happenings e intervenciones temporales para desafiar las normas culturales japonesas tradicionales de obediencia, estructura social, fe e imperialismo. Este movimiento fue un momento decisivo para la contracultura, generando nuevas formas de arte como el butoh, el cine de vanguardia/Pink Film y la música/arte sonoro experimental.

Desde la década de 1940 hasta la de 1970, los artistas japoneses pasaron de abrazar la occidentalización a rechazar activamente su pasado heredado o cualquier forma de control. Este rechazo impulsó la experimentación, dando lugar a formas de arte radicales, inventivas, obsesivas y sin restricciones. A través de danzas erráticas e improvisadas y performance art, lidiaron con el trauma y exploraron nuevas formas de identidad. Esta urgencia por desafiar las convenciones dio origen al butoh, un “arte escénico de la oscuridad” que surgió como una ruptura con la tradición y desde entonces se ha convertido en parte del folclore japonés contemporáneo.

3. El nacimiento de la oscuridad: El nacimiento del butoh

Hablar de butoh es hablar de ruptura, pero, a diferencia de la vanguardia, esta forma de arte en particular tenía como objetivo liberar a Japón del yugo del colonialismo occidental en la década de 1950. Hablar de butoh es hablar de la “danza de la oscuridad”. Esta manifestación artística se origina en la danza tradicional japonesa, pero evoca conceptos y temas que fueron prohibidos tanto por los códigos nobles-religiosos tradicionales japoneses como por la moral occidental, como la homosexualidad, la vejez, la muerte, la putrefacción y la descomposición. A través de sus movimientos, el butoh hace referencia simbólica a demonios y fantasmas de las tradiciones budista, sintoísta y chamánica, donde los bailarines evocan expresiones, vestuarios y movimientos erráticos de deformidad, aleatoriedad, e incluso se asemejan a criaturas de horror.

Sobre la esencia de la danza butoh, Yukio Waguri, del Centro de Arte de la Universidad de Keio, explica:

El carácter Bu de 'Butoh' significa girar o voltear la concentración de la mente. Provoca una situación de 'des-alma', permitiendo que el espíritu de dioses, ancestros o fantasmas entre en el recipiente vacío —el cuerpo humano— y lo haga danzar. El carácter Toh significa pisar con cautela o saltar, mientras el cuerpo absorbe la energía de la tierra, la existencia del poder que confina al alma maligna del inframundo. También se refiere a la liberación del trabajo duro cotidiano, a la alegría de una buena cosecha, lo cual se convirtió en una celebración religiosa al ritmo de la naturaleza: una ceremonia ritual para llamar con gozo a los espíritus ancestrales de regreso. Con el tiempo, esto se desarrolló en un evento religioso a nivel nacional. (Waguri, 2015)

Este género de arte performativo japonés fue fundado por Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata a fines de la década de 1950. Aunque comúnmente se asocia con el movimiento Avant-garde que emergía en ese momento, el butoh fue posteriormente reconocido sustancialmente como un género distinto o derivado. A diferencia de otros movimientos artísticos, estos artistas ingresaron a un área considerablemente diferente al abordar principalmente la oscuridad y el rechazo de la luz como su principal narrativa. Esto no fue porque rechazaran la felicidad o la realización, sino porque afirmaron que tal luz era un espejismo, y que el infierno es lo que siempre está con nosotros: una lucha constante con las fuerzas del mal, la oscuridad de nuestra existencia y la muerte.

De cierta manera, esta forma de arte intenta recuperar la esencia del folclore japonés, pero rechazando la hipocresía de la iluminación superficial y la abrumadora belleza que a menudo eclipsa el dolor de los demás. En cambio, el butoh abraza a los

condenados, los rechazados y lo prohibido. Es una liberación hacia las partes más oscuras de nuestro ser que proviene no del placer sino del dolor, el terror, la incertidumbre y la confusión de esos sentimientos prohibidos y no expresados. Estas fueron emociones que, sin embargo, abrumaron al pueblo japonés desde eras feudales marcadas por guerras, plagas y conflictos, hasta el trauma de las bombas atómicas, la colonización y la pérdida de identidad.

Yukio Waguri, del Centro de Arte de la Universidad Keio, explica que las concepciones occidentales de la humanidad a menudo presentan una perspectiva simplista, donde la armonía, la belleza y el poder están desproporcionadamente enfatizados y comercializados, esforzándose por una perfección inalcanzable. El butoh surgió como un poderoso género contracultural para retratar la realidad cruda de la humanidad. Cuestiona de manera provocativa por qué la expresión y la belleza a menudo están confinadas a una única etnicidad, cuerpo o cultura, exponiendo así la arrogancia de las filosofías humanistas sesgadas que alienan a la humanidad de su esencia auténtica.

Esta forma de pensar no es una mera coincidencia, una tendencia pasajera o una declaración de moda. Más bien está fundamentalmente moldeada por las historias personales de los fundadores del género. Se considera a Tatsumi Hijikata como el fundador del butoh. Nacido en la Prefectura de Akita en 1928, el décimo de once hermanos alcanzó la madurez en medio del tumultuoso paisaje bélico de Japón, definido por la pobreza y la confusión, lo cual culminó en la devastación nuclear de Hiroshima y Nagasaki. A los 17 años vivía las secuelas de las bombas atómicas. Su viaje vital abarcó múltiples regímenes: el imperialista, el derrotado, el colonial y el reconstructivo, convirtiéndose en un testigo directo de la sujeción, destrucción, reformulación y eventual liberación de la identidad japonesa. Son precisamente estas profundas experiencias las que infunden al butoh su única profundidad filosófica.

Figura 3

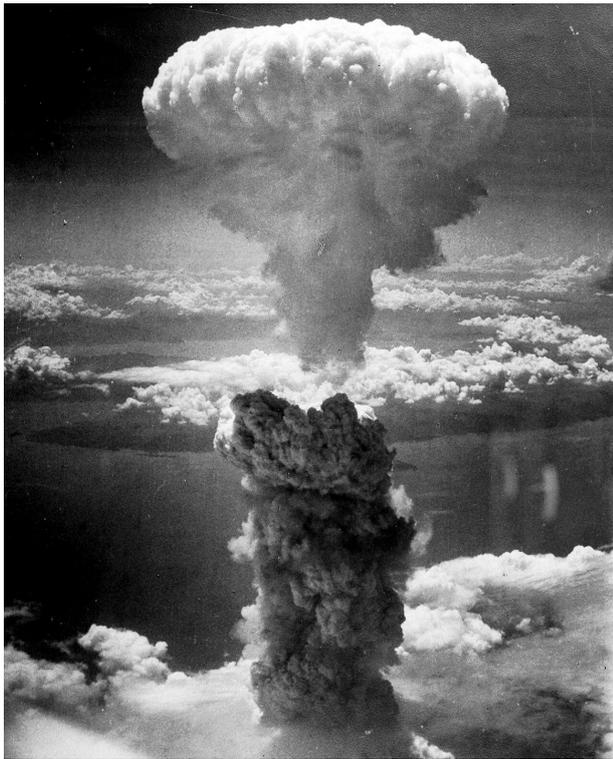
Espectáculo Kagemi: Más allá de la metáfora de los espejos.



Nota. En la imagen, aparece el artista Sankai Juko, quien pertenece a la segunda generación de los grupos de danza butoh. Imagen tomada de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Butoh&title=Special%3AMediaSearch&type=image>

Figura 4

Bomba Atómica en Nagasaki, 9 de agosto de 1945.



Nota. Imagen tomada de: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Nagasakibomb.jpg>

Para entender el butoh, necesitamos revisar cuidadosamente la historia personal de los creadores de este género de arte performativo. Como mencionamos anteriormente, Tatsumi Hijikata es el fundador, y podemos decir que, formalmente, todo comienza en 1946, cuando comienza sus estudios en danza moderna gracias a Katsuko Masumura en Akita. Su temprana exposición a la danza se profundizó en 1948, al ver a Kazuo Ohno actuar en Tokio, momento decisivo que lo llevó a unirse al Estudio de Danza Mitsuko Ando en 1953. En cuanto al impacto de la exposición a danzas tradicionales en su vida, Tatsumi Hijikata, en su ensayo titulado *Material Interior*, explica:

En el otoño de 1948 en Tokio, vi una maravillosa actuación de danza, desbordante de lirismo, de un hombre que llevaba una chemise. Cortando el aire una y otra vez con su barbilla, dejó una impresión duradera en mí... Durante años, este baile de drogas permaneció en mi memoria. Ese baile ahora se ha transformado en un veneno mortal, y una cucharada de él contiene todo lo necesario para paralizarme... (Hijikata, 2000)

La década de 1950 marcó la aparición oficial de Tatsumi Hijikata como una figura central en la escena de la danza posmoderna en Japón. Durante esta década, comenzó a compartir el escenario con Kazuo Ohno, apareciendo en producciones como *Hanchinkiki* (1958) y dirigiendo la adaptación de Ohno de *El viejo y el mar* en 1959. Sin embargo, su contribución más significativa se produjo con su trabajo innovador y controvertido, *Colores prohibidos* (*Kinjiki*), donde compartió el escenario con Yoshito Ohno. Esta pieza es considerada ampliamente como la primera actuación formal de butoh, un evento histórico que se convirtió en un momento épico en la historia de las artes escénicas postmodernas en todo el mundo.

Colores prohibidos se inspiró en una novela de Yukio Mishima. En su presentación, Hijikata exploró y presentó expresiones de homosexualidad, violencia, sugerencia y contenido sexual explícito, lo que generó una inmensa controversia. La obra se centró en un joven desesperado (Yoshito Ohno) tratando de escapar de los avances de un hombre dominante de mediana edad (Tatsumi Hijikata). La escena comienza bajo una tenue iluminación y música de armónica, sumergiendo inmediatamente al público en una atmósfera de tensión, suspenso y terror. Un Hijikata cubierto de pintura grasienta, persigue implacablemente a un Ohno desesperado.

El momento más crítico de la obra ocurre cuando Hijikata obliga a Ohno a caer al suelo y lo obliga a sofocar a un pollo vivo entre sus muslos. Luego, Hijikata baila sobre el cuerpo de Ohno. Momentos después, se enzarzan en un intercambio de movimientos que imitan violentamente actos sexuales sodomítico-homosexuales. Luego, las luces se cortan por completo, revelando sonidos de respiración entrecortada y forcejeos, acompañados por Hijikata gritando repetidamente “Je t’aime”. La pieza concluye en silencio, dejando al público atónito, por la impactante imagen de un intérprete regresando para retirar la carcasa de pollo mientras se encienden las luces de la sala.

Esta pequeña producción logró aislar a Tatsumi Hijikata de todos los círculos y asociaciones de danza contemporánea japonesa, sin embargo, al mismo tiempo lo catapultó a la prominencia como uno de los pioneros más importantes de la danza moderna. Al establecer paralelismos con artistas como Yayoi Kusama, es común observar cómo los *underdogs* japoneses de esta época se convirtieron en pioneros fundamentales de muchas expresiones del arte posmoderno.

Con respecto a los eventos de la actuación, Lucy Weir para el Tate Modern explica:

...Hijikata buscaba explícitamente impactar con *Colores prohibidos*... Su presencia era poderosa e hipermasculina en comparación con la actitud pasiva y casi infantil de Ohno. El elemento más notorio, sin embargo, sigue siendo el incidente de la matanza de animales; de hecho, se decía que los miembros de la audiencia se quejaban audiblemente cuando se mataba al pollo, y varios salieron de la actuación. La violencia fue tanto implícita como promulgada, ya que el pollo fue asesinado antes de que los dos artistas participaran en relaciones sexuales invisibles, pero aparentemente no consentidas. Los relatos de este trabajo a menudo han reiterado mitos de que el cuello del pollo estaba roto, que se usaba como accesorio masturbatorio, o que los artistas se involucraban en algún tipo de bestialidad... La presencia del pollo fue, sin embargo, altamente significativa. Su muerte precedió inmediatamente el encuentro sexual entre los dos hombres, sugiriendo que funcionaba como una especie de tótem (aunque, por supuesto, la elisión de la homosexualidad con la violencia y la violación es profundamente problemática) ... El sacrificio prolongado del pollo implica que el encuentro sexual entre estos hombres podría interpretarse de dos maneras: ya sea que el joven estaba recibiendo pago para tener sexo o que su unión era parte de un ritual más amplio, por ejemplo, un rito de iniciación. La última sugerencia puede explicar el comportamiento pasivo, pero reacio del joven; testigos presenciales observaron que parecía estar “compelido” por una fuerza

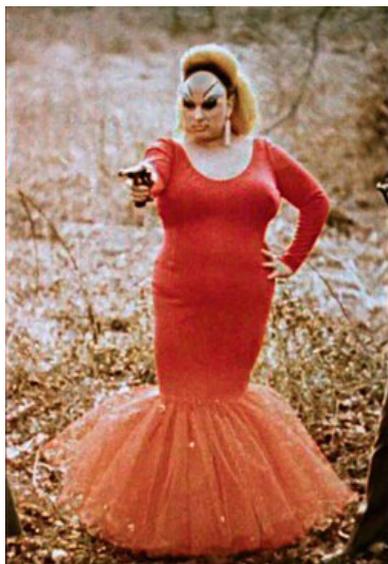
invisible. La evocación del sacrificio por parte de Hijikata es reminiscentemente de la fascinación del surrealista francés Georges Bataille por el tema, reforzando la noción de que el acto en sí confiere un estatus sagrado a la ofrenda... El sacrificio ritualizado del animal en este caso sugiere que el teatro en el que se presenta la obra se convierte en un espacio ceremonial y, a través de su participación en la actuación, que el público se transforma en lo que el académico Patrick French ha denominado la “comunidad sacrificial” (Weir, 2015).

Según Lucy Weir del Museo Tate Modern, la segunda representación de *Colores prohibidos* de Hijikata y Ohno marcó una salida significativa. Realizada en un mejor lugar con personajes adicionales, esta versión estaba estructurada en dos actos distintos. El primer acto, *La muerte de Divine*, se inspiró en gran medida en la novela de Jean Genet de 1943, *Nuestra Señora de las Flores*. Kazuo Ohno encarnó a Divine, una prostituta travesti vestida con una ropa desordenada y poco clara. Atormentada por un grupo de hombres, la Divine de Ohno muere al final del acto. Según Lucy Weir, esta muerte resonaba con la ambición de Genet, capturada en sus palabras: “Poco a poco quiero despojarla de cada vestigio de felicidad para convertirla en una santa” (Genet en Weir, 2015). Mientras que la Divine de Genet es una víctima de una crueldad despiadada en la novela, esta representación tenía como objetivo santificar al personaje, dotándola de un sentido de redención y dignidad.

Esta representación de Divine inevitablemente evoca a la icónica drag de Harris Glenn Milstead en las películas de John Waters —ícono LGBTQ+ conocido por sus representaciones burdas, explícitas y tragicómicas—. Este personaje incluso inspiró el diseño de Ursula, la antagonista en *La sirenita* de Disney. Sin embargo, existe una distinción crucial: la Divine de Waters es a menudo la figura agresiva y abusiva, quien inflige actos escandalosos. En marcado contraste, la Divine de Ohno en *Colores prohibidos* es explícitamente una víctima, una prostituta travesti sujeta a tormento y sufrimiento, no su instigador.

Figura 5

Harris Glenn Milstead, Divine, en Pink Flamingos, de John Waters 1972.



Nota. Imagen tomada de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=divine+drag&title=Special%3AMediaSearch&type=image>

A través de esta representación desnuda de la subyugación, la actuación eleva las figuras del transexual, el travestido y el homosexual. Transforma lo que la sociedad a menudo percibe como “mal gusto” o “pecado” en una profunda exploración del sufrimiento y el potencial de redención. *Colores prohibidos* puede verse como una obra pionera que tomó personajes vulnerables y rechazados y, a través de su propia abyección, los elevó a una posición digna de un examen crítico e incluso de elogio. Esta misma búsqueda —descubrir la belleza y el significado bajo las capas iniciales de horror y repulsión— está en el corazón de la filosofía artística del butoh.

Según Lucy Weir, el segundo acto de *Colores prohibidos* mantuvo en gran medida el formato de la primera versión, pero esta producción revisada presentó actos más explícitos y violentos, haciendo que las luchas y la narrativa de los personajes fueran mucho más literales y comprensibles.

A diferencia del primer acto, donde la baja iluminación obligaba al público a imaginar los eventos que se desarrollaban (lo cual, en cierto modo, lo hacía más aterrador), la segunda escenificación presentó el elemento sexual de manera más abierta. Las heridas de los personajes y las expresiones explícitas de fetichismo sexual violento, erotismo y subversión eran prominentes. Esta obra retrató una nueva masculinidad postguerra: una vulnerable, sufriente y problemática.

En este segundo acto, dos hombres homosexuales son condenados y sacrificados, con su identidad sexual y su situación explícitamente vinculada al envilecimiento, la tortura y la violencia, elevándolos a un nivel de martirio. La fascinación de Hijikata por representar la sexualidad marginada y criticar el juego de roles de género se convirtió en una característica constante en su trabajo. Como señala Lucy Weir, sus actuaciones fueron elaboradas para confrontar los códigos morales conservadores y coloniales de la sociedad japonesa de posguerra, presentando una faceta alternativa de la masculinidad que invertía las expectativas convencionales de la sexualidad viril.

Formalmente, en la década de 1960, Hijikata, junto con Yoshito Ohno y Akiko Motofuji, formaron el colectivo Dancing Gorgie. Esto representó la formalización del butoh, y en 1962 Hijikata realizó formalmente su primer recital solo importante, titulado *Leda Santai (Tres fases de Leda)*.

Por parte del colectivo, Hijikata continuó escribiendo, dirigiendo y coreografiando numerosas producciones, como *Anma, Aiyoku o Sasaeru Gekijo no Harashi (Masajista: una historia que sostiene la pasión)* (1963); *Barairo dansu: À LA MAISON DE M. CIVEÇAWA (Danza color de rosa: en casa del Sr. Shibusawa)* (1965); y *Seiai onchōgaku shinan zue: Tomato (Ilustraciones didácticas para el estudio del favor divino en el amor sexual: Tomate)*, dirigida por Hijikata en 1966. Entre 1967 y 1968, dirigió y actuó junto a Kazuo Ohno en piezas taikai butoh como *Keijijō-gaku (Emoción en la metafísica)* y *Mandala Mansion*, culminando en su obra más emblemática de 1968: *Hijikata Tatsumi y el pueblo japonés: Revuelta del cuerpo*.

Desde 1952, Tatsumi Hijikata y su compañía Dancing Gorgie establecieron su base creativa en Asbestos Hall, en Meguro, Tokio. Este estudio, fundado por Akiko Motofuji en 1952 y renombrado en 1962, se convirtió en el principal centro global para la creación y representación del butoh hasta la muerte de Hijikata en 1986 y sigue siendo hoy un núcleo vital para nuevas expresiones.

Las obras de Hijikata reflejaban profundamente la psique japonesa de la posguerra, abordando el legado del conflicto y criticando una cultura occidental que él percibía como condicionalmente libre y antidemocrática. Exploró narrativas críticas sobre las condiciones de la posguerra, inspirándose fuertemente en las tradiciones nativistas y folclóricas de Japón. Entre sus principales influencias se encontraban la literatura homoerótica de Yukio Mishima y Jean Genet, así como la danza expresionista y el *Neue Tanz* alemán—corriente que, como respuesta disruptiva al ballet clásico, motivó su creación de un lenguaje dancístico único y anti clásico. Rechazando explícitamente las metodologías teatrales occidentales, Hijikata se mantuvo profundamente fiel a un medio folclórico genuinamente japonés, reivindicando el espíritu animista de las artes escénicas tradicionales en sus narrativas, retórica, vestuarios y escenografías. Su arte confrontaba el sufrimiento real del pueblo japonés contemporáneo, dando prioridad a la fragilidad, la enfermedad, la muerte y los elementos subconscientes inherentes a su experiencia de la posguerra.

La estética de Hijikata representaba con intensidad la realidad cotidiana de la muerte, la destrucción y la sombría psique japonesa tras la bomba atómica, emulando cuerpos moribundos e integrando el trauma postapocalíptico y la psicología del subconsciente. Sus obras, desafiantes y con frecuencia cargadas de contenido homosexual, violencia y muerte, han evolucionado para abordar diversas problemáticas humanas. Hoy en día, el butoh es ampliamente adoptado por artistas visuales y diversos colectivos—incluidos grupos LGBTQ+, feministas, étnicos e indígenas—, sirviendo como un medio performático y activista para confrontar las luchas de las minorías y las cargas sociales compartidas a nivel global. En última instancia, el butoh se posiciona tanto como una danza folclórica japonesa distintiva como un potente arte en el mundo hipermoderno.

4. Más allá de la oscuridad: La presencia perdurable del butoh en el arte moderno

Hoy, casi seis décadas y media después de su creación, el butoh se ha consolidado como una forma de arte escénico con narrativas, estilos, alcances y metodologías que han variado enormemente. Aunque esta danza mantiene elementos esenciales como el minimalismo, la tensión, las narrativas contenidas y los movimientos erráticos, orgánicos y abstractos, ha crecido en diversidad, variedad e internacionalización.

Gran parte de las obras altamente controvertidas, violentas e impactantes de la primera etapa del butoh, nacidas del trauma generacional provocado por la bomba atómica y el colonialismo estadounidense, han evolucionado. A medida que la sociedad japonesa se ha transformado, también lo han hecho sus expresiones artísticas, reformulándose y buscando lo híbrido, como ha ocurrido con tantos aspectos del mundo posterior a la guerra. El mundo ha pasado de una existencia localizada a un escenario global unificado. En consecuencia, las obras actuales de butoh pueden reflejar en menor medida la esencia personal e inmediata de sus fundadores, ya que cuestiones como la homosexualidad, la guerra o aspectos específicos de la identidad japonesa ya no afectan al país de la misma manera. Sin embargo, han emergido nuevos desafíos sociales, y el butoh los ha abrazado como medio expresivo. Aunque algunos podrían considerar que el butoh se ha occidentalizado, Japón, tras años de rechazo inicial, lo ha adoptado hoy como una de sus expresiones contemporáneas más íntimas, convirtiéndolo en una voz poderosa del Japón contemporáneo.

La transición del butoh de un arte altamente local a uno global se vio marcada por los enfoques contrastantes de sus dos fundadores. Tatsumi Hijikata fue un ferviente crítico de Occidente, rehusándose sistemáticamente a actuar fuera de Japón para públicos extranjeros. Por el contrario, su colega Kazuo Ohno sostenía una visión completamente distinta sobre la expresión del butoh. Ohno comenzó a llevar el butoh a Occidente desde mucho antes, realizando su primera intervención internacional en 1980, lo que tuvo un impacto profundo en el mundo de la danza.

En relación con la expansión del butoh, Shea A. Taylor, en su artículo de 2012 *Butoh: a bibliography of Japanese avant-garde dance*, escrito para la Cohen Library del City College de Nueva York, explica:

Kazuo Ohno no podría haber sido más diferente en cuanto a su visión de la vida y su forma de expresar el movimiento del butoh. Mientras Hijikata era sumamente antioccidental, negándose a actuar fuera de Japón o a entrenar extranjeros, Ohno abrazó a Occidente (Fraleigh, 2006). Era cristiano, enseñaba a no japoneses y actuó en Estados Unidos hasta los 101 años. Su interpretación más famosa, *Admiring La Argentina*, fue un homenaje a la bailarina española Antonia Mercé, cuya actuación lo inspiró a convertirse en bailarín. Esta obra fue dirigida por Hijikata. La dicotomía entre la expresión del movimiento de Hijikata y Ohno (violencia / ternura, espectáculo grupal / experiencia íntima) sigue reflejándose en las representaciones del butoh hoy en día. (Taylor, 2012).

Figura 6



Nota. Imagen tomada de: Nota, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Butoh&title=Special%3AMediaSearch&type=image>

Como se mencionó anteriormente, Kazuo Ohno fue el colaborador más cercano de Hijikata. Él, junto con su hijo Yoshito Ohno, fue uno de los primeros en colaborar con Hijikata en el establecimiento de las primeras actuaciones. La formación de Kazuo Ohno incluyó estudios con Misako Miya y Takaya Eguchi en los años 30 y comenzó sus recitales independientes de danza moderna en 1949. Su trabajo pionero, en parte, motivó a Hijikata a iniciar el movimiento del butoh. Juntos, Hijikata y Ohno exploraron y desarrollaron las formas dancísticas que más tarde culminarían en el butoh.

Fue hacia 1977 que Kazuo Ohno, junto con su hijo Yoshito, comenzó a dirigir sus inspiraciones y narrativas de forma más explícita hacia un público occidental. Si bien Hijikata incorporó desde el principio elementos de autores como Jean Genet,

fue Ohno quien se sumergió de lleno en las artes escénicas de la vanguardia europea, inspirándose en artistas como Antonia Mercé. Desde su impactante debut en Occidente en 1980, Ohno, a menudo acompañado de su hijo, dedicó cada año hasta 1999 (cuando tenía 93 años) a actuar en el extranjero.

Incluso en el año 2000, pese a tener grandes dificultades para caminar y mantenerse en pie, continuó bailando desde una silla o el suelo. Desde sus primeros días hasta su fallecimiento a los 104 años (actuando hasta los 101), llevó el butoh al mundo de forma constante. Esta dedicación perdurable sembró definitivamente las semillas del butoh a nivel global, fomentando un reconocimiento y aprecio generalizados por esta danza y posicionándola dentro de Japón como una de sus expresiones folclóricas contemporáneas más significativas.

Aunque Tatsumi Hijikata ciertamente recibió un importante reconocimiento crítico en Japón por su contribución a dicha manifestación artística, siendo galardonado con el prestigioso Premio de la Asociación de Críticos de Danza en 1973 y 1977 con el grupo Ankoku Butoh-ha. Fue Kazuo Ohno quien verdaderamente impulsó esta forma de arte hacia el escenario internacional. Las extensas giras de Ohno por el extranjero fueron cruciales para introducir el butoh ante audiencias de todo el mundo. Este impacto global se refleja en los numerosos reconocimientos que recibió, entre ellos el Premio de la Asociación de Críticos de Danza de Japón en 1977, el Premio de Arte Michelangelo Antonioni en 1999 y el Premio Asahi de Artes Escénicas en 2002, consolidando así la posición de esta danza como una forma de arte japonesa contemporánea de gran prestigio internacional.

Figura 7

Kagemi: Más allá de la metáfora de los espejos.



Nota. Imagen ilustrativa tomada de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Butoh&title=Special%3AMediaSearch&type=image>

5. Conclusión

Como sabiamente dijo el maestro Yoda en las sagas de *Star Wars* de George Lucas:

“El miedo es el camino hacia el Lado Oscuro. El miedo lleva a la ira. La ira lleva al odio. El odio lleva al sufrimiento.” En total contraste con esta aversión al lado oscuro, el butoh de Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno buscó precisamente exponer y encarnar la oscuridad inherente en nosotros. Su objetivo era articular el profundo sufrimiento del pueblo japonés y enfrentar un pasado rígido, inmutable y, con frecuencia, terrible; valores que habían conducido a Japón hacia la pobreza y la destrucción total.

El butoh, por tanto, se establece como una forma de arte dedicada a explorar el “lado oscuro” del ser humano, con la intención de liberarnos de la luz implacable que condiciona nuestra esencia. En su núcleo, este arte representa un diálogo profundo y en constante evolución entre el legado cultural ancestral de Japón y su historia moderna, turbulenta y cambiante, emergiendo del paisaje de la Segunda Guerra Mundial. Esta “danza de la oscuridad” no podía quedar simplemente como otro movimiento de vanguardia; se convirtió en una reformulación fundamental del folclore japonés. El butoh fue una respuesta radical para una nación que luchaba por reconstruirse tras el trauma de la devastación atómica, el colonialismo y la completa fragmentación de su identidad. Durante siglos, Japón fue un refugio de valores, brújulas morales y preceptos religiosos, como el confucianismo, el budismo y el sintoísmo, claramente visibles en artes como el kabuki, que regulaban todos los aspectos de la vida japonesa. El butoh, sin embargo, invirtió deliberadamente este paradigma, abrazando lo grotesco, lo prohibido y lo inexpresado: aquella oscuridad que las filosofías tradicionales habían condenado y reprimido.

Tatsumi Hijikata, fundador de esta expresión artística, cuya vida misma fue forjada por los enormes cambios que vivió Japón desde la era pre-bomba atómica hasta la hipermodernidad y la globalización, comenzó un arte confrontativo que exploraba deliberadamente todas esas realidades oscuras que la sociedad japonesa tendía a ocultar: la homosexualidad, la violencia, la decadencia y la muerte. Imaginó un arte despojado de belleza superficial y de las convenciones tradicionales de iluminación, rechazando los valores occidentales hipócritas respecto a la felicidad, y exponiendo una experiencia humana cruda, sin barnices. Esta propuesta resultó, en sus primeras etapas, chocante y a menudo demasiado cruda para soportarse. Sin embargo, Kazuo Ohno, el contrapunto de Hijikata, se convirtió en el Prometeo del butoh ante el mundo. Ohno ofreció al mundo la posibilidad de abordar, a través del butoh, la oscuridad universal de muchas naciones, proponiendo una mirada artística y espiritual distintiva que impactó profundamente tanto al mundo de la danza como a las artes visuales.

Hoy en día, el butoh es una de las declaraciones más poderosas de resiliencia y adaptación cultural. Sus narrativas y elementos minimalistas, caracterizados por movimientos erráticos y lentos bajo cuerpos pintados de blanco, evocan una interpretación universal de la condición humana, su dolor, sus negaciones, sus silencios y aquello que le resulta inquietante. Esta danza ha superado ya su valor inicial de impacto. Continúa siendo una forma de arte vibrante y diversa en todo el mundo, que dialoga con narrativas contemporáneas, incorpora con fuerza a las mujeres intérpretes, y se nutre de una mezcla sincrética de tradición, mitología, psicología y desesperación existencial.

Lejos de permanecer como una expresión local y marginal del trauma de posguerra, el butoh ha florecido como una danza folclórica hipermoderna reconocida universalmente, que navega constantemente entre la tradición y la innovación, iluminando perpetuamente las profundidades de la condición humana en toda su crudeza, complejidad y, en toda su oscura grandeza.

Referencias

- Consejo de Artes de Japón. (2019). *Historia del kabuki-odori*. Consejo de Artes de Japón. https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/sp/history/history1.html?utm_source=
- Estes, C. (2016). *Obliteration through obsession*. Medium. <https://medium.com/@claryestephoto/obliteration-through-obsession-ca63f689da90>
- Hijikata, T. (2000). Inner Material/Material. *TDR: The Drama Review*, 44(1), 34–42. <https://doi.org/10.1162/10542040051058834>
- Lee, J. (septiembre de 2015). *Art of Japan and the Intriguing and Mysterious World of Ukiyo-e*. Modern Tokyo Times. <https://moderntokyotimes.com/art-of-japan-and-the-intriguing-and-mysterious-world-of-ukiyo-e/>
- Tate Modern. (s.f.). *Art Term Gutai*. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/gutai>
- Taylor, S.A. (2012). Butoh: a bibliography of Japanese avant-garde dance. *Collection Building*, 31(1): 15–18. <https://doi.org/10.1108/01604951211199137>
- Waguri, Y. (April 21, 2015). *What is Butoh?* Gemartsuk. https://gemartsuk.wordpress.com/2015/04/21/butoh/?utm_source
- Weir, L. (2015). Abject modernism: The male body in the work of Tatsumi Hijikata, Günter Brus and Rudolf Schwarzkogler. *Tate Papers*, (23). <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/abject-modernism-ma>