

**CRISIS Y TRANSFORMACIÓN DE SÍ EN LA PRÁCTICA DE LA DANZA
BUTOH: UN ACERCAMIENTO A PROCESOS Y EXPERIENCIAS DE
SUBJETIVACIÓN EN BOGOTÁ**

Miguel Mateo Rodríguez Buenaventura

Directora: Betsy Forero Montoya

**Maestría en Estudios Culturales
Departamento de Lenguas y Cultura
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de los Andes
Bogotá D. C., julio 2020**

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mis padres, Hazel y Darío, quienes, sin falta, respaldaron incondicionalmente mi decisión de llevar a cabo la maestría en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes. Una vez más han logrado sorprenderme e inspirarme con la entrega, la disposición y el compromiso que desde siempre han manifestado con mi proceso de realización personal.

Agradezco inmensamente a Jessica Mejía por su involucramiento decisivo y vital en la gestación de esta enriquecedora experiencia. Fue en esas heladas y recurrentes mañanas de quebrada, bosque de pino y páramo que empecé a conocer junto a ti esos gestos butoh registrados a través de nuestras cámaras. Gracias por enseñarme a escuchar-te, a confiar en esa intuición que compartes generosamente a pesar de mi terco y obstinado ímpetu (¡gracias por los mapas mentales!). Gracias por animarme a tomar el riesgo de dar un paso al vacío y así darnos a la búsqueda de nuevas formas de existencia. Gracias por tu danza en mi vida. Gracias por el amor.

Agradezco también, y muy especialmente, a la profesora Betsy Forero. Su insistencia en el trabajo autónomo y persistente durante el proceso de investigación hizo constantemente un llamado propulsor a mis capacidades de creación académica y de compromiso con mi propio trabajo. Su énfasis en la construcción de una perspectiva crítica puso siempre presente lo que para mí se mostraba como unos estudios culturales ausentes. Su rigurosidad y minucia a la hora de examinar los avances de la investigación aportaron una lectura que me permitió dar más consistencia a mis reflexiones. Doy gracias sinceras por su valioso interés, amabilidad y paciencia a pesar de mis recurrentes desfases en tiempos y entregas.

Agradezco a Keyla Díaz por permitir habitar nuevas y entrañables amistades.

Finalmente, agradezco a Jessica, Brenda, Juan, Alejandro, Marlon y Jorge por haber permitido adentrarme —de alguna forma u otra— en sus mundos de vida. Gracias por compartir su danza, sus caídas, devenires e intensidades. Gracias por moverme hacia otros gestos y pensamientos, hacia nuevos desplazamientos de experiencia, hacia otra mirada. Gracias por haber hecho posible esta danza escrita.

CONTENIDO

RESUMEN	4
ABSTRACT	5
INTRODUCCIÓN.....	6
Elementos teóricos y andamiaje conceptual	7
Consideraciones metodológicas.....	14
Butoh y ciencias sociales: de intrusiones en el campo del arte y malversaciones de lo inexpresable (“A quien corresponda...”).....	20
Itinerancias de la danza butoh en Colombia	26
CAPÍTULO 1. CRISIS EN MOVIMIENTO. EXPERIENCIAS SUBJETIVANTES A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN DE IMÁGENES GESTUALES.....	30
(1) Sujetos en situación de imposibilidad	32
(1.1) <i>Invenções subjetivantes desde la incomodidad: la crisis como posibilidad creativa.....</i>	<i>32</i>
(1.2) <i>Sujetos a una firme determinación: hacia transformaciones deseables</i>	<i>47</i>
(2) Devenires del sujeto. Mutaciones de la experiencia	54
(2.1) <i>Sujetos en indeterminación, crisis en devenir</i>	<i>54</i>
(2.2) <i>En búsqueda de conexión: ¿subjetivaciones más allá de lo humano?.....</i>	<i>65</i>
Exabrupto N°1	77
CAPÍTULO 2. NARRANDO LA CRISIS: TRAYECTORIAS VITALES, IDENTIFICACIONES Y POSICIONES DE SUJETO	81
(1) Sujetos en búsqueda de sanación: hacia la realización de existencias admisibles	82
(2) Trayectorias profesionales: posicionamientos subjetivantes en el campo del arte	91
Exabrupto N°2	104
ENMARCANDO CRISIS EN MOVIMIENTO: REGULACIONES SUBJETIVANTES DE LA EXPERIENCIA.....	109
Referencias	119

RESUMEN

La danza butoh surge a mediados del siglo XX en Japón como un movimiento artístico de vanguardia. Actualmente, ha llegado a constituirse en una escena internacional que cuenta con diversos estilos y representantes en diferentes países del mundo, entre ellos, Colombia. En el presente escrito indago la forma en que personas residentes en Bogotá se construyen a sí mismas a través de la práctica de butoh. En esa medida, y concibiendo la danza butoh como una tecnología operadora de subjetivaciones, indagaré en primera instancia el modo en que la producción de imágenes gestuales de crisis, a la vez que contribuye a la configuración de experiencias singularizadas de des-sujeción, también se encuentra articulada con la estructuración de un estilo de vida en el que resulta central el consumo de hiperestesias. Posteriormente, abordaré subjetivaciones narrativas en las que la práctica de butoh adquiere sentido para las personas participantes en relación con los relatos que ellas mismas construyen de sus respectivas carreras personales —asociadas con búsquedas espirituales— y carreras profesionales —ligadas a posicionamientos en el campo del arte—.

Palabras clave: subjetividad, procesos de subjetivación, danza butoh, Bogotá, imagen gestual, hiperestesias, narrativas.

ABSTRACT

Butoh dance emerged in the mid twentieth century in Japan as an artistic avant-garde movement. Nowadays it has become an international scene that brings together several styles and exponents located in different countries around the world. Such is the case of Colombia. In the present study I inquire about the way people who live in Bogotá make themselves through butoh. To that extent, and understanding butoh as a technology of subjectivation, I explore in the first place how gestural images of crisis are involved in the production of singularized experiences of dis-subjection. Also, I outline how those gestural images are related to the formation of a lifestyle based on the consumption of hyperesthesia. Secondly, I approach narrative subjectivations in which butoh becomes meaningful to the participants as they elaborate personal careers —tied to spiritual quests— and professional careers —tied to positioning and trajectories in the artistic field—.

Keywords: subjectivity, subjectivation processes, butoh, Bogotá, gestural image, hyperesthesia, narratives.

INTRODUCCIÓN

La danza *butoh* surge a mediados del siglo XX en Japón. Allí se posiciona como una expresión artística de vanguardia que irrumpe en el contexto de colonización cultural y supremacía económica que Estados Unidos ejerce sobre la sociedad japonesa de la segunda posguerra. Debe resaltarse al respecto que *butoh* no emergió en sus inicios como un fenómeno aislado. En contraste, hizo parte de un conjunto de manifestaciones culturales heterogéneas que, aconteciendo en Japón entre finales de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta, giraron en torno a la reivindicación de “lo japonés” como respuesta a una pérdida de identidad que habría sido producto de la ocupación estadounidense (Aschieri, 2013, pp. 32–34)¹. De hecho, Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, figuras fundadoras de la danza *butoh*, se oponían expresamente a la marcada adherencia que la danza moderna japonesa presentaba en relación con estilos y cánones artísticos estadounidenses y europeos² (Nakajima, 2019, p. 75).

Butoh se adentra en una poética de la oscuridad en la cual, a través del movimiento, es explorado un cuerpo que se introduce en un permanente ciclo de muertes y nacimientos, vaciamientos y reinenciones (Horton Fraleigh, 2010, p. 3). Incluso, podría hablarse de *butoh* como una meditación móvil (Ballesteros, 2017, p. 13) que se abre a la percepción de la unidad cuerpo-mente-espíritu (Polo, 2014).

Siendo inaugurada en el año 1959 con *Kinjiki*³ (Aschieri, 2013, p. 43; Horton Fraleigh, 1999, p. 4), la danza *butoh* ha llegado a constituirse en una escena artística internacional que hoy en día reúne diversas orientaciones y cuya influencia parece haberse hecho más notoria fuera de Japón que al interior de ese país (Nakajima, 2019, pp. 75–76). Si bien actualmente pueden encontrarse desarrollos que aún guardan una notoria similitud con los trabajos de Hijikata y

¹ Para una lectura mucho más detallada del contexto de surgimiento de la danza *butoh*, consultar la tesis doctoral de Patricia Aschieri (2013, pp. 29–46).

² Esto sin desconocer las posibles resonancias que algunos pensadores europeos —entre ellos, Artaud y Genet— y algunos géneros artísticos —como, por ejemplo, la danza expresionista alemana— tuvieron en la propuesta estética de Hijikata (Aschieri, 2013, pp. 42–46).

³ Traducida al inglés como *Forbidden Colors* —Colores Prohibidos—, es una obra con la que se asocia el comienzo de *butoh*. Dirigida por Hijikata e interpretada por él mismo junto con Yoshito Ohno, hijo de Kazuo, explora una temática que en diferentes contextos culturales ha sido censurada, castigada y reprimida: la homosexualidad masculina (Nakajima, 2019, p. 80).

Ohno, también pueden observarse variaciones inéditas de butoh que han empezado a configurar nuevas formas de apropiación de esta última práctica artística.

Recientemente, y como parte de una compleja coyuntura personal por la que he venido atravesando desde hace algún tiempo⁴, inicié mi incursión en la danza butoh en el año 2018. A medida que he ido acercándome a sus aspectos técnicos y conceptuales, y a la vez que he ido conociendo a otras personas que la practican, he observado con bastante interés el hecho de que, al parecer, técnicas corporales como la danza butoh se encuentran estrechamente relacionadas con la búsqueda de experiencias de transformación personal y de autodescubrimiento. Aclaro entonces que, ubicándome en el campo de los estudios culturales, el ejercicio de investigación del cual es fruto el presente escrito buscó complejizar de manera contextual los *entrecruces* de la cultura y el poder (Aparicio, 2018) que actualmente operan en procesos de producción de subjetividad a través de la práctica de danza butoh; procesos que, posibilitando la efectuación de normalizaciones en la configuración de experiencias de transformación de sí, inciden en la organización y delimitación de “lo real”.

Elementos teóricos y andamiaje conceptual

Concibo la danza butoh indagada en la investigación como una *tecnología de subjetivación*. Recordemos que, en el marco de sus teorizaciones sobre el cuidado de sí, Foucault define las *tecnologías del yo* como un conjunto de procedimientos a través de los cuales un individuo, por sí mismo o con ayuda de otros, realiza operaciones sobre su cuerpo y su “alma” dirigidas a alcanzar una cierta forma de ser en el mundo (Foucault, 1996, p. 48). Cabe aclarar que Foucault implementa el término “alma” haciendo referencia no a una suerte de condición ontológica o esencia última del ser humano, sino aludiendo a lo que podría considerarse como el *self* o el “yo” reflexivo del sujeto (Scheurich & McKenzie, 2005, p. 856). En esa medida, asumir la danza butoh como una tecnología de subjetivación me permite entenderla como

⁴ En el marco de esa coyuntura tiene lugar mi participación en la realización de la video-danza “Composición de un Latir”, creada y dirigida por Jessica Mejía. Así, mi primer acercamiento a *butoh* ocurre siendo asistente de cámara y compositor musical: <https://youtu.be/PLjLfvSa1bI>

una práctica social e históricamente estructurada a través de la cual el sujeto se produce a sí mismo.

Entonces, ¿qué vendría siendo la subjetividad? Siguiendo los planteamientos de García & Serrano (2004), la subjetividad puede llegar a entenderse como modos de invención de sí que, atravesados por una doble dinámica de agenciamiento y sujeción, en la práctica se articulan a manera de *mecanismos regulatorios* operantes en (a) la producción de representaciones diferenciadas y singularizadas sobre el ser y el deber ser de las prácticas y relaciones sociales; (b) la configuración de dispositivos de normalización y control de las fronteras de esas prácticas y relaciones (García & Serrano, 2004, p. 196). En otras palabras, los autores sugieren que la subjetividad puede definirse en términos de prácticas culturales que, materializándose *en y desde* el cuerpo, posibilitan configurar formas de realización subjetiva (García & Serrano, 2004, p. 198). En ese orden de ideas, para García & Serrano (2004, p. 197) el cuerpo sería, a la vez, objeto de disciplinamiento y agente efectuante de los procesos de subjetivación que en un determinado contexto histórico dan lugar a ciertos modos deseables, esperados y “normales” de ser y de querer ser.

Siguiendo la perspectiva esbozada por estos dos autores, en el análisis que presento más adelante sugiero que una tecnología o modo de invención de sí como la danza butoh se inscribe *en y da lugar a* procesos de subjetivación cuyo doble carácter sujetante y habilitante se encuentra estrechamente ligado con la producción de imágenes gestuales. Así, y entendiendo a la imagen como ensamblajes entre lo visible y lo decible (Rancière, 2010, pp. 94–95), butoh sería un procedimiento corporal que da la posibilidad a las personas participantes en la investigación de configurar un ordenamiento estético de su propia experiencia; ordenamiento que es efectuado *por y a través de* gestos que la danza butoh permite explorar.

En lo tocante a este último aspecto, preciso que me remitiré a la apuesta teórica de Bardet (2018), quien, haciendo eco del “cuerpo danzante”⁵ de Silvia Federici, propone pensar a los

⁵ Me baso en esta expresión para referirme de aquí en adelante al “sujeto danzante” o a los “sujetos danzantes”. Esta última categoría (que tenderé a emplear de manera indiferenciada con el término “persona(s) practicante(s)” de butoh) constituye un recurso enunciativo por medio del cual: (a) enfatizo la pregunta por la subjetividad que atraviesa la investigación, y (b) hago alusión al carácter relacional y múltiple de los procesos de producción de subjetividad que pueden ser configurados a través de una práctica como la danza butoh.

gestos en términos de actos sensibles que producen y son atravesados por determinaciones múltiples y heterogéneas en las que materialidad e inmaterialidad —cuerpos y significados— se constituyen mutuamente en un mismo plano de articulación⁶.

Se observará que la producción de las imágenes gestuales referidas a lo largo del texto implica la generación de afectaciones sensibles que son ordenadas por las personas participantes de acuerdo con *marcos de inteligibilidad*⁷ (Butler, 2010, p. 21), es decir, de acuerdo con conjuntos de esquemas y principios normativos de visión y de clasificación del mundo que contribuyen a instaurar y sedimentar modos específicos de sentir, pensar y actuar. Concretamente, plantearé que la práctica de *butoh* tratada en la investigación involucra la producción de hiperestesias que adquieren sentido para los sujetos danzantes de acuerdo con el uso de principios teórico-prácticos significativamente relacionados con el legado artístico de Ko Murobushi. Al respecto, aclaro que, siguiendo a Pedraza (2007, p. 26), por el término *hiperestesias* puede entenderse “la experimentación incrementada de sí a través de las percepciones corporales y de la clasificación y ordenamiento estético de las sensaciones y, en general, de la sensibilidad”. En esa medida, aclaro también que, desde la perspectiva de las personas participantes, la experiencia incrementada de sí a la que parece conducir la práctica de danza *butoh* se encuentra notoriamente asociada con la noción de *crisis*: situación

⁶ La articulación gestual propuesta por Bardet me hace pensar en el uso que Latour (2004) confiere, precisamente, a la categoría *articulación*: conjuntos de relaciones de afectación y efectuación que, al mismo tiempo que se inscriben *en* el cuerpo, son producidos *por* el cuerpo. Este último autor sostiene que aprender a ser afectado es aprender a ser movido por los cuerpos —humanos y no humanos, materiales y simbólicos— con los que entramos en relación. En esa medida, Latour (2004, p. 210) aclara que aprender a ser afectado es aprender a hacerse un cuerpo y, por lo tanto, es aprender a producir o efectuar un medio sensorial que se construye e informa de acuerdo con los matices de un mundo sensitivo que lo interpela y pone en movimiento. Sin embargo, a pesar de sus sugerentes planteamientos, pareciera que Latour termina por ubicar la cuestión del poder fuera del cuerpo, localizándola no *en* el cuerpo ni *desde* el cuerpo, sino en los debates epistemológicos *sobre* el cuerpo. En contraste, retomando la perspectiva de Latour y procurando evitar su reduccionismo en torno a la cuestión del poder, diría que *butoh*, en tanto tecnología de subjetivación, es una forma en la cual el sujeto danzante aprende a operar sobre sí mismo series o modos de *afectación* y *efectuación*: aprender a ser afectado es aprender a ser movido por los efectos del poder que se inscriben *en* el cuerpo y que son producidos *por* el cuerpo.

⁷ Butler habla de marcos de inteligibilidad en la medida en que sugiere que la imagen posee una doble condición: al mismo tiempo que es una objetivación estructurada de sentido, opera como elemento estructurador del sentido en ella objetivado (Butler, 2010, pp. 105–106). Si bien la autora elabora dichos planteamientos haciendo referencia a la imagen fotográfica, considero que estos últimos pueden aplicarse a la comprensión de las imágenes gestuales tratadas en el presente texto: los gestos llevados a cabo por las personas practicantes de *butoh* son, a un mismo tiempo, recortes de experiencia y elementos configuradores de las posibilidades de inteligibilidad y de los límites de afectación del movimiento desplegado al danzar.

de imposibilidad en la que el sujeto danzante podría efectuar el corrimiento de los límites de su experiencia habitual hacia un contacto con lo desconocido.

Precisamente, acercándonos a la óptica de las personas participantes, butoh puede asumirse como un modo de invención de sí que, operando a un nivel micropolítico, permitiría efectuar des-ensamblajes de repartos de lo sensible ya constituidos (Rancière, 2011, p. 34). En otras palabras, desde la perspectiva de los sujetos danzantes con los que interactué en campo, la práctica de butoh es una forma de atisbar y producir desajustes a órdenes sociales ya establecidos de distribución y asignación de capacidades, identidades y posiciones de sujeto; órdenes sociales en los que rigen determinadas delimitaciones entre lo visible y lo invisible, entre lo posible y lo imposible, entre lo admisible y lo inadmisibles⁸.

No obstante, y como propondré en el primer capítulo, es importante tener en cuenta que esta visión de la danza butoh en tanto mecanismo configurador de experiencias de des-sujeción y de des-ordenamiento de la sensibilidad tiende a dejar de lado efectos sujetantes del poder generados a través de mezclas de formas de contenido —cuerpos— y formas de expresión —signos— (Deleuze & Guattari, 2004, p. 90), o si se quiere, a través de agenciamientos de formas visibles y palabras (Rancière, 2009, p. 49) que acontecen en la práctica de butoh.

Los efectos regularizantes a los que me referiré se aprecian en la normalización de una subjetividad insertada en la reproducción de un estilo de vida en el que parece desempeñar un papel central el consumo de hiperestesias. Así, butoh entraría a formar parte de un conjunto más o menos unitario y rutinizado de prácticas en el que tienen cabida el consumo de yajé y otras plantas de uso ancestral, al igual que el consumo de una técnica como la meditación vipassana. Este estilo de vida estaría asociado con usos curativos de sí y

⁸ Por ejemplo, y como se planteará en uno de los apartes del primer capítulo, sugiero que varias de las personas participantes relacionan la práctica de butoh con una redistribución de lo sensible que encuentro muy cercana a teorías de la post-subjetividad y del post-humanismo. Concretamente, me referiré a la perspectiva planteada por Braidotti (2015), quien propone una forma de post-humanismo que, evitando reproducir y profundizar las devastadoras consecuencias que se han desprendido de la decadencia del humanismo moderno eurocentrado, llegue a constituirse en un nuevo paradigma epistémico, ético y político que posibilite transformar las condiciones de vida inhumanas que hoy en día estamos viviendo a escala planetaria en un contexto de progresiva globalización. En ese orden de ideas, la apuesta posthumana esbozada por la autora otorga un lugar central a la re-elaboración del sujeto (y, por lo tanto, de la subjetividad) como categoría analítica que, posibilitando trazar —a manera de mapeo crítico— las múltiples y complejas articulaciones socio-históricas del presente, contribuya a re-inventarnos de manera comprometida y responsable con la vida en sus diversas manifestaciones humanas y no humanas.

experiencias de transformación personal que son apropiadas por personas residentes en la ciudad de Bogotá.

Pareciera entonces que la producción de subjetividad a través de la práctica de danza butoh se da en la tensión que hoy en día ocurre entre los dos tipos de procesos de subjetivación que son señalados por Sánchez (2005, pp. 98–99). De un lado, este autor menciona los procesos de producción de subjetividad configurados por medio de prácticas de regularización. Dichas prácticas posibilitan ejercer una docilización del sujeto, el cual se ve encauzado a “reconstituirse” a sí mismo dentro de cánones de acción ya establecidos. De otro lado, podemos encontrar prácticas de singularización. Estas últimas posibilitan dar apertura a procesos de subjetivación que se “resisten” a la orientación productiva de las prácticas de regularización y a sus efectos de naturalización y dogmatización. El autor aclara entonces que dicha “resistencia” acontece cuando el sujeto opera sobre sí mismo una *variación o deformación* singular —impensada— en tensión con un régimen de verdad⁹ ya institucionalizado.

El segundo capítulo gira en torno a la indagación de procesos de subjetivación narrativa en los que la práctica de butoh adquiere sentido para las personas participantes en relación con los relatos que ellas mismas construyen de sus respectivas trayectorias vitales. En otras palabras, y siguiendo una vez más a García & Serrano (2004, pp. 210–211), procuro elaborar un acercamiento a la *dimensión narrativa de las carreras personales/profesionales* de los sujetos danzantes estudiados. Al respecto, aclaro que, al emplear esta última categoría, los autores hacen referencia a la construcción discursiva por medio de la cual los individuos inteligibilizan en términos morales sus respectivas trayectorias de vida y los ensamblajes de aquellas trayectorias con procesos espaciotemporales de carácter societario. En ese sentido, la narración moralizada que los individuos elaboran de sus recorridos vitales podría ser entendida como una práctica instaurativa de la subjetividad. Esto porque, al contar su propia experiencia, los sujetos se (re)inventan a sí mismos.

Según podrá observarse, en el segundo capítulo sugiero que las narrativas abordadas posicionan la práctica de butoh como parte de un trabajo/búsqueda espiritual. Así, propondré que la espiritualidad asignada narrativamente a butoh puede entenderse en tanto ejercicio de

⁹ Conjuntos articulados de enunciados, normas y prácticas de enunciación (Foucault, 1979, p. 178).

superación relativa de un estado de aminoramiento en el que difícilmente puede alcanzarse la consecución de una realización personal plena. De igual forma, me adelanto a señalar que el análisis de la dimensión narrativa de las experiencias de subjetivación indagadas aborda a su vez la construcción de identidades con base en identificaciones moralizantes que los sujetos estudiados establecen con el ámbito de *lo mismo* y el ámbito de *lo otro*.

Para Hall (2003) las identificaciones consistirían en cerraduras de sentido en las que “lo propio” es lo que es por su vínculo de exclusión con lo que no es: la pertenencia a “lo mismo” sería dada por un vínculo diferenciante —y muchas veces negativo (Grossberg, 2003, pp. 154–165)— con “lo otro”. En ese orden de ideas, asumo la identidad como un proceso relacional que emerge en la tensión entre lo que “soy” y lo que “no soy”; un proceso en el que la relacionalidad culturalmente fijada entre mismidad y otredad pasa por la adhesión temporaria a posiciones de sujeto que, además de ser discursivamente construidas (Hall, 2003, p. 20), también corresponden a lógicas de distribución asimétrica de reglas y recursos, tanto materiales como simbólicos, que a lo largo del ciclo vital de un individuo van limitando/habilitando su capacidad de agencia en estructuras de poder (García & Serrano, 2004, p. 207). De ahí que los criterios moralizantes que contribuyen a estructurar las narrativas espirituales de las personas practicantes de butoh aquí estudiadas guarden cierta relación o correspondencia con la trayectoria que estas últimas han logrado en el campo artístico.

Como bien lo indica Wacquant (2008, pp. 40–42), un campo puede ser entendido desde la sociología de Bourdieu en términos de un espacio de relaciones de fuerza entre diferentes posiciones históricamente definidas por diversas formas de poder —capitales—. Los campos son regiones de lucha cuya autonomía relativa les permite configurar, siempre en relación con otros campos, sus propias normas y criterios de estructuración. De esta forma, el orden interno de un campo estaría dado por la dinámica de competencia entre diferentes agentes que rivalizan por detentar el monopolio de un capital “eficaz” (científico, económico, cultural, artístico, etc.). Así, la transformación de la distribución de capitales y de sus pesos relativos implica un cambio en la estructura interna de un campo social (Wacquant, 2008, p. 43). Debe tenerse en cuenta que la estructura de distribución de capitales configurada al interior de un campo constituye un conjunto de condiciones materiales e históricas de

existencia cuya reproducción depende *de* y da forma *a* la estructura del *habitus*: conjunto de disposiciones subjetivas —de carácter duradero, transportable y transferible— que, operantes a modo de esquemas y principios incorporados de clasificación de la realidad, habilitan a los agentes sociales para que desplieguen su acción siguiendo un sentido práctico (Bourdieu, 2007). En otras palabras, Bourdieu concibe al *habitus* como el principio generador de prácticas socialmente enclasadadas e inteligibles.

Más adelante se observará la manera en la que el ejercicio de reflexividad narrativa a través del cual se relatan a sí mismas las personas participantes deja ver la configuración de ordenamientos subjetivantes de la experiencia de acuerdo con los cuales, según se observó en campo, estas últimas se apropian de su papel como artistas y viven posiciones de sujeto que corresponden con distribuciones de capital económico y capital cultural, siendo ambos traducibles en capital simbólico. Dicha forma de capital opera en el contexto del campo artístico como marcador de legitimidad y autoridad artística.

En ese sentido, no debe perderse de vista que *butoh*, operando como una práctica productiva de los procesos de estructuración interna y acotación de los límites del campo del arte, es a la vez un acto artístico en la medida en que lleva a cabo un uso poético de figuras visibles y palabras (Rancière, 2014, pp. 77–78). Así, puede considerarse que el estatuto artístico de *butoh* radica en la producción creativa que esta última práctica dancística hace de imágenes, o si se quiere, de indicaciones figurativas que ensamblan una potencialidad afectiva a través de los gestos corporales desplegados al danzar: imágenes de gestos que nos interpelan haciéndonos ver y hablándonos desde el movimiento. En otras palabras, podemos decir que la danza *butoh* constituye una puesta en escena, y por lo tanto, es un trabajo de representación instituyente y generador de contextos específicos de significación y de experiencia. Y en ese orden de ideas, podemos decir también que las imágenes gestuales a las que *butoh* da lugar operan ellas mismas como un marco de inteligibilidad cuya efectuación reiterativa contribuye a producir su propia normalización y naturalización (Butler, 2010, p. 29).

Aclaro entonces que, al tratar la práctica de *butoh* como una tecnología de subjetivación, también la abordo en tanto práctica estética. Utilizo el adjetivo “estética” no refiriéndome a un ejercicio de afectación sensible y de reflexión discursiva que sea propiedad exclusiva de las prácticas artísticas. Más bien, al aseverar que *butoh* es una práctica estética estoy

queriendo decir que es un acto de producción y de organización de la experiencia, y por lo tanto, es un acto instaurativo y transformador de lo que en determinadas formaciones sociales llega a sedimentarse como “real” o como “dado” (Quintana, 2016, p. 5). Y, en esa medida, quiero decir también que butoh es un acto configurador de las condiciones materiales y simbólicas de posibilidad de esas sedimentaciones clasificatorias del sentido y del sentir.

De ahí que las experiencias de des-sujeción y de transformación espiritual que las personas participantes dicen y sienten vivir —en gran medida— a través de la práctica de danza butoh no significa que nos encontremos ante procesos de subjetivación en los que, efectivamente, haya una liberación del sujeto. En contraste, debe tenerse en cuenta que, como buscaré sugerir a lo largo del análisis, dichas experiencias de realización personal son expresión de la forma en la cual las personas participantes en la investigación llegan a ser afectadas por efectos normalizadores y naturalizantes del poder que una práctica cultural de subjetivación como la danza butoh contribuye a producir.

Consideraciones metodológicas

La investigación se basó en un trabajo de campo de corte etnográfico orientado a posibilitar la comprensión de modos de invención de sí que son desplegados por personas practicantes de butoh residentes en Bogotá. Debe aclararse entonces que el estudio de experiencias de subjetivación llevado a cabo en torno a butoh requirió no solamente de la realización de entrevistas, sino también de un ejercicio de observación participante en talleres de danza.

Antes de continuar, es preciso dar algunas indicaciones sobre quiénes fueron las personas practicantes de butoh que participaron en la investigación. Teniendo en cuenta que todas ellas han sido influenciadas en mayor o menor medida por las enseñanzas de Ko Murobushi, también es preciso reseñar brevemente el trabajo artístico de este último haciendo referencia al butoh de Tatsumi Hijikata.

Para Hijikata (1928-1986), butoh era el descubrimiento de un nuevo cuerpo (Nakajima, 2019, p. 79). Así, butoh sería un encuentro con el cuerpo que habríamos perdido al momento de nacer. Un cuerpo perdido o aislado que no ha sido informado por los efectos de normalización y domesticación que conlleva el sujetamiento a un conjunto de prácticas culturales. De hecho,

el mismo Hijikata afirmaba que el cuerpo aislado —*isolated body*— era anulado en dos niveles: (a) el cuerpo disciplinado rígidamente con base en técnicas de danza euro-estadounidenses; y (b) el cuerpo habituado socialmente. En esa medida, el cuerpo perdido o aislado era también concebido por Hijikata como una posibilidad emancipadora del cuerpo alienado y dispuesto como engranaje del sistema de producción capitalista. (Nakajima, 2019, pp. 79–80).

Siendo significativamente inspirado por el legado de Hijikata, Ko Murobushi¹⁰ (1947-2015) orientó sus investigaciones del movimiento hacia la transgresión de prescripciones y normas socialmente establecidas (Nakajima, 2019, p. 81). Influenciado también por pensadores como Jean Genet, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Murobushi abordó el “afuera” de la danza butoh: momento de emergencia de un cuerpo en el límite; un cuerpo nómada cuya condición de posibilidad consistiría en salir del territorio ya conocido, entrando así en contacto con lo desconocido (Nakajima, 2019, p. 77). Murobushi llegó a elaborar una propuesta estética que, en gran medida, exploraba escénicamente la encarnación de una muerte en vida¹¹: el tránsito reiterativo hacia el borramiento y reinención de nuestras posibilidades de existencia.

Ahora bien, las personas participantes fueron:

Brenda, bailarina y coreógrafa egresada de la Universidad del Valle, es fundadora, gestora y directora de Manusdea Antropología Escénica, iniciativa que busca promover a través de prácticas de enseñanza no formal procesos de investigación-creación artística que contribuyan a la protección de conocimientos ancestrales y a la conservación del medio ambiente en el país¹². Siendo notoriamente influenciada por las enseñanzas de Ko Murobushi, Brenda ha llevado a cabo en Colombia —y, sobre todo, en Bogotá— una

¹⁰ Sitio web oficial: <https://www.ko-murobushi.com/>

¹¹ Al parecer, la encarnación de la muerte en vida que Murobushi trabajó en algunas de sus obras a partir de 1976 se encuentra estrechamente relacionada con la auto-momificación practicada en Japón por monjes yamabushi. Inscribiéndose en una forma de budismo —Shugendo— que tradicionalmente se ha practicado en algunas montañas del territorio japonés, la auto-momificación —Sokushinbutsu— consiste en la observancia de un modo de existencia ascético que conduce a la muerte por inanición. En cambio de asumirse como una forma de suicidio, la auto-momificación se ha institucionalizado en la tradición yamabushi como punto culmen del proceso de iluminación iniciado por aquellos monjes. Es de mencionar que uno de los momentos en el camino de preparación a la auto-momificación se asocia con la entrada en un estado de meditación profunda —*nyujo*— en el que la persona se sitúa en un lugar *entre* la vida y la muerte (Nakajima, 2019, pp. 81–85).

¹² Consultar: <https://www.manusdea.org/nosotros>

constante labor de difusión de la danza butoh a través de diferentes eventos promovidos desde Manusdea. En octubre del año pasado Brenda hizo parte del selecto grupo de mujeres artistas que conformó el cartel del New York Butoh Institute Festival 19.

Juan es co-director del grupo de entrenamiento actoral y creación escénica Desconocidos de Sí, el cual forma parte del colectivo Teatro Quimera. A razón de su participación en ese grupo, Juan se acerca a la práctica de diferentes técnicas corporales, entre ellas, butoh. Desde el año 2014 comienza a participar de manera intermitente en actividades de aprendizaje y práctica de danza butoh dirigidas por Brenda. Recientemente, Juan finalizó una carrera de profesionalización artística en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), acreditando así la trayectoria actoral que había adquirido fuera del ámbito académico. La obtención de un título profesional le permitió a Juan vincularse laboralmente en un programa de formación técnica para el actor que es ofrecido en el municipio de Chía.

Jessica comienza su acercamiento a la danza butoh en el año 2014 con su participación en el encuentro “Cuerpo, Memoria y Performance”, evento organizado por Manusdea y que contó con la participación de Ko Murobushi. Siendo estudiante de Artes Visuales —con énfasis escénico— en la Universidad Javeriana, y a raíz de su estrecha relación con Brenda y con la danza butoh que es promovida desde Manusdea, presenta el trabajo de investigación-creación intitulado “Inmanente”, lo que le valió la finalización de sus estudios de pregrado con tesis meritoria. Actualmente, se desempeña como docente de teatro bilingüe para cursos de preescolar y primaria en una institución educativa en Bogotá.

Jorge es co-fundador y director de Maldita Danza, compañía de danza contemporánea que, inspirada en la práctica de butoh y otras técnicas corporales, plantea una apuesta estética que ha recibido reconocimiento a nivel distrital —en Bogotá— y ha circulado a nivel nacional e internacional. Jorge tuvo contacto con la danza butoh mientras estudiaba en la ASAB, institución en la que se formó como maestro en artes escénicas. Su aproximación a dicha práctica escénica estuvo profundamente influenciada por los trabajos de la colombiana Ximena Garnica y Ko Murobushi. En el primer semestre del año 2017, Jorge ganó la invitación pública para ser el coreógrafo de la compañía del Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán.

Marlon es bailarín y actor ecuatoriano. Su primer acercamiento al mundo de las artes escénicas lo vivió participando en la organización de un festival cultural llevado a cabo en la población de Tulcán. La formación artística que inicialmente obtuvo en su país de origen estuvo marcada por su vinculación con el Teatro Malayerba y por su trabajo escénico de la mano del reconocido bailarín Wilson Pico. En el año 2014, y como parte de las actividades artísticas del IV Festival de las Artes Escénicas del Caribe, Marlon participa en un taller a cargo de Ko Murobushi. A partir de ese momento, butoh se constituye en un referente central para el desarrollo que Marlon lleva a cabo de sus propias investigaciones del movimiento.

Alejandro es filósofo egresado de la Universidad Nacional de Colombia. Su trayectoria en torno al aprendizaje y exploración de danza butoh no se limita a las enseñanzas de Ko Murobushi, sino que también cuenta con estudios de la mano de maestros/maestras como Natsu Nikijama, Katsura Kan, Gyohei Zaitzu y Ximena Garnica. El proyecto de investigación y creación que ha sido adelantado por Alejandro bajo el nombre “El cuerpo en el límite del cuerpo” ha sido compartido al público a través de diferentes talleres y laboratorios realizados en Colombia y otros países de América Latina. Dicho proyecto surge a partir del contacto que Alejandro tiene con la propuesta artística de Ko Murobushi.

Ahora bien, siguiendo a Guber (2001, pp. 55–61), la observación participante puede entenderse como una técnica de indagación empírica que propone a la observación y a la participación como dimensiones entrelazadas de un mismo juego de reflexividades, es decir, como parte de un mismo movimiento de “distanciamientos” y “acercamientos” en el que, como lo aclara la autora, se busca poner en tensión epistemológica la teoría social del investigador y su propia práctica empírica el entrar en contacto con el mundo de vida de los sujetos estudiados. Así, en un punto de las actividades de campo emergió la pertinencia de generar un acercamiento mucho más físico y sensorial a la práctica de butoh. Esto con la idea de complejizar la comprensión que hasta el momento venía elaborando de las experiencias de subjetivación objeto de estudio.

En ese orden de ideas, el año pasado participé en actividades de danza realizadas por tres de las personas que hicieron posible la investigación. Asistí a un taller dirigido por Marlon en el espacio de entrenamiento 2ES; a un laboratorio facilitado por Alejandro en la Casona de

la Danza¹³; y a un retiro de danza butoh a cargo de Brenda que tuvo lugar en Choachí. Vale mencionar que, si bien cada una de las dos primeras actividades tuvo una sesión diaria de dos horas por cinco días, la práctica de butoh realizada en el retiro (que fue desarrollado en un total de siete días) llegó a tener una intensidad de hasta ocho horas diarias en las sesiones de mayor duración.

De otro lado, y aunque no hicieron parte de un ejercicio decididamente sistemático de observación participante, otras dos experiencias relacionadas con actividades de danza butoh nutrieron las labores de campo: mi asistencia como espectador a la obra “Bambuco Is Not Dead”¹⁴ y mi participación en un taller-montaje dirigido por Brenda a mediados del año 2018¹⁵.

Es importante mencionar que, como parte de mi búsqueda de transformación personal y, a su vez, como parte de un ejercicio de contextualización de la práctica de butoh, el trabajo de observación participante incluyó, además, mi asistencia a un curso de meditación vipassana de diez días de duración llevado a cabo en San Antonio de Pereira, corregimiento de Río Negro, Antioquia.

Complejizando entonces las observaciones de Guber (2001), puedo decir que el ejercicio de observación participante adelantado en el marco de la investigación se propuso también como una inmersión *con* el cuerpo y *desde* el cuerpo al ámbito de la sensibilidad experiencial y moral de seres humanos sufrientes y dolientes (Wacquant, 2006, pp. 16–18). Puntualizo entonces que el acercamiento vivencial que propicié con la práctica de butoh no derivó en una yuxtaposición de mi propia experiencia a la experiencia vivida por las otras personas

¹³ El laboratorio hizo parte de las actividades de formación que ofrecen la Casona de la Danza y la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes (Idartes). Dichas actividades son de carácter gratuito y se llevan a cabo mensualmente. Aunque varias de ellas son dirigidas específicamente a estudiantes de danza y a bailarines/bailarinas, la participación en el laboratorio de Alejandro admitía un público que no necesariamente tuviera formación en danza o en artes escénicas.

¹⁴ Obra de la compañía Maldita Danza. Según me contó Jorge, la obra en cuestión ha sido el resultado de un proceso de experimentación en el que entran en tensión una multiplicidad de elementos, entre ellos, la danza butoh y el bambuco.

¹⁵ Si bien en dicho taller-montaje se hizo explícita una aproximación a *butoh* en la que fue central el despliegue de un trabajo corporal orientado a la construcción de una puesta en escena ante un público espectador, debo subrayar que las principales actividades de observación participante relacionadas con danza butoh (el taller a cargo de Marlon, el laboratorio de Alejandro y el retiro organizado por Brenda) hicieron énfasis en esta última práctica como procedimiento de transformación personal que no necesariamente se encuentra encausado hacia la elaboración de un acto escénico que se presenta ante un público.

practicantes. Por el contrario, consistió en un ejercicio de contraste orientado a la búsqueda de similitudes y diferencias entre, de un lado, mi doble experiencia/rol como (a) principiante o iniciado en el mundo de la danza y en la práctica de butoh, y (b) investigador en campo; y, de otro lado, la experiencia ya adquirida en el campo artístico por esos otros sujetos danzantes que participaron en la realización de la investigación. Esto sin perder de vista que el análisis presentado en los siguientes capítulos se encuentra notoriamente soportado en la realización de entrevistas.

Como ya lo he señalado líneas arriba, la investigación se centra en el abordaje de apropiaciones que las personas participantes han hecho de una tradición artística muy cercana a Ko Murobushi y Tatsumi Hijikata; apropiaciones observables en la invención de propuestas estéticas propias de los sujetos danzantes con los que interactué en campo. Al respecto, debe aclararse que los datos recolectados a lo largo de la investigación se encuentran muy ligados a la práctica de butoh que Brenda ha difundido a través de su trabajo en Manusdea. De hecho, dos de las personas entrevistadas —Jessica y Juan— y yo mismo hemos orientado significativamente nuestra aproximación a la danza butoh participando en varias de las actividades de investigación-creación organizadas por Manusdea. Pienso que esta cercanía con la propuesta butoh de Brenda se debe al hecho de que ella ha logrado mantener una oferta constante de cursos, talleres y laboratorios en los que enseña y comparte sus apropiaciones de esta danza (muestra de lo que digo sería, por ejemplo, la rutinización anual de los retiros intensivos en Choachí).

En lo tocante a las entrevistas llevadas a cabo en campo, vale precisar que las asumí como una forma dialógica de indagar prácticas de producción de subjetividad a través de las narrativas que en el transcurso del proceso de investigación fui construyendo *junto con* las personas participantes: al ser una relación social dialógica, la entrevista implica que el investigador sea también un narrador que co-produce los relatos que emergen en el ejercicio de hablar con el otro (Chase, 2005, p. 657). Tenemos entonces que la función del investigador no consiste en “dejar hablar” a un conjunto de datos empíricos transparentes que darían pie a una interpretación unívoca y objetiva. Por el contrario, el investigador o la investigadora participa activamente en la producción de las fuentes de estudio (Portelli, 2016, pp. 28–31).

Preciso también que a lo largo del trabajo de campo realicé un total de catorce entrevistas etnográficas¹⁶. Debe tenerse presente que la interacción dialógica que en este tipo de entrevistas se establece entre el investigador y las personas estudiadas le permite a estas últimas, dependiendo de la empatía y confianza que estén operando en dicha interacción, elaborar y compartir relatos anecdóticos en y a través de los cuales el investigador logra acceder a la construcción narrativa de diversas escenas de la vida cotidiana, obteniendo así información sobre las prácticas sociales que constituyen el mundo de vida de los sujetos sociales estudiados (Beaud, 2018, pp. 197–198). Esto teniendo en cuenta la articulación ambivalente que Trouillot (2017, pp. 1–25) señala entre “lo que pasó” y “lo que se dice que pasó”, advirtiéndonos de esta forma que las narrativas sociales son producto y cristalización de procesos históricos, y a la vez, son condición de posibilidad para la producción y emergencia de procesos y prácticas sociales históricamente situadas.

Butoh y ciencias sociales: de intrusiones en el campo del arte y malversaciones de lo inexpresable (“A quien corresponda...”)

Fueron Marlon y Alejandro quienes, en el transcurso del trabajo de campo, apuntaron observaciones que pusieron en duda tanto la validez de la investigación como las condiciones mismas de posibilidad para su realización. Así, en cambio de sumarse sin mayor inconveniente a la actitud de consenso por medio de la cual Brenda, Jessica, Juan y Jorge parecían aprobar el ejercicio investigativo que venía adelantando, Marlon y Alejandro, cada uno a su manera, manifestaron estar en desacuerdo con aspectos puntuales concernientes al tratamiento que, en mi rol de investigador de las ciencias sociales, podía estar dando a la práctica de butoh.

¿Cómo aproximarme desde una perspectiva en estudios culturales a experiencias indescriptibles e inexpresables?, ¿cómo traducir a un lenguaje académico una sensación que siempre se da a la fuga de ser enunciada? Más allá del nombre que pueda dársele, eso que se enuncia en términos de butoh y que fue planteado por Marlon y Alejandro a manera de algo

¹⁶ Incluyo aquí una prolongada conversación informal que tuve con Alejandro, quien si bien compartió en esa oportunidad datos relevantes para la investigación, posteriormente manifestó su decisión de no participar en las entrevistas en profundidad que le propuse llevar a cabo.

que rehúye constantemente todo intento de delimitación por parte de la cultura, situaba la investigación en una condición de imposibilidad. Esto porque, al parecer, *butoh* emerge en los gestos móviles y en las sensaciones que un cuerpo danzante (¡ni si quiera podríamos hablar aquí de un *sujeto!*) produce al desplazarse. Entonces ¿quién puede hablar de *butoh*?, ¿acaso es un misterio que solamente el artista tiene el privilegio de invocar y sortear por medio de tránsitos gestuales que van más allá de todo ordenamiento estético y de todo sentir expresable? Curiosamente, Marlon plantea al inicio de nuestra segunda entrevista que, si bien los procesos investigativos del artista deben dar cabida a la reflexión, esta última debe hacerse mediante el uso cuidadoso de un lenguaje que no contamine la experiencia sensible que soporta el trabajo creativo del propio artista. De lo contrario, la sensación producida al danzar perderá su fuerza, su potencia para afectarnos. Veamos:

Marlon: ¿Sabes en qué me quedé pensando? Me quedé pensando cuando me preguntabas de cómo describir o hablar respecto a lo que sientes cuando bailas (...). Y me parecía súper difícil, oye. Porque (...) me parece que hablar de las sensaciones del arte puede terminar alterando la experiencia, ¿sí?

Mateo: ¿Alterando?, ¿en qué sentido?

Marlon: Al tratar de racionalizarla. Entonces, claro, (...) obvio uno tiene que hacer eso, pero cómo reflexionas respecto a esa experiencia sin contaminarla; porque si no, claro, se vuelve un montón de material, pero que (...), al fin y al cabo, es netamente indescriptible (...).

Mateo: (...) el hecho de intentar racionalizar o, en este caso, por lo menos verbalizar, no pensé que la contaminara hasta cierto punto; como que le quitara (...).

Marlon: “Esa magia, o (...) sí, esa fuerza o ese poder. Sí. Yo creo que no es que la quite; yo creo que depende de cómo asientas esa experiencia al lenguaje. O sea, me parece que debe haber una reflexión, y es ahí en donde esa reflexión debe ser adecuada para que no pierdas la sensación como tal, ¿sí?”. (Marlon. Entrevista realizada en junio 2019)

Por su parte, en una comunicación escrita en la que me informaba de la decisión de no dar continuidad a su participación en el proceso de investigación, Alejandro deja en claro que prefiere referirse a *butoh* sin ser visto como una figura de autoridad posicionada en un orden jerárquico del saber. Pero ¿acaso alguien podría reclamar experticia en relación con un saber sobre lo inexpresable (sobre algo que, a pesar de su condición de incomunicabilidad, puede hacer resonancia en nuestro sentir y puede afectar nuestra forma de pensar de modo tal que nos mueva a la reflexión)?:

Para mi es más valiosa la reflexión y los ecos que puedas haber encontrado del taller y de mis palabras en tu cuerpo y en tu vida, y su resonancia en tu escritura, que cualquier palabra o

afirmación que yo pueda realizar, como un referente de autoridad o de conocimiento. Creo que es en esa resonancia justamente en donde puede acontecer el butoh, o esta búsqueda de la expresión de lo inexpresable que intentamos rastrear. (Alejandro. Comunicación escrita, septiembre 2019)

Considero que, en gran medida, el lugar de imposibilidad asignado por Marlon y Alejandro a mi ejercicio de investigación pone de relieve la efectividad estructurante de un marco de inteligibilidad que, estrechamente ligado con las propuestas artísticas de Hijikata y de Murobushi, hace parte de unas lógicas de autonomización del campo artístico. Me refiero al hecho de que asumir la danza butoh como una práctica corporal a través de la cual pueden experimentarse encuentros sensibles con lo inexpresable y desconocido es una forma de evitar una subordinación estructural (Bourdieu, 2002, p. 82) del campo de la danza butoh, o si se prefiere, es una forma de evitar la incidencia de criterios no propiamente artísticos en la definición de lo que es y lo que no es butoh. En otras palabras, posturas en torno a esta práctica artística como las que fueron expresadas por los dos entrevistados ponen en juego un doble efecto: a la vez que cuestionan y descalifican la validez de los principios normativos de visión y división del mundo operantes en prácticas de producción de conocimiento científico, también posicionan a la persona practicante de butoh como agente artístico poseedor de la autoridad legítima para establecer los límites de su propio campo, y por lo tanto, de su propia práctica artística.

No obstante, en un punto de nuestras conversaciones, Marlon llega a indicar que, aunque butoh es algo que escapa y se opone a la reflexividad y a la sistematicidad del pensamiento instaurado en el ámbito de la academia, la investigación me daría la posibilidad de otorgarle valía e importancia epistemológica a un “saber de gestos” que, como ocurre en el caso de la danza butoh, es aminorado y hasta anulado por el conocimiento producido en contextos académicos:

(...) ahorita, así como vos, hay un montón de gente que está en un conflicto también por eso, porque el butoh también es anárquico en ese aspecto de la sistematización de su conocimiento. (...) es algo que va en contra de lo académico y de lo racional. (...) el butoh toma una dirección completamente distinta, en la cual casi no quiere dejarse estudiar; pero es bonito arriesgarse a hacerlo. Y, claro, hay muchos líos. Vos ya lo viste. Hay un montón de conceptos de los que uno habla, pero dice como ‘Bueno, si lo planteas al respecto de alguien académico completamente, [esa persona académica] lo va a anular, porque no sabe desde donde hay esa valía de ese conocimiento’. Eso me parece como muy difícil para la gente que,

como vos, lo está estudiando. (...) al butoh no le interesa que lo defiendas y lo sostengas, pero, cuando lo tienes que hacer, ¿cómo lo haces? (Marlon. Entrevista realizada en junio de 2019)

En contraste con esta última observación de Marlon, una vez Alejandro leyó la hoja informativa del proyecto (documento en el que encontró una versión muy resumida de lo que me proponía hacer) fue enfático en calificar la investigación como un acto molesto e intrusivo que va en contravía de butoh.

Alejandro manifestó su desacuerdo con mi propuesta arguyendo que el ejercicio de categorización conceptual llevado a cabo por las ciencias sociales constituye, para el caso de butoh, un modo irremediamente reduccionista de abordarlo. Esto porque ese *algo* llamado butoh no se correspondería en absoluto con las cerraduras monolíticas y universalizantes del sentido que generalmente son producidas al emplear un lenguaje científico. Es como si acercarse a butoh fuera exponerse a la revelación de un secreto que excede toda variación de lo posible fijada en la transmisión lingüística de consignas¹⁷:

Alejandro me advierte que (...) le genera desconfianza el uso y definición reduccionistas que puedo estar haciendo en la investigación de la categoría “butoh”. En esa medida, señala que, para él, sería posible hablar de “butoh” si este último es entendido como un concepto con el que se hace referencia a una cierta actitud o proceso de devenir; un concepto que escape a las cerraduras de sentido y a las interpretaciones fijas y absolutizantes que muchas veces son construidas a través de categorías esencializantes (tal sería el caso de clase, género, raza, etc.), las cuales terminan por malversar la complejidad y la orientación crítica de algo como butoh. (Notas de entrevista informal con Alejandro, agosto 2019)

En respuesta, le digo a Alejandro que, hasta cierto punto, concuerdo con sus aseveraciones. Muchas veces se termina ejerciendo desde las ciencias sociales una violencia epistémica en la que no solamente se le imponen a la realidad social estudiada determinadas categorías abstractas y elaboraciones conceptuales que se distancian bastante de la dimensión empírica de dicha realidad. Es una violencia epistémica en la que también se desconocen y silencian prácticas de producción de conocimiento aportadas por las personas a quienes el investigador

¹⁷ Refiriéndose a los actos performativos de habla (como los que fueron estudiados y teorizados por el lingüista John L. Austin), Deleuze y Guattari (2004, pp. 84–85) aseveran de manera enfática que el lenguaje, antes que informativo y comunicativo, es un ejercicio de poder consistente en la transmisión de consignas. Para dichos autores, una consigna puede ser entendida en términos de la relación que en un campo o contexto social determinado se configura entre (a) cualquier palabra o enunciado y (b) el acto de habla —o acto inmanente del lenguaje— que es efectuado en el enunciado que lo enuncia. En ese sentido, las consignas son atribuciones incorpóreas fundadas a partir del momento en que son dichas.

ubica en la posición de sujetos/objetos de estudio. Sin embargo, le aclaro a Alejandro que estoy desarrollando la investigación de acuerdo con una perspectiva desde la cual busco comprender la complejidad y la especificidad de contextos concretos, entendiendo aquí al *contexto* como configuraciones del poder histórica y socialmente estructuradas por prácticas —simbólicas y materiales— de producción y vivencia de lo real; prácticas que no serían otra cosa que condensaciones “de múltiples determinaciones y efectos” (Grossberg, 2009, p. 28). En ese momento percibí que, a pesar de mi respuesta, Alejandro continuaba manteniendo una actitud de escepticismo frente al planteamiento de la investigación.

Resalto entonces que, si bien las formulaciones que sugiero en el presente escrito pueden entrar a disputar los criterios artísticos desde los cuales se determina qué es y qué no es butoh (de hecho, inicio la sección de consideraciones teóricas planteando a esta última práctica dancística como una tecnología de subjetivación), lo que me propongo es comprender la manera en que las personas participantes en la investigación se inventan a sí mismas a través de la práctica de butoh. Por lo tanto, lo que me interesa comprender es la forma en que las apropiaciones de la danza butoh aquí indagadas, siendo parte de complejos de relaciones de los que hacen parte otras prácticas (como es el caso de vipassana y del consumo de yajé y peyote), permiten configurar modos de sentir y pensar a través de la inscripción en el cuerpo de efectos del poder; efectos que, a su vez, son efectuados por el cuerpo.

En ese orden de ideas, aclaro también que, sin pretender hacer una apología a la práctica de butoh y una defensa de las virtudes transgresoras y liberadoras que le llegan a ser asignadas por las personas participantes en la investigación, haré referencia al modo en que dicha práctica dancística observada en campo propone una apuesta estética que puede participar de una política de las imágenes orientada a la apertura del sentido. Y, así mismo, aclaro que el uso que más adelante doy a algunos planteamientos de Deleuze & Guattari (2004) se encamina a proponer una aproximación teórica a la forma en la cual los sujetos danzantes estudiados asumen butoh. Esta aproximación responde al hecho de que, precisamente, butoh es asumido por las personas entrevistadas desde un marco de inteligibilidad en el que opera una teoría del sujeto muy cercana a la cartografía de flujos y agenciamientos de deseo que Gilles Deleuze desarrolló por su cuenta y en colaboraciones como la que tuvo con Félix Guattari.

Como lo apuntan Biehl & Locke (2010, p. 323), los planteamientos de Deleuze esbozan una antropología del devenir en la que el deseo está constantemente deshaciendo y abriendo formas de subjetividad y territorializaciones del poder. En esa medida, y basándome en las indicaciones de Biehl & Locke (2010, p. 320), la comprensión que propongo de la experiencia vivida por las personas entrevistadas es un intento provisional —y siempre tentativo— por sugerir interpretaciones que, sin desconocer los efectos estructurales y estructurantes del poder que son producidos a través de una tecnología de subjetivación como la práctica de danza butoh, también tengan en consideración la indeterminación e incompletud del contexto, o si se quiere, de las prácticas culturales de subjetivación que me propuse indagar.

Eso inexpresable, indeterminado e inasible que, según lo manifiestan Alejandro y Marlon, emerge en la sensación del movimiento y está vedado a la reflexividad que ha sido instituida a través de prácticas de producción de conocimiento académico, no lo descarté como una inverosimilitud producto de una mera superstición artística. Por el contrario, lo indescriptible de butoh que es asociado con la potencia afectiva del impulso sensible que se generaría al bailar me motivó notoriamente a realizar un trabajo de observación participante en el cual, y además de las entrevistas que venía llevando a cabo, hiciera una inmersión experiencial en la práctica de butoh; inmersión que me permitiera saber por experiencia propia qué se siente hacer butoh, y así, hacerme a un referente corporal propio (en mi doble condición de investigador en campo y recién iniciado en la práctica de butoh y de la danza en general) con base en el cual contrastar lo que las personas entrevistadas me contaban de sus respectivas vivencias haciendo butoh. En ese sentido, la comprensión que aquí formulo de las experiencias de subjetivación en torno a las cuales fue elaborada la investigación se plantea a manera de un ejercicio de teorización/traducción que no menosprecia la producción de experiencias sensoriales relacionadas con el saber gestual que aporta butoh; saber que contribuye a des-estabilizar la hegemonía que la experticia científica ha ejercido sobre “saberes menores”, como sería el caso de la danza (Bardet, 2018, p. 23). Así, la investigación tuvo el reto de formular un conjunto de *proposiciones*¹⁸ (Latour, 2004, p. 212) en las que se

¹⁸ A diferencia de las sentencias —*statements*—, que son definidas por Latour como afirmaciones cargadas de un tautologismo unívoco ($A=A$) con el que algunos científicimos aún pretenden reducir lo que sería una insalvable brecha cognoscitiva entre teoría “subjetiva” y realidad “objetiva”, el autor propone hablar en términos de proposiciones —*propositions*— articuladas. Latour entiende por el término *proposición* una (a)

atisben posibles articulaciones —no absentes de conflictos y discontinuidades— entre sujetos contruidos desde la corporalidad gestual de butoh y sujetos ensamblados desde los estudios culturales.

Espero que los entrecruces de la cultura y el poder que sugiero e interrogo en el desarrollo del análisis den lugar a pequeños destellos, nuevos pliegues y mapeos imprevistos en los ordenamientos experienciales de quienes lean el texto y, sobre todo, de quienes hicieron posible la realización de este tambaleante desplazamiento, que aquí se presenta en la extraña forma de un gesto escrito.

Itinerancias de la danza butoh en Colombia

Al parecer, Ko Murobushi viene por primera vez a Colombia en 1992, año en el cual presenta su obra “Ephemere” en la ciudad de Bogotá¹⁹. Sin embargo, pasarían más de quince años para que el maestro japonés retornara nuevamente al país. Así, del 2009 al 2011 Murobushi realiza una serie de visitas al territorio colombiano con motivo de su participación en una iniciativa de investigación-creación y difusión artística de danza butoh que es liderada por Brenda. Según lo relata la entrevistada, es ella quien invita a Murobushi —junto con su manager, Kimiko Watanabe— a realizar una serie de talleres, presentaciones y montajes afines con la labor educativa y artística que Manusdea adelanta en el país:

(...) soy la alumna que lo invita a hacer un proyecto y que le dice qué proyecto vamos a hacer y cuál es el foco de interés. (Brenda. Entrevista realizada en julio 2019)

Ko Murobushi viene a Colombia en el 2009 con su obra Quick Silver. Además de presentar esta pieza de butoh en Bogotá —Casa del Teatro Nacional— y en Cali, el maestro japonés realiza sus primeros talleres de danza en el país. Si bien al año siguiente Murobushi vuelve a

posición (b) no del todo definida (de autoridad variable) que (c) puede aceptar negociarse a ella misma al hacer parte de una composición (con otras proposiciones); esta negociación no implica que la posición pierda su solidez (Latour, 2004, p. 212). En esa medida, podemos asumir que las proposiciones que sugiero en el presente texto no serían otra cosa que conjuntos articulados de relaciones de enunciados y categorías conceptuales orientados a complejizar —de manera tentativa y provisional— múltiples entrelazamientos de elementos que operan en los procesos de subjetivación indagados en la investigación.

¹⁹ Consultar cronología biográfica de Ko Murobushi: <https://www.ko-murobushi.com/eng/bio>

presentar en Bogotá esa misma obra, esta vez lleva a cabo un taller intensivo que se realizó del 16 de febrero al 13 de marzo del 2010. Dicho taller, que contó con la participación de personas con y sin formación artística, se encaminó a la construcción de una coreografía que fue presentada en la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Universidad Javeriana y la Universidad de los Andes, así como en las bibliotecas públicas Virgilio Barco y Tintal.

Al respecto, vale precisar que la experiencia generada en el taller se construyó en estrecha relación con una lectura que Manusdea ha propuesto sobre butoh: una danza cuya pertinencia en el contexto de la sociedad colombiana radicaría en las posibilidades de transformación personal y de reflexión colectiva que esta práctica artística suscita desde y a través del cuerpo, planteando de este modo un llamado a re-inventarnos de formas que, poco a poco, hagan contrapeso a los efectos destructivos de prácticas de violencia reproducidas a nivel societario (Polo, 2011).

Una muestra de esa perspectiva legitimadora de butoh puede apreciarse en “El poder oculto de la memoria” (2011)²⁰, realización audiovisual de Manusdea que documenta y contextualiza el proceso creativo vivido a lo largo del taller. Allí, butoh es visibilizado como una práctica que, permitiendo la exploración profunda de dimensiones desconocidas por los seres humanos —y que, no obstante, hacen parte constitutiva de sí mismos—, nos habilita para desmarcarnos de la reiteración de formas nocivas de existencia. En ese sentido, la danza butoh que aporta Ko Murobushi se muestra como un ejercicio de sensibilización que nos mueve a presenciar el vestigio vivo de las múltiples violencias que atraviesa la sociedad colombiana (la figura del cadáver no identificado —N.N.— se construye en el taller como uno de los símbolos que materializa esas complejas y dolorosas circunstancias), impulsándonos así a crear nuevas y más dignificantes formas de relacionarnos con nosotros(as) mismos(as) y con otros cuerpos.

Ahora bien, con el propósito de dar continuidad al proceso de creación e investigación que empezó a germinar en el ya mencionado taller, Manusdea impulsa la formación de un grupo de seis bailarines(as) —Brenda, Jorge, Alejandro, Máximo Castro, Lorena Bedoya y Tatiana Moreno—, quienes, bajo la dirección de Murobushi, se embarcan en el proyecto “The Last

²⁰ Ver: <https://youtu.be/VUU119KfffY>

News”. El resultado de esta iniciativa se concreta en la creación de un montaje coreográfico que fue estrenado en el Teatro La Castellana de Bogotá el 22 de noviembre del 2011. En ese mismo año el montaje es presentado en otros escenarios, tales como el Teatro Municipal de Sogamoso, el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) y la Galería Sextante. En el 2012 la obra fue incluida en la programación del Festival de Teatro Alternativo de Bogotá. El proyecto “The Last News” culmina en el 2013, año en el cual los seis integrantes viajan a Japón en el marco de un intercambio cultural entre Colombia y ese país. Como parte de las actividades de intercambio hacen una estadía artística en el Morishita Studio y presentan el montaje en el Centro Cultural Cervantes de Tokio y en el Red Brick Theatre de Yokohama²¹.

Murobushi viene una vez más a Colombia en el año 2014. En esta oportunidad, Brenda y el maestro japonés participan en la cuarta versión del Festival de las Artes Escénicas del Caribe, que fue llevada a cabo en la ciudad de Cartagena. De otro lado, Murobushi presenta en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación en Bogotá su obra “Ritournelle”. Allí mismo es organizado por Manusdea el evento “Cuerpo, Memoria y Performance”, el cual no sólo incluye la realización de un conversatorio que reúne reflexiones de diferentes ponentes sobre arte y variados temas (neurociencia, física, prácticas de resistencia, filosofía del cuerpo, etc.), sino que también se centra en el desarrollo de un laboratorio de danza butoh dirigido por Murobushi. Es importante señalar que esta última actividad, ofrecida al público en general, contó también con la participación de personas víctimas del conflicto armado interno en el país.

La inclusión de víctimas en el laboratorio parece encontrarse notoriamente ligada a la lectura positiva que Manusdea ha construido de las posibilidades de transformación personal y social que la danza butoh aportaría en un contexto de violencia como el de la sociedad colombiana. De otro lado, y según lo aclara Brenda, el trabajo artístico con víctimas que tuvo lugar en esa ocasión —al igual que la inclusión de personas sin formación artística en el taller del año 2010— respondería al interés de Manusdea consistente en hacer de butoh una práctica cuya apropiación deje de ser un privilegio del artista y se amplíe a agentes sociales ubicados fuera del campo artístico:

²¹ La información relacionada con el proyecto “The Last News” la he tomado del siguiente enlace: <https://www.manusdea.org/the-last-news>

Yo le dije [a Ko Murobushi] ‘(...) Nosotros no estamos interesados en que los bailarines sean, específicamente, los del taller. Aquí estamos en guerra, y lo que necesitamos es gente que aprenda a manejar eso’. (...) fue des-elitizar la danza. (Brenda. Entrevista realizada en julio 2019)

Podría sugerirse que la labor de difusión y enseñanza de la danza butoh adelantada en esos años por Brenda y su organización Manusdea ha contribuido de manera significativa a la configuración de unas condiciones históricas de posibilidad para la reciente formación de una escena butoh en Bogotá; escena en la cual, como pude observar en el desarrollo de la investigación, es central el legado artístico de Ko Murobushi.

CAPÍTULO 1

CRISIS EN MOVIMIENTO. EXPERIENCIAS SUBJETIVANTES A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN DE IMÁGENES GESTUALES

La práctica de danza butoh abordada en campo propone un saber gestual que le apuesta a la construcción de imágenes gestuales de crisis. La producción gestual de estas imágenes parece operar como un mecanismo regulatorio de la subjetividad que, si bien habilita a las personas practicantes para que por sí mismas configuren su experiencia, contribuye a delimitar y a controlar no solamente la elaboración de representaciones normalizadas sobre butoh en el campo de esta práctica dancística en Bogotá, sino también contribuye a instaurar un orden estético de la sensibilidad en el cual, operando la producción de hiperestesias, butoh es vivido como una manera de efectuar, con el cuerpo y desde el cuerpo, des-sujeciones transformadoras del sujeto danzante. Y, a su vez, la regulación subjetivante que estaría operando a través de la construcción gestual de imágenes de crisis se articula con la estructuración de un estilo de vida en el que la danza butoh encuentra relación con la meditación vipassana y el consumo de prácticas asociadas a la medicina tradicional indígena.

La técnica de meditación vipassana a la que aquí hago referencia corresponde con las enseñanzas del maestro Satya Narayan Goenka²² (1924-2013). Vale aclarar que, si bien la práctica de vipassana ha llegado a constituirse en un movimiento de carácter transnacional en el que se encuentran diferentes apropiaciones y enfoques de la técnica de meditación en cuestión, una de las vertientes más ampliamente extendidas es la que se ciñe a la tradición continuada por S. N. Goenka (Ng, 2016, pp. 65–68). Esta última tradición concibe y difunde a vipassana como un camino que lleva a la erradicación del sufrimiento: una técnica de

²² Una vez que en 1969 empieza a dictar sus primeros cursos de meditación en la India, la labor pedagógica y de liderazgo realizada por S. N. Goenka se enmarca en un proceso de institucionalización que puede evidenciarse en la formación de una red de centros de meditación ubicados en diferentes países del mundo (teniendo como principal sede la Academia Internacional Vipassana, ubicada en Iगतपुरी, India), así como en la creación del Vipassana Research Institute (VRI), entidad en la que se adelantan diversas labores de difusión, enseñanza e investigación relacionadas con la práctica de la técnica vipassana. Enlaces relacionados: www.dhamma.org; www.vridhamma.org

meditación que, permitiendo “ver las cosas tal y como son en realidad”, conduciría a la realización de una existencia sin apego ni aversión.

Por su parte, el consumo de prácticas asociadas a la medicina tradicional indígena que fue aludido en campo por varias de las personas participantes parecería estar ligado a un reciente proceso de apropiación de prácticas chamánicas en contextos no tradicionales. Así, para el caso de la ingesta de yajé²³, varios autores coinciden en señalar la formación en años recientes de una compleja escena urbanizada y elitizada de consumo en Colombia (Caicedo, 2009, 2015; Restrepo, 2018, pp. 143–146; Uribe, 2008). En ese sentido, Caicedo (2015, pp. 3–4) indica que, si bien no es nueva la presencia de prácticas relacionadas con usos terapéuticos del yajé en las grandes ciudades colombianas, desde los años noventa y principios de los años dos mil se viene produciendo en el país una creciente aproximación al consumo de yajé por parte de sectores urbanos de clases medias y clases altas.

El presente capítulo se encuentra dividido en dos grandes apartados, cada uno de los cuales se estructura a su vez en dos secciones. En el primer apartado abordo experiencias de subjetivación relacionadas con la configuración de un sujeto volitivo y con firme determinación a través de la práctica de butoh. Indago en la segunda sección una posible relación entre butoh y meditación vipassana. A continuación, el siguiente apartado se centra en el abordaje de procesos de subjetivación relacionados con la construcción que desde butoh se hace de un sujeto en devenir. Sugeriré allí un posible vínculo entre la danza butoh y el consumo de prácticas asociadas a la medicina tradicional indígena. Finalizaré con un apartado de cierre en el que menciono algunos aspectos a resaltar del análisis desarrollado en el capítulo.

²³ “El yajé, también conocido como *ayahuasca*, es una bebida sicotrópica empleada tradicionalmente por varios grupos étnicos (inga, kamentsá, kofán, siona y coreguaje), ubicados en los departamentos de Putumayo y Caquetá, en el piedemonte amazónico del suroccidente colombiano. Se elabora a partir del bejuco del mismo nombre (*Banisteriopsis caapi*) y la *chagropanga* (*Diplopterys cabrerana*), y se consume principalmente con fines curativos y de aprendizaje chamánico” (Caicedo, 2015, p. 3).

(1) Sujetos en situación de imposibilidad

(1.1) *Invenciones subjetivantes desde la incomodidad: la crisis como posibilidad creativa*

De acuerdo con las observaciones realizadas en campo, puede señalarse que la práctica de butoh llevada a cabo por las personas participantes recurre a la *crisis* como principio teórico-práctico de producción de imágenes gestuales. En esa medida, butoh plantea una exploración del movimiento que se da a partir de unas determinadas condiciones de imposibilidad creadas por el sujeto danzante al danzar, y en las que este último se sitúa afrontando un momento difícil de superar. Así, las posibilidades de trabajo creativo habilitadas por la danza butoh no estarían dadas con base en una premisa de posibilidad en la que el bailarín/la bailarina sabe con plena seguridad qué hacer y cómo proceder para realizar su danza. Por el contrario, la práctica de butoh consiste en adentrarse de manera sostenida en una dinámica de movimiento cuya dificultad física de realización ubica a la persona practicante en la disyuntiva de abandonar o continuar. *Crisis* es, en ese sentido, un gesto móvil a través del cual y por el cual pueden engendrarse posibilidades de acción insospechadas. Esto a condición de bordear los límites de lo ya conocido, tanteando de este modo un ámbito desconocido de movimiento que va aparejado a la vivencia de sensaciones dolorosas, a la vivencia de un estado de vulnerabilidad:

(...) poner al cuerpo en un estado límite y no abandonar porque estoy en ese estado limite y estoy en crisis, y ya no puedo y entonces suelto porque no puedo seguir. Si no al contrario, persistir en ese estado de crisis y observar, estar atento de lo que sucede en ese momento de imposibilidad y persistir ahí; porque ahí, en ese momento de crisis, es donde está la danza en el butoh. Ahí es, esa es la danza, no el momento seguro en donde yo estoy haciendo un movimiento, sino justo en ese momento de imposibilidad, de crisis, de no poder hacer eso que quiero hacer, pero que, de alguna manera, está sucediendo también. (Jorge. Entrevista realizada en junio 2019)

(...) con Ko, ese ir hacia la imposibilidad ponía en una alerta total al cuerpo, en un desequilibrio total. O sea, estar en un posición tan incómoda que no puedes ni moverte, o en la que sabes que no tienes la suficiente fuerza para levantarte, por ejemplo, ¿sí? (...) Ahora, como es tan físico y a través de lo físico, netamente llega a generar ese momento extremo de vulnerabilidad de un cuerpo. (Marlon. Entrevista realizada en junio 2019)

Las palabras de Jorge y Marlon ilustran un contexto que encontré significativo en la investigación: el término *crisis* empleado por las personas practicantes opera en un marco de inteligibilidad desde el cual se estaría dando por sentada la idea de que la creación de algo

nuevo (en este caso, la creación de movimientos imprevistos) es un proceso que implica vivir una experiencia de incomodidad física estrechamente ligada con sensaciones dolorosas. Esta asunción de los sujetos danzantes investigados deja ver un recorte de experiencia que, además, se articula con la idea de que hacer butoh, y por lo tanto, danzar ubicándose en un espacio liminal de crisis, es un acto que requiere del sujeto danzante la efectuación de un trabajo interno. Más exactamente, un trabajo interno que, según pude evidenciar, demandaría un ejercicio consciente y decidido de firme voluntad.

Sugiero entonces que una de las especificidades de la subjetividad operante a través de la práctica de danza butoh se evidencia en la producción de la representación de butoh como una forma de trabajo interior que la persona practicante puede realizar sobre sí misma asumiendo a la incomodidad como vía de transformación. Esta transformación, que generalmente pasaría a través del dolor, es experimentada por las personas participantes a modo de un desplazamiento en el que el sujeto danzante sale de un estado o condición de comodidad y pasa a un estado butoh: una situación de incomodidad en la cual el movimiento brotaría de la fragilidad misma de quien entra en crisis.

De acuerdo con la perspectiva de los sujetos danzantes estudiados, es por medio de un trabajo corporal reiterado y persistente que la persona practicante de butoh puede aprender a generar el corrimiento de sus límites de soportabilidad de lo insoportable, accediendo así no solamente a la creación de movimientos inéditos e impensados, sino también a un cambio en su interior relacionado con el despliegue insospechado o con el descubrimiento inesperado de una capacidad volitiva de transformación.

A propósito, las “caídas” fueron una de las imágenes gestuales de crisis que observé y que, de hecho, pude experimentar por mí mismo en las actividades de trabajo de campo. Al respecto, y como lo vine a comprender durante el taller a cargo de Marlon, la caída acontece cuando traspasamos con el cuerpo un límite de equilibrio, situándonos entonces en un punto de desequilibrio en el que el cuerpo cae por sí mismo. Vale aclarar que, siguiendo las enseñanzas de Ko Murobushi, Marlon explicó que la exploración y búsqueda de ese límite entre equilibrio y desequilibrio requiere mover diferentes partes del cuerpo (pies, rodillas, cadera, torso, brazos, cuello, etc.) hasta encontrar una posición de inclinación que permita

transitar por la estabilidad e inestabilidad de la postura lograda. De esta forma, podemos encontrar un punto de máxima inclinación, más allá del cual sucede la caída.

La efectuación de la “caída” opera un mecanismo de producción de experiencias subjetivantes. Esto porque el acto de caer posibilita la configuración de vivencias en las que el sujeto danzante, yendo más allá de los límites usualmente admisibles de dolor y vértigo, logra tomar consciencia de una capacidad de superación de la imposibilidad que requiere la ejecución del ejercicio; capacidad que le permite asumir como posible la realización de algo que en un primer momento parecía, si bien no imposible del todo, por lo menos sí difícilmente alcanzable. La imposibilidad que plantea el gesto de caer puede llegar a ser vivida por el sujeto danzante como una confrontación personal que involucra al miedo como una emoción inhabilitante, o si se quiere, como una afectación sensible que lo puede conducir a dudar sobre si tomar o no la decisión de caer e, incluso, que lo puede conducir a evitar la caída:

Quando vi cómo Brenda se soltaba hacia atrás y aterrizaba aparatosamente contra la superficie que nos sostenía, no pude verme haciendo lo mismo. Pero era el momento. Los demás [participantes] empezaron a caer. Yo sólo los observaba y percibía sus golpes al final de la caída. Estaba inmóvil. Me paralizaba pensar que iba a estrellarme durísimo contra el piso. Sentí miedo del dolor. No obstante, un vez que Juan (ubicado en frente de mí) se dejó caer, decidí hacerlo. Mis entrañas se cerraron y me incliné hacia atrás. Fui cayendo y en mi cabeza hubo mil versiones de mi encuentro con el piso (siempre escuchando el devastador totazo de mi cuerpo) hasta que, finalmente, ocurrió. Mi espalda y mis brazos fueron recibidos por una firmeza contundente. Mientras asimilaba lo que acababa de acontecer, Brenda, que se encontraba supervisando las caídas, me miró y me dijo que cayera tenso y que estirara las piernas. (...) Luego de varias repeticiones del ejercicio, el dolor empezó a asomar en mis codos, los cuales, luego de la sesión de entrenamiento, dejarían ver una serie de moretones y hematomas (Notas de campo. Montaje Manusdea, 2018)

El mayor obstáculo a vencer es el miedo. (...) Entonces, romper eso, por ejemplo, con algo directo... que son las caídas. Yo he trabajado con varias personas eso que hemos visto con Brenda, y les cuesta mucho la caída, es muy difícil. O sea, no, no pueden (...) ni si quiera en el básico, que es de rodillas y, entonces, empieza suave. Es muy difícil. Es ese sentir ese vacío. Y en la medida que van avanzando, se van soltando un poco y van tomando confianza, ¿sí? (Juan. Entrevista realizada en julio 2019)

Propongo que el ensamblaje de formas visibles y palabras que se observa en la realización de “caídas” como imagen de crisis permite pensar la práctica de butoh abordada en la investigación como un modo de producción de sujetos hiperestesiados. Siguiendo a Pedraza (2011), podemos afirmar que las *estesias* constituyen la dimensión corporal que se “disponen a producir y ocupar los discursos sobre el significado de las prácticas que trascienden las

dimensiones materiales “visibles” para administrar las propiedades emocionales y cognoscitivas que se originan en el cuerpo y cargarlas de sentido” (Pedraza, 2011, p. 289). En esa medida, las estesias pueden entenderse como experiencias organizadas con base en ordenamientos discursivos, y por lo tanto, con base en la distribución estética de sensaciones fisiológicas, las cuales adquieren inteligibilidad al interior de marcos socialmente estructurados de visión y clasificación del mundo.

Ahora bien, la autora señala a la sensibilidad como una de las formas en que las estesias adoptarían la condición de hiperestesias. Debe aclararse que podemos entender a la sensibilidad como una proclividad a refinar la capacidad de sentir a través del entrenamiento de las percepciones sensoriales. Es más, la sensibilidad sería el elemento con base en el cual “se elaboran estilos de vida que estetizan y *estesian* al individuo y su entorno” (Pedraza, 2011, p. 291).

Como puede observarse con base en los fragmentos arriba referenciados de mis notas de campo y de la transcripción de una entrevista con Juan, a través de la efectuación de “caídas” opera un mecanismo de regulatorio mediante el cual el sujeto danzante instauro un ordenamiento estético de su experiencia: las sensaciones de vacío/vértigo y dolor, así como la articulación de estas últimas con un sentimiento de miedo, son asumidas como una cuota de incomodidad necesaria para adentrarse en ese proceso de transformación creativa y personal llamado *crisis*. Y es que, al parecer, hablamos de un ordenamiento estético en el que, para romper el miedo que genera la incertidumbre de salir al encuentro con lo desconocido, se necesitaría un firme ejercicio de voluntad. Es por medio de un firme trabajo de volición que la persona practicante de butoh llega a optar por dejarse caer y vivir el vacío y el golpe de la caída.

La “estaca” apareció en campo como otra de las imágenes gestuales de crisis que permite a la persona practicante de butoh poner en funcionamiento un mecanismo regulatorio a través del cual butoh es representado a modo de una práctica en la cual —como sugerí para el caso de la “caída”— hay una correlación aparentemente evidente y directa entre, de un lado, la creación genuina de movimientos que no se ciñen a patrones corporales ya conocidos, y, de otro lado, un trabajo personal consistente en ejercitar una firme voluntad que le permita al

sujeto danzante asumirse capaz de afrontar las dificultades que le plantean los momentos de imposibilidad en los que se va situando al danzar.

En la ejecución de la “estaca” se efectúa una inversión de la postura que habitualmente las personas adoptamos estando de pie: la cabeza y el cuello bajan al suelo, mientras que el resto del cuerpo se eleva por el aire de manera sostenida²⁴. La secuencia que describo a continuación da cuenta de la serie de pasos que se realizaron para trabajar la “estaca” en una de las sesiones de entrenamiento del retiro de butoh organizado por Manusdea:

- (1) Nos sentamos sobre un extremo del tapete con las rodillas flexionadas hacia arriba. Los brazos alrededor de nuestras piernas;
- (2) Al tomar una inhalación llevamos las piernas hacia atrás (como si quisiéramos dar una vuelta sobre nosotros mismos);
- (3) Dejamos que las piernas caigan y que los dedos de los pies toquen el tapete. Los codos quedan escondidos entre nuestras piernas. La cabeza, los hombros y la nuca “descansan” sobre el tapete, siendo esta última región la que mayoritariamente sostiene el peso del resto del cuerpo;
- (4) Ahora, vamos elevando nuestras piernas a la vez que enderezamos la espalda, la cual va quedando cada vez más perpendicular al piso. Descubrimos los codos y nos ayudamos soportándonos con brazos y manos, que ubicamos sobre el tapete apuntando en dirección opuesta a las puntas de los pies en proceso de ascenso. La idea aquí es mantener por el tiempo que más podamos una postura invertida lo más erguida posible (para lograrlo se requiere de un manejo controlado de la respiración y de una fuerza contundente en la región abdominal). Una vez conseguida una firme estabilidad del cuerpo elevado (tronco, cadera, piernas, pies), podemos intentar despegar las manos y los brazos del tapete, elevándolos también en dirección perpendicular al piso;
- (5) Las piernas descienden nuevamente hasta que los dedos de los pies tocan el tapete. Dejamos caer los brazos y, lentamente, damos un bote: nuestra cabeza, enfrentada contra el tapete, comienza a asomarse bajo nuestra espalda;
- (6) Vamos estirando nuestro cuerpo hasta quedar boca abajo en posición horizontal. Ahora, procedemos a realizar varias veces la misma secuencia de pasos. (Notas de campo. Retiro, Manusdea)

Durante esa sesión de entrenamiento en Choachí llegué a comprender en carne propia que la “estaca” es una posición marcadamente ligada con la producción de sensaciones dolorosas. Siguiendo a Deleuze (2002, pp. 63–64), puede sugerirse que una *sensación* se produce cuando sobre un cuerpo se ejerce una fuerza —a la vez invisible e insensible—, tal como es

²⁴ El montaje dirigido por Brenda a mediados del año 2018 contó con la puesta en escena de unas “estacas”. Las “estacas” (que estuvieron a cargo de dos de las personas —entre ellas Juan— participantes en esa actividad) fueron realizadas dando la espalda al público. De esta forma, se buscó que, desde la perspectiva de los espectadores, la “estacas” se vieran como unos cuerpos sin cabeza, degollados, que germinaban silenciosa y lentamente de la tierra.

el caso de “la presión, la inercia, el peso, la atracción, la gravedad, la germinación”. En esa medida, la sensación es resultado de una *deformación* corporal. Así, y tal como ocurre con la ejecución de la inversión corporal que propone la dinámica de la “estaca”, la acumulación prolongada del peso del cuerpo en elevación sobre una de las vértebras de la columna (ubicada en la base de la nuca) ejerce una presión de deformación que, como ocurrió en mi caso, comienza a manifestarse en forma de un dolor intensificado y punzante.

Precisamente, esa lógica de la sensación posibilitó que, durante el retiro, en una de las repeticiones de la estaca atravesara por una situación de imposibilidad que me condujo a la disyuntiva de abandonar o continuar. La concentración del dolor fue tal que, con los ojos ya asomando algunas lágrimas y encontrándome en el paso (3) de la repetición, llamé a Brenda con el propósito de escuchar una recomendación que me permitiera sortear la crisis que estaba viviendo. Sin titubear, ella me dijo que llevara mi atención a la respiración y no al dolor, el cual —según me indicó— necesariamente me estaba llevando en ese momento a trabajar mi voluntad. Entonces, dejando de conferirle tanta relevancia al dolor, a los pensamientos de incapacidad que a este último se asociaban (“no voy a poder resistir la postura”, “me está doliendo demasiado”) y al sentimiento de miedo que se estaba articulando con la idea de que podía lastimarme (¡nada más y nada menos que la columna vertebral!), empecé a percibir el toque del aire en la región localizada entre la entrada de la nariz y el labio superior de mi boca. Otras veces llevé mi atención al interior de las fosas nasales y a la sensación del movimiento de expansión y contracción de mi caja torácica al inhalar y exhalar. De esta forma, pude persistir un poco más en mis intentos por avanzar al paso (4).

Al parecer, escenificar la imagen gestual de la “estaca” contribuye a operar un marco normativo de inteligibilidad en el que la exigencia física que requiere la ejecución del ejercicio, al igual que las intensas sensaciones de dolor que en dicha ejecución pueden producirse, son significadas en el contexto de la práctica de butoh aquí indagada como una crisis de experiencia legitimada por una correspondencia no solamente metafórica, sino también “real”: persistir en el dolor con una firme voluntad y determinación sería tomar el riesgo de ir más allá de los límites que usualmente dan forma a la experiencia sensible y reflexiva del sujeto danzante, y por lo tanto, es aventurarse a ir más allá de los bordes

fronterizos que demarcan las posibilidades creativas de movimiento ya conocidas por la persona practicante de butoh.

Así, y acercándonos a la perspectiva de las personas participantes en la investigación, puede decirse que butoh plantea una re-distribución de lo sensible a través de la imagen gestual: llevar a cabo la “estaca” y la “caída” hacen parte de un modo de invención de sí en el que la persona practicante de butoh, en cambio de asumir una actitud de pasividad frente a la incomodidad del dolor, del vértigo y del miedo que puede conllevar la ejecución de estos gestos, asume una actitud de actividad que la puede llevar a saberse capaz de no abandonar un estado de insoportabilidad y de inadmisibilidad, es decir, un estado de crisis que puede dar lugar a la aparición de nuevas formas de sensibilidad, de pensamiento y de movimiento. En ese orden de ideas, la práctica de butoh puede visibilizarse como un acto consistente en “pensar entre gestos” (Bardet, 2018, p. 20): es una invitación a “considerar el cuerpo como una dimensión móvil del pensamiento (...) en la que resultan manifiestos otros modos de pensar, de hacer, de habitar”.

Considero que una acción gestual de inversión como la que se propone en la “estaca” puede ser entendida en términos de un llamado que la práctica de butoh hace a explorar formas impensadas de experiencia arriesgándonos a configurar nuevos ensamblajes entre “sentido y sentido” (Rancière citado en Quintana, 2016, p. 5): nuevas formas de organización entre significaciones —*el sentido*— y modos de afectación y percepción —*lo sentido*—. Desordenar la distribución aparentemente natural de la forma humana (cabeza-arriba/pies-abajo) y de las funciones asignadas a sus partes (caminar y sostener al cuerpo con los pies/pensar con la cabeza) de modo tal que se efectúe una inversión de esa distribución ya habitual del cuerpo (cabeza-abajo/pies-arriba; sostener al cuerpo con la cabeza/¿pensar con los pies?) puede pensarse como una invitación a efectuar agenciamientos moleculares.

Para Deleuze (1980, p. 79) un agenciamiento es una multiplicidad integrada por conjuntos de signos y cuerpos relacionados entre sí a través de diversos planos, variables, contigüidades y discontinuidades. En esa medida, el término *agenciamiento molecular* haría referencia a un proceso dinámico de producción de alineamientos de relaciones graduales de fuerza que por momentos escapa a codificaciones socialmente establecidas y normalizadas, es decir, que por momentos deja de ajustarse a posibilidades de variación socialmente fijadas de conexiones

entre cuerpos y signos²⁵. Cabría pensar entonces que en la efectuación misma de la “estaca” se insinúa la des-codificación de un cuerpo humano que ya ha sido estratificado u ordenado estéticamente de una forma socialmente definida como normal o natural.

Sin embargo, no debemos perder de vista el hecho de que ese agenciamiento des-codificante insinuado *a través de y por* la imagen gestual de la “estaca”, forma parte de un mecanismo instaurativo de la subjetividad que es operado desde la imagen gestual misma: la realización de la “estaca” contribuye a reproducir y naturalizar un ordenamiento de la experiencia del sujeto danzante en el que se da por hecho que la incomodidad efectuada a través de la práctica de butoh, de ser encarada con la voluntad suficiente, abriría la posibilidad de auscultar nuevas posibilidades de movimiento físico y nuevas formas de sentir, pensar y actuar. La *crisis* es representada en ese contexto como una significativa posibilidad de transformación interior, ya que permitiría a la persona practicante experimentarse como agente activo de su respectivo proceso de invención personal; proceso en el cual sensaciones como el dolor y emociones como el miedo constituyen elementos sensibles que, dependiendo de la manera en que sean asumidos por la persona practicante, impedirán o habilitarán a esta última para realizar lo que parecen ser nuevos e imprevistos corrimientos de los límites de sus posibilidades de existencia y de creación artística.

Como se observa a continuación, la “estaca” puede ser vivida como un momento de crisis en el cual el sujeto danzante, soportando de manera persistente y volitiva la confrontación física, emocional y mental que suscita la ejecución del ejercicio, pone en evidencia que es capaz de ir más allá de los bordes que demarcan unos recortes habituales de experiencia:

Hicimos una estaca, un intento, una inversión, y yo casi me desmayo. Me paré. Estaba sintiendo [durante el ejercicio] la sensación de que se me iban a ir las luces, respiré y me moví de una vez (...). Si yo me frito con esa sensación, me caigo, pero lo sostuve. No le dije a nadie,

²⁵ Diaz (2013) señala que, desde una perspectiva deleuziana, lo social es atravesado *por* y constituido *en* la doble dinámica de lo molar y lo molecular. Lo molar está dado por procesos de estratificación o codificación orientados a “organizar, formalizar y distribuir ordenadamente los contenidos y las expresiones sociales” (Diaz, 2013, p. 91). Por su parte, lo molecular consiste en procesos de descodificación o líneas de fuga que contribuyen a desterritorializar codificaciones, es decir, que permiten configurar conexiones y flujos repentinos de *cuantos*: “tensiones graduales de fuerzas que al conectarse potencian sus cualidades y permiten nuevas formas conectivas y nuevos desarrollos relacionales” (Diaz, 2013, pp. 91–92). Eventualmente, las descodificaciones dan lugar a re-territorializaciones u operaciones de sobre-codificación. En ese orden de ideas, los agenciamientos se insertan en procesos de fijación y movilización del deseo (Deleuze, 1980, pp. 81–82): ordenamientos y re-ordenamientos de articulaciones entre formas de expresión (régimenes de signos) y formas de contenido (afectos, pasiones, acciones).

no me frité. No le di a la cabeza lo que quería de la mente, como ‘Esto no suele pasar, te vas a morir’ (...) ya me estaba pillando a mi cabeza, mi mente, sabotando procesos: pasa en muchos ámbitos de la vida, y en esto [butoh] que es físico, es mucho más visible. (...) Como que empezaron otros procesos, otras voces de la razón diciendo ‘Pues sí, no has comido bien, no estás acostumbrada a hacer esto. Tranquila, fresca’, como expandiendo un poquito ese encuentro con lo desconocido que es estar uno volteando con las patas arriba (...) Y empecé a hacer la estaca varias veces, intenté, y fue la vez que pude sostener la estaca sin tanto dolor (...). (Jessica. Entrevista realizada en octubre 2018)

De este modo, puede indicarse la manera en que la práctica de butoh posibilitaría la configuración de sujetos hiperestesiados. A través del entrenamiento físico que se requiere para lograr la ejecución de una posición como la “estaca”, la persona practicante aprende a afectarse a sí misma de forma tal que, disciplinando y refinando sus capacidades de percepción sensorial, efectúa la producción de una *sensitividad* en la cual son percibidas no solamente sensaciones clasificadas como incómodas, sino también sentimientos y emociones que se encontrarían asociados con esas sensaciones. Así, tanto Jessica como yo relacionamos la práctica de la “estaca” con la vivencia de una experiencia angustiante y de miedo cuyos efectos incapacitantes pueden ser batallados y superados por el sujeto danzante. Recordemos que, en el caso de ella, la sensación de desmayo y desvanecimiento que percibió durante el ejercicio llega a tornarse angustiante al ser asumida como una señal de muerte (“‘Eso no suele pasar, te vas a morir’”): ocurre así un momento de imposibilidad o “fritería” que no le impide a Jessica proseguir repitiendo la “estaca” hasta lograr algún progreso (“fue la vez que pude sostener la estaca sin tanto dolor”). En mi caso, la sensación de dolor incrementado en la base de la nuca comenzó a vincularse con pensamientos que, además de multiplicar y acrecentar el dolor al enfatizar con recurrencia su insoportabilidad, afirmaban que no era capaz de sostener la postura y, peor aún, aseguraban que yo mismo iba a producirme una lesión en la columna vertebral. Así, la sensación de dolor y los pensamientos a ella asociados empezaron a relacionarse con una actitud de miedo y preocupación ante la posibilidad de daño físico que vislumbraba cada vez más con las agónicas repeticiones del ejercicio. No obstante, el dolor y el miedo no me llevaron a detener mis tentativas dirigidas a realizar la “estaca”.

Es, precisamente, el gesto de caer y de “estacarse” *a pesar de* toda la incomodidad que pueda llegar a ser experimentada lo que es significado y sentido por las personas practicantes de butoh en términos de un corrimiento liminal directamente vinculado con la producción de

una transformación de su mundo interior: persistir en la crisis es, desde esa perspectiva, si no un descubrimiento, por lo menos sí una puesta en evidencia de la propia capacidad volitiva del sujeto para profundizar en lo insoportable del dolor y del miedo, cumpliendo así con el rigor que exigiría adentrarse en gestualidades desconocidas. Siguiendo una vez más a Pedraza (2011, p. 292), podemos decir que *butoh*, en tanto técnica corporal hiperestésica, posibilita configurar formas de relación de sí por medio de las cuales el individuo experimenta una transformación de su subjetividad, siendo esta última vivida como un interior psicofísico constituido —en gran medida— por un “caudal” de emociones.

El gesto de “llenar/vaciar” fue otra de las imágenes que en campo se mostró como mecanismo subjetivante a través del cual los sujetos danzantes experimentan como “real” la representación que ellos mismos se hacen de *butoh* en tanto modo de crear formas inéditas de movimiento y nuevas organizaciones de la experiencia afrontando con firme volición situaciones de imposibilidad: estados de crisis en los que la persona practicante, creando corporalmente las condiciones necesarias para hacer aflorar su fragilidad física y emocional, puede optar por abandonar la insoportabilidad que implica el procedimiento de afectación que hace emerger —en palabras de Marlon— una vulnerabilidad extrema, o puede optar por persistir en la producción de una vivencia de insoportabilidad que llegaría a desbordar los límites de lo ya conocido.

Cabría pensar que los actos de llenado y vaciamiento se producen como gestos que, más que reducirse a una dinámica de producción de formas, parecen ser una dinámica orientada a sensibilizar y visibilizar fuerzas invisibles e incorpóreas (Deleuze, 2002, pp. 63–64); fuerzas cuyos efectos de deformación se hacen evidentes sobre un cuerpo, y más concretamente, sobre el cuerpo de la persona practicante de *butoh*. Hablo de fuerzas que curvan y extienden; fuerzas de elevación y decaimiento. Así mismo, llenar y vaciar aparecen como dos momentos de un mismo flujo o desplazamiento que va y viene; un flujo vibrante que no cesa de atravesar el cuerpo del sujeto danzante; un flujo que tiene lugar en un proceso de alternancia entre presencia y ausencia, surgimiento y desaparición:

Proseguimos a vaciarnos: comenzamos a ir hacia el piso flexionando cada vez más las rodillas y llevando el cuello y el mentón hacia adelante. A medida que bajábamos, la espalda se iba curvando poco a poco. La cabeza, que miraba hacia el horizonte, cedía en cierto punto del descenso, permitiendo así que el cuello se relajara y que el mentón bajara hacia el pecho.

Rebotamos en nuestras rodillas alcanzando un punto de máximo descenso/vaciamiento. A partir de allí empezamos a subir y llenar. Ahora, las rodillas iban reduciendo su flexión mientras que la espalda se erguía y desencorbaba. Explicando la dinámica de esta parte del ejercicio, Marlon enfatizó que “nos elevamos empujando el piso con los pies”, moviéndonos de modo tal que experimentemos una sensación de resistencia, como si hubiera una fuerza en contravía de nuestro movimiento ascendente.

Finalmente, el llenado encuentra su punto máximo en el momento en que llegamos a estar completamente erguidos, apoyándonos en puntas de pies y con la cabeza levemente inclinada hacia atrás. Es ahí cuando volvemos a encarar el proceso de descenso. Así, nos vaciamos y llenamos en repetidas ocasiones, acelerando y desacelerando las ondulaciones. (Notas de campo. Taller Marlon, 2019)

Pasados unos cuantos minutos de haber iniciado la dinámica de vaciamiento/descenso y llenado/ascenso sin detenernos, observé que varias de las personas participantes en el taller de Marlon comenzaron a mostrar signos de cansancio y agotamiento físico: entrecortaban la continuidad del ejercicio para tomar pequeñas pausas. Al verlos descansar, intuí que, muy seguramente, estaban padeciendo una notoria concentración de dolor en los hombros y los brazos, ya que mantenerlos extendidos hacia adelante durante un tiempo prolongado requiere de un notorio esfuerzo físico. En un punto de la dinámica, Marlon se percató de la situación y nos instó a “no ceder ante el dolor”. Habiendo escuchado esto, las personas que en ese momento se encontraban descansando decidieron reincorporarse al ejercicio y realizar la dinámica sin pausas.

Una vez finalizada la prolongada serie de “llenado/vaciado”, Marlon aclaró que “no ceder ante el dolor” es una vía de transformación personal cuyos efectos a largo plazo pueden comprometer el desajuste de la forma ya habitual y aparentemente natural de nuestro propio cuerpo. De hecho, subrayó que, a través de un ejercicio como el que acabábamos de realizar, Ko Murobushi logró autoinfligirse una deformación (sifosis) de su estructura ósea. Con insistencia, Marlon aseveró en ese y en otros momentos del taller que solamente a través de un trabajo individual persistente y de un firme compromiso con nuestro proceso de exploración personal seremos capaces de alcanzar estados profundos de nuestro ser; estados en los que, inclusive, podemos llegar a “ser el movimiento”.

Propongo que el gesto móvil de “llenar/vaciar” puede entenderse como un marco de inteligibilidad que, asociado al legado butoh de Ko Murobushi, permite que las personas practicantes conciban un movimiento de subir/bajar en términos de un procedimiento corporal que otorga al sujeto danzante la posibilidad de expandir su universo creativo y de

transformarse a sí mismo; posibilidad transformadora que, al parecer, sólo podría efectuarse si el movimiento es llevado a cabo con una firme determinación volitiva por parte del sujeto danzante. De esta forma, y acercándose a la lectura que sugerí del ejercicio de la “estaca” desde una óptica de agenciamientos moleculares, la observación participante realizada en el taller a cargo de Marlon dejó entrever que, al parecer, en un contexto de práctica de danza butoh en Bogotá como el que he venido indagando hasta aquí, se ha normalizado una experiencia de subjetivación atravesada por la representación según la cual una dinámica butoh como el “llenado/vaciamiento” es un acto corporal cuyos efectos descodificantes ponen en crisis un cuerpo ya estratificado, o lo que es lo mismo, un cuerpo al que socialmente le han sido fijadas unas determinadas formas y funcionamientos.

En esa misma línea argumentativa puede plantearse que, de acuerdo con la comprensión que las personas participantes elaboran de butoh, la construcción de imágenes gestuales a la que da lugar esta práctica dancística se propone como una micropolítica del deseo, ya que invita a la persona practicante a que se arriesgue a buscar, a través del cuerpo y por acción del cuerpo, otros modos posibles de inventarse a sí misma: “no ceder ante el dolor” es un llamado a aprender a operar en el propio cuerpo movilizaciones de deseo que sean como *líneas de fuga* (Deleuze & Guattari, 2004, p. 227), es decir, que puedan dar lugar a agenciamientos moleculares de cuerpos y signos que por momentos, en medio de sobrecodificaciones totalizantes y jerarquizantes, transgreden posibilidades de variación de la experiencia que han sido culturalmente establecidas en el contexto de vida en que se encuentre insertado el sujeto danzante.

Así, sugiero también que la representación de la danza butoh como procedimiento operador de una micropolítica del deseo ha contribuido a configurar un proceso de subjetivación a través del cual se ha normalizado la asociación de esta práctica dancística con una experiencia estética que pareciera adquirir para las personas practicantes un carácter micropolítico al vivir la producción de imágenes gestuales de crisis (la “caída”, la “estaca”, la dinámica de “llenar/vaciar”) como actos capacitantes²⁶. Esto en la medida en que “no ceder ante el dolor”,

²⁶ Para Rancière las prácticas que operan a un nivel micropolítico configuran des-sujetamientos de identidades, funciones y posiciones que permitan a los sujetos reconocer en sí mismos y por sí mismos capacidades que antes eran negadas o invisibilizadas. Por su parte, la subjetivación política tiene que ver para este autor con las formas en que una comunidad o una organización asume y afronta actos de violencia, exclusión y desigualdad que se producen en un orden social y gubernamental instituido (Quintana, 2016, pp. 13–14).

o si se quiere, no abandonar el movimiento que se desarrolla en situaciones de imposibilidad, puede llegar a ser experimentado por el sujeto danzante como la afirmación y la visibilización —e incluso, como el descubrimiento— de su propia capacidad de agencia en relación con su propio proceso de invención. En esa medida, el saberse capaz de crear formas impensadas de movimiento y el saberse capaz de llevar a cabo un trabajo interno que requiere de un firme ejercicio de la voluntad llegaría a adquirir la forma de una realización subjetiva deseada y deseable (García & Serrano, 2004, p. 197): lo admisible es que el sujeto danzante deje de asumir una posición de pasividad y comodidad, pasando entonces a ubicarse en una posición de actividad en la que esté dispuesto a re-distribuir, o si se quiere, a poner en crisis un orden de experiencia o reparto de lo sensible que lo sujeta al ámbito de lo ya conocido, de lo habitual.

La normalización subjetivante que la práctica de butoh estaría operando de esa experiencia deseable de realización personal, consistente en vivir el desplazamiento hacia una posición de actividad y agencia, se produce *a través de y por* la construcción de imágenes gestuales de crisis. En ese orden de ideas, hacer “caídas”, “estacas” y “llenarse/vaciarse” constituye una práctica cultural de acotación y producción de lo real cuya reiteración contribuye a instituir una matriz interpretativa (Butler, 2010, p. 117) que se impone con la efectuación de cada imagen: hacer butoh es un acto que contribuye a informar y naturalizar la práctica misma de butoh como algo diferente de la ejecución de movimientos acrobáticos. Danzar butoh significa, precisamente, sedimentar la práctica de butoh como un gesto corporal en el que la persona practicante entra en crisis, persiste en ella, se sitúa en la incomodidad como condición de posibilidad para generar movimientos impensados; se arriesga a romper sus miedos, decide ahondar en su propia vulnerabilidad para fisurar los límites de la forma humana que culturalmente le ha sido asignada, y así, se aventura a entrar en contacto con lo desconocido, con otras formas posibles de experiencia.

Podemos proponer entonces que las imágenes gestuales construidas a través de la práctica de butoh actúan ellas mismas como un marco normativo de inteligibilidad que no solamente nos presenta de entrada un ordenamiento discursivo ya estructurado en el campo de la práctica de butoh en Bogotá, sino que, además, ejerce un efecto estructurante y productivo de lo que en ese contexto cultural es cognoscible y experimentable, y en esa medida, de lo que allí no

es pensable ni representable (Butler, 2010, pp. 105–106). Así, considero que las imágenes gestuales de crisis abordadas en la investigación actúan como operadores de esquemas clasificatorios y modos de afectación que suturan la manera en la cual el sujeto danzante se vive a sí mismo, y por lo tanto, que organizan y producen formas concretas de experiencia social; formas que, como se observó en campo, se encuentran muy relacionadas con el legado butoh de Ko Murobushi.

En otras palabras, sugiero que dichas imágenes actúan como *dispositivos* (Rancière, 2011, pp. 32–33): procedimientos de producción y exposición de recortes de lo sensible, es decir, de configuraciones espaciotemporales, a la vez materiales y simbólicas, de experiencia.

Entendiendo a la imagen como una coordinación compleja entre lo visible y lo decible, o si se quiere, como una puesta en escena —de carácter figurativo variable— que nos posibilita vivenciar de determinadas maneras la “textura sensible” de nuestra experiencia (Rancière, 2010, pp. 94–95), cabría hacer la precisión de que hablo aquí de la imagen en tanto *dispositivo subjetivante*. Siguiendo a García & Serrano (2004, p. 196), podemos decir entonces que estos dispositivos controlarían la relación socialmente mediada que la persona practicante establece consigo misma a través de butoh y, a su vez, regularían las representaciones implicadas en esa relación de sí.

Como lo pusieron de manifiesto las reflexiones que varias de las personas asistentes al laboratorio de Alejandro compartieron sobre la dinámica de llenado y vaciamiento practicada durante una sesión²⁷, no pasaron desapercibidas las sensaciones dolorosas. A pesar de su incomodidad, estas sensaciones habrían dado lugar a experiencias difícilmente descriptibles que adquirieron un carácter sorpresivo e inesperado para las personas asistentes (según ellas mismas lo manifestaron). La novedad y lo indescriptible atribuido a dichas experiencias

²⁷ La dinámica de llenado/vaciado fue un poco diferente al ejercicio trabajado en el taller de Marlon: “(...) al momento de vaciarnos, flexionamos la rodilla derecha y llevamos todo nuestro peso hacia el borde externo del pie derecho. De esta forma, nuestro pie izquierdo queda en contacto con el piso sin necesidad de sostenernos. A sí mismo, la espalda se curva levemente y los brazos descienden hasta ubicarse frente a la zona pélvica. Las manos se encuentran mirando al piso. En contraste, al llenarnos estiramos hacia arriba todo nuestro cuerpo, que mantiene su inclinación a la derecha. Al ir finalizando el llenado, deslizamos el pie izquierdo hacia adelante, dando así un primer paso. El siguiente vaciamiento lo llevamos a cabo de manera similar, pero esta vez flexionamos la rodilla izquierda y dirigimos nuestro peso hacia el borde externo del pie izquierdo mientras descendemos y curvamos la espalda. Llenamos elongando nuestro cuerpo hacia arriba e inclinándolo a la izquierda. Al ir terminando el llenado, movemos hacia adelante el pie derecho, dando así un segundo paso (...)”. (Notas de campo. Laboratorio, Alejandro)

dolorosas parece haber hecho parte de un proceso gestual de producción de imágenes de experiencia que permitieron configurar una articulación entre las sensaciones percibidas por las personas asistentes, las palabras que Alejandro fue enunciando a lo largo del ejercicio y los movimientos de llenado/asenso-vaciado/descenso. Estas fueron algunas de las palabras utilizadas por Alejandro a modo de recurso expresivo durante el ejercicio:

Nuestras piernas se tornan frágiles, ya que están formadas por tejidos nuevos, recién expuestos a la espacialidad por la que nos movemos. Somos unas criaturas recién concebidas, que acaban de nacer hace unos pocos instantes. Exploramos. Nos despojamos del género, del sexo, de nuestra identidad. Conectamos con la tierra y observamos la manera en que la gravedad actúa sobre nuestro cuerpo. (...) Soy consciente del color que tienen mis sensaciones. ¿Qué color es? Tomo consciencia de los cuerpos que se están moviendo junto a mí. En caso de encontrarme con otro cuerpo, me aproximo a este último desde una actitud de cuidado. Juego con la distribución de mi peso y habito espacios que no he explorado antes. Busco nuevas formas de apoyar mis pies. Habito la quietud, lo sutil. Me muevo con pasos cortos o con pasos largos (...). (Notas de campo. Laboratorio Alejandro)

Alejandro respondió a los comentarios de las personas asistentes diciendo que, precisamente, algo como *butoh* permite indagar en una producción de movimiento que se nutre de la exploración consciente de lugares de incomodidad; lugares en los que emergen sensaciones de dolor y experiencias de “resistencia”, es decir, experiencias en las que la creación de movimiento ocurre en un ejercicio de escape a la comodidad que significaría mantenerse en la repetición de patrones o formas de movimiento ya conocidas.

Pareciera entonces que la acotación de experiencias de invención de sí construidas a través de la práctica de danza *butoh* es instaurada *en y por* ensamblajes gestuales de esquemas clasificatorios y de procedimientos cinéticos y perceptivos que el sujeto danzante produce y reproduce al aprender a “llenarse/vaciarse”: ejercicio que, como estaría ocurriendo en el caso de las imágenes de la “estaca” y la “caída”, contribuye a normalizar la asunción de que *butoh* es, efectivamente, una práctica de creación en la que el acceso a una producción de movimientos desconocidos exige por parte de la persona practicante una labor interna de carácter volitivo necesaria para generar, a partir de la configuración de situaciones de imposibilidad, nuevos modos de experiencia. De esta forma, hacer *butoh* llega a ser vivido como un ejercicio real y doloroso de corrimiento y desajuste de los bordes de un orden estético en el que el sujeto danzante, habituado a una pasividad cómoda y sin ser consciente

de su capacidad de agencia, corre el peligro de perder el impulso para arriesgarse a proponer formas hasta ahora imposibles de existencia.

De otro lado, es importante mencionar que, en tanto saber gestual, la práctica de butoh aquí indagada parece hacer énfasis en el cuerpo como producto de estratificaciones culturales y, a la vez, como agente des-territorializador de grados de distribución y conectividad entre variables de contenido —cosas— y variables de expresión —signos— que tienden a estructurarse y a fijarse en una determinada circunstancia o contexto social (Deleuze & Guattari, 2004, p. 92). Así, podría sugerirse que butoh propone un sujeto corpóreo desde una perspectiva que, acercándose a los planteamientos de Bardet (2018, p. 22), estaría concibiendo al cuerpo como un *efecto efectuante*: una materialidad inmaterial que, a la vez que es producida por un multiplicidad de relaciones de fuerza que la informan, también produce o efectúa las relaciones de poder que la configuran y atraviesan. En ese sentido, rescato el llamado que butoh hace a pensar con y desde un cuerpo danzante (en movimiento) que se arriesgue a poner en crisis imágenes de experiencia ya constituidas.

De este modo, butoh nos habla de sujetos que pueden hacerse a nuevas e inusitadas formas de transformarse a sí mismos. Ir al cuerpo y no ceder a la conmoción que nos produce el miedo y el dolor aparece entonces como una sugerente línea de fuga a lo ya normalizado, a lo ya acabado.

(1.2) Sujetos a una firme determinación: hacia transformaciones deseables

Hasta el momento, he abordado procesos de subjetivación relacionados con la práctica de butoh en Bogotá poniendo de relieve la centralidad que en ellos adquiere la producción de vivencias de *crisis*: momentos de exploración creativa en los que el sujeto danzante, afrontando con persistencia y firme volición la insoportabilidad de sensaciones dolorosas y de sentimientos tales como el miedo y la angustia, podría efectuar no solamente movimientos inesperados, sino también podría atisbar formas desconocidas de experiencia. Butoh es, de este modo, un procedimiento de configuración de imágenes gestuales cuyos efectos subjetivantes se encuentran estrechamente ligados con la búsqueda de incomodidad, siendo esta última representada en el contexto de la práctica de butoh aquí abordado como una vía

o posibilidad de invención de sí que tiende a la des-sujeción y a la transgresión de modos de pensar y sentir culturalmente establecidos.

Ahora bien, con base en las actividades de trabajo de campo, planteo que la práctica de danza butoh aquí referida puede llegar a operar de manera articulada con otras tecnologías de subjetivación la regularización de un ordenamiento estético de la sensibilidad en el que, precisamente, tendría lugar la producción de sujetos hiperestesiados que se constituyen a sí mismos por medio de la vivencia de experiencias de incomodidad. En ese orden de ideas, la meditación vipassana que tuve oportunidad de practicar en el marco de mis labores de observación participante daría algunas pistas para empezar a trazar una lógica productiva de la subjetividad que, desde mi punto de vista, encuentro difícilmente separable de la formación de un estilo de vida en el que priman usos de sí basados en un deseo o voluntad de transformación personal.

Esta forma de meditación, que adquiere sentido dentro de un marco de inteligibilidad definido por los lineamientos normativos que establece la Academia Internacional Vipassana, consiste en observar —con atención y ecuanimidad— la realidad tal y como es en cada momento presente: en el *aquí* y en el *ahora*. Siendo más precisos, y como lo asevera en sus discursos S. N. Goenka, por “realidad” puede entenderse todo aquello que la persona meditadora experimente a cada momento en el marco de su cuerpo. La idea es entonces que, con la constancia en la práctica de la técnica, la persona meditadora pueda ir percibiendo manifestaciones cada vez más sutiles del fenómeno “mente-materia” (Hart, 1987, pp. 113–121).

Se observa así la alusión a una forma de sensibilidad en la cual la persona meditadora debe dirigir —de la manera más objetiva posible— su atención a las sensaciones que van emergiendo y desapareciendo en su cuerpo. Esto porque las sensaciones no implicarían la mediación de la imaginación, siendo consideradas en el marco discursivo de las enseñanzas de la técnica como el ámbito de experimentación de “lo verdadero”. En esa medida, lo que hay que hacer con los pensamientos es, simplemente, dejarlos pasar (aceptar el hecho de que

también surgen y desaparecen) e ir una y otra vez al cuerpo, a la sensación, percibiéndola sin aversión ni avidez²⁸.

Jorge, quien fue la única persona entrevistada que comentó haber participado en al menos un curso de meditación de diez días ofrecido en Colombia, resaltó el carácter transformador y profundo que significó su aproximación a la práctica de la meditación vipassana. Sus palabras parecen hacer eco de las enseñanzas de S. N. Goenka que son difundidas en los cursos de meditación; enseñanzas según las cuales vipassana es “el arte de vivir” (Ng, 2016, pp. 154–166):

(...) yo como que terminé una relación y quedé muy afectado... ¡pero muy!, o sea, en ese estado de locura que uno termina a veces. (...) sí me sirvió para eso, pero (...) no es lo único para lo que a uno le sirve, como para cuando se siente así, deprimido, y entonces va. No. En ese momento lo hice por eso, pero, después, ya lo que me pasó en el cuerpo y toda la comprensión que tuve sobre la observación de la realidad lo empecé a aplicar a todo, a la creación, pero también a la vida. (...) Incluso, en la carrera a uno le dicen eso, ‘Trabaja aquí y ahora’, pero es muy diferente (...) que tú lo hayas experimentado de verdad en un largo proceso de diez días en donde tú, realmente, sientes la totalidad de tu cuerpo; no como ‘Ah, sí, siento mi cabeza’, ‘Estos son mis brazos’, sino ‘Esta es mi oreja, este es mi ojo, este es el poro, esta es la uña’, más adentro. O sea, es más (...) sutil. Entonces, sí, eso me transformó mucho. (Jorge. Entrevista realizada en septiembre 2019)

Una vez en el curso, entendí con más claridad la profundidad y la fuerza de la experiencia a la que Jorge se estaba refiriendo. En concreto, uno de los aspectos que más me sorprendió y más me afectó de mi experiencia en el curso fue la práctica de la meditación aplicando lo que, de acuerdo con la doctrina del Buda, constituye una de las virtudes necesarias para alcanzar eso que S. N. Goenka denominaba en términos de una “liberación total”: la firme determinación —*Adhiṭṭhāna*—. A partir del quinto día, y hasta la finalización del curso, se establecen tres momentos diarios en los cuales se espera que las personas participantes lleven a cabo la meditación logrando mantener su postura durante una hora seguida.

Al respecto, considero que, con la introducción del principio de la firme determinación, la práctica de meditación vipassana adquiere un matiz de rigurosidad que permite concebirla

²⁸ La idea no es entonces renunciar al deseo. Como lo aclaró el maestro meditador que estuvo a cargo del curso de diez días en el que participé, la meditación vipassana se orienta a erradicar patrones mentales en los que reaccionamos rechazando o apegándonos a las sensaciones que emergen en nuestro cuerpo. Específicamente, el apego es asumido desde esta perspectiva en términos del sufrimiento que experimentamos a través de actitudes de avidez o ansia —*craving*—.

como un ejercicio de disciplinamiento corporal por medio del cual la propia técnica de meditación es experimentada y asumida normativamente. Así, vipassana es acotada como una práctica a través del cual la persona meditadora, aprendiendo a observar con ecuanimidad sensaciones intensificadas de dolor, procede a operar sobre sí misma una transformación interna: una depuración mental que, por medio de un trabajo continuado, arduo y diligente, permitiría erradicar progresivamente el sufrimiento de nuestra existencia. En ese orden de ideas, *Adhiṭṭhāna* indicaría que en el contexto de los cursos de meditación vipassana opera un marco de inteligibilidad desde el cual la experimentación de incomodidad se representa y se vive como una condición necesaria para que, quien así lo decida, logre alcanzar un estado definitivo de liberación:

El propósito de sentarse en *Adhiṭṭhāna* es fortalecer la mente, disciplinarla y trabajar con diligencia. Quiero que hagas lo posible por mantener la postura, pero debes comprender que el propósito de *Adhiṭṭhāna* no es torturarse o infligirse dolor.

El objetivo de la meditación, incluso durante las horas de *Adhiṭṭhāna*, es estar atento y ecuaníme; observar las sensaciones con la comprensión de la impermanencia.

Estás aquí para entrenar y purificar tu mente, no para torturarte. Por supuesto, puede que uno tenga que afrontar algo de incomodidad en este proceso de purificación.

Intenta mantener *Adhiṭṭhāna* lo mejor que puedas (...).

Trabaja con firme determinación y con comprensión adecuada.

Sé feliz.

—S. N. Goenka²⁹ (Notas de campo. Curso vipassana)

Fue durante las horas de la firme determinación que pude vivir una experiencia intensificada de mí mismo bastante similar a la crisis que atravesé al practicar el ejercicio de la “estaca”: la efectuación persistente de sensaciones dolorosas me ubicó en una situación de dificultad que, como en el caso de butoh, podía resolver abandonando la dinámica de meditación, y por lo tanto, entregándome a la cómoda evasión del dolor, o que podía afrontar permaneciendo en la incomodidad que me planteaba el acto de mantener la postura —con el menor número posible de cambios— por un tiempo prolongado. Situándonos en el reparto de lo sensible institucionalizado en el contexto de los cursos de meditación vipassana, podemos decir que esta última opción, de ser asumida con rigurosidad, exige de la persona meditadora un trabajo volitivo sin el cual es inconcebible la realización de un proceso personal de purificación que,

²⁹ Extracto de un discurso de S. N. Goenka que a partir del cuarto día del curso fue ubicado en las carteleras informativas del centro de meditación.

llevándose hasta sus últimas consecuencias, permitiría erradicar todos los patrones mentales más profundamente interiorizados, a tal punto que, incluso, podría hacerse una borradora definitiva de una construcción cultural como el “yo”.

Pareciera entonces que la práctica de danza butoh y la práctica de meditación vipassana abordadas en campo constituyen tecnologías de subjetivación a través de las cuales operan mecanismos regulatorios cuyos efectos de poder serían observables en la instauración de una forma deseable e hiperestesiada de realización subjetiva: la búsqueda de nuevas formas posibles e impensadas de experiencia que pueden ser configuradas o, al menos, percibidas por medio de un entrenamiento corporal que posibilita “establecer un contacto inmediato entre las acciones externas del cuerpo y su adentro” (Pedraza, 2011, p. 289). Se observa así la producción de procesos de subjetivación en los que podría estarse dando una tendencia a la regularización de experiencias sensibles cuya organización descansa en la intensificación exacerbada de las sensaciones. En particular, las sensaciones intensificadas de dolor juegan aquí un papel central, ya que son representadas y experimentadas por el sujeto como expresión de momentos de incomodidad que, siendo creados por él mismo, pueden abrir la posibilidad de efectuar des-sujetamientos desde los cuales entrever nuevos modos de existencia.

Así las cosas, butoh y vipassana contribuirían a operar recortes de experiencia en los que el sujeto danzante/meditador se asume como agente activo de su propio proceso de transformación personal. Y, en esa medida, la danza butoh y la meditación vipassana estarían dando lugar a procesos de subjetivación en los que intervienen marcos de inteligibilidad desde los cuales estas dos últimas prácticas son asumidas por quienes las llevan a cabo como procedimientos de singularización (Sánchez, 2005, p. 100), es decir, como modos de invención de sí en los que el sujeto se convierte en un acontecimiento o variación que no se constriñe del todo a las condiciones sociales de su producción y que se resiste a naturalizaciones operadas por la cultura.

El caso de Jorge y el mío propio me animan a sugerir la posible configuración de un gusto de consumo socialmente estructurado en el que tecnologías de subjetivación como la danza butoh y la meditación vipassana harían parte integral de un estilo de vida adoptado por personas residentes en Bogotá. En otras palabras, propongo que las apropiaciones de butoh

y vipassana que aquí nos atañen evidencian “una propensión o aptitud para la apropiación — material y simbólica— de una clase determinada de objetos o prácticas” (Bourdieu, 2000, pp. 172–173). Dicha propensión o afinidad de consumo posibilitaría la configuración diferenciada de conjuntos unitarios de “preferencias distintivas” (Bourdieu, 2000, p. 173) que, como lo observa Giddens (2000, p. 106), tienden a rutinizarse.

Hablo de un estilo de vida o de un conjunto más o menos unitario de preferencias distintivas en el que es central el consumo de experiencias hiperestésicas en las cuales la incomodidad, vivida a través del cuerpo y efectuada por el cuerpo, es comprendida y experimentada por el sujeto consumidor como espacio de posibilidad para la creación de recortes impensados de la sensibilidad (y, en el caso específico de la práctica de butoh, también para la creación de formas insospechadas de movimiento y de pensamiento). Así, observaríamos una afinidad de consumo que opera de manera articulada con la representación naturalizada de la incomodidad como experiencia ligada a procedimientos corporales por medio de los cuales el sujeto danzante/meditador, según se evidenció en campo, siente transformarse a sí mismo de acuerdo con la persistencia y volición con la que decida asumir la insoportabilidad que implica el acto de desensamblar y reordenar formas de experiencia social ya establecidas.

La asociación que estoy sugiriendo entre prácticas como la danza butoh y la meditación vipassana (y, como se verá más adelante, el consumo de plantas de uso medicinal indígena) con un estilo de vida adoptado por personas que residen en Bogotá se basa también en los datos obtenidos a través de un formulario escrito que apliqué durante el estudio³⁰. En dicho formulario las personas entrevistadas aseguraron (a) residir en una vivienda de estrato socioeconómico tres (a excepción de Brenda, quien dijo residir en una vivienda ubicada en el estrato dos), (b) contar con un título profesional obtenido en una institución pública y relacionado con prácticas artísticas (a excepción de Marlon, quien cuenta con una formación artística no titulada, y a excepción de Jessica, que indicó haber obtenido su título profesional en una institución académica privada), y (c) no depender económicamente de otra(s) persona(s), teniendo como única fuente de ingreso —al momento de contestar el

³⁰ Teniendo en cuenta que la presencia de Alejandro en la investigación se vio reducida a la observación participante que desarrollé en el laboratorio que estuvo a su cargo y a una conversación informal que en el marco de ese mismo laboratorio sostuve con él, debe aclararse que el cuestionario sólo fue diligenciado por Brenda, Jessica, Marlon, Juan y Jorge.

formulario— trabajos relacionados con su formación en el campo artístico (a excepción de Marlon, quien alterna la realización de talleres de danza con actividades laborales fuera del campo artístico).

Así mismo, otro factor que consideré significativo para proponer a *butoh* y *vipassana* como tecnologías de subjetivación que operan como elementos articuladores de un estilo de vida adquirido por personas residentes en Bogotá tiene que ver con el hecho de que, durante las labores de trabajo de campo, tanto Brenda como Jorge participaron en un taller de danza *butoh* realizado en la Universidad de los Andes por la bailarina Minako Seki³¹. Para ambos participantes fue relevante que en el taller se llevara a cabo una actividad de direccionamiento de la atención inspirada —según lo habría aclarado la maestra Minako— en la meditación *vipassana*.

Es en ese sentido que, desde mi punto de vista, considero plausible pensar que la práctica de *butoh* y la práctica de meditación *vipassana* en Bogotá forman parte de un mismo espectro de consumo en el cual se ofrecen experiencias hiperestésicas de transformación personal cuyo valor simbólico es otorgado por personas que, al igual que la mayoría de los sujetos danzantes aquí indagados (pertenecientes al estrato tres, económicamente independientes, profesionales de la danza y las artes escénicas titulados en instituciones públicas), cuentan con un capital económico³² y un capital cultural³³ que les permite mostrar afinidad *con* y hacerse *a* un estilo de vida en el que la incomodidad es vivida y representada como una

³¹ Reconocida internacionalmente por su práctica de danza *butoh* en Alemania (Nakajima, 2019, p. 76). El costo de la participación en el taller oscilaba entre 789.700 pesos y 868.670 pesos. Información del evento: <https://educacioncontinua.uniandes.edu.co/es/programas/taller-de-danza-butoh-metodo-seki/bailar-en-el-medio>

³² La actividad de observación participante que requirió de mayor inversión económica fue el retiro intensivo de *butoh* organizado por Manusdea en Choachí (el costo de la participación oscilaba entre 390.000 y 430.000 pesos). Por su parte, es de mencionar que, si bien los cursos de meditación *vipassana* —pertenecientes a la tradición de S. N. Goenka— se rigen por una normatividad que prescribe a los participantes un aporte voluntario a la organización que no necesariamente es de tipo económico (la retribución puede consistir en la donación de objetos para el equipamiento de los centros de meditación, en el ofrecimiento a participar de actividades logísticas y de apoyo requeridas para la realización de los cursos, etc.), durante mi experiencia en el centro de meditación de San Antonio de Pereira fui informado (a través de conversaciones personales con otros participantes) de que, en esa ocasión, los aportes de algunos meditadores llegaron a ser del orden de 200.000 pesos en adelante.

³³ Por ejemplo, capital cultural incorporado a modo de un saber gestual aprendido y de un conocimiento práctico de técnicas corporales (saber hacer *butoh* —“caídas”, “estacas”, “llenado/vaciado”— recurriendo al despliegue de un principio teórico-práctico como *crisis*; saber aplicar adecuadamente la técnica de meditación *vipassana*). Dicho capital cultural puede llegar a tener una legitimidad institucional al ser objetivado bajo la forma de titulaciones académicas.

importante vía de enriquecimiento personal y creativo. Un estilo de vida en el que es deseable persistir con firme voluntad y determinación en la consecución de una promesa de des-sujeción: ya sea la erradicación del sufrimiento que generamos al encontrarnos sometidos a patrones culturales de pensamiento profundamente arraigados —meditación vipassana— y/o ya sea el vislumbramiento y la configuración de nuevos y desconocidos ordenamientos del movimiento, del tiempo y del espacio, del cuerpo y la experiencia —danza butoh—. Un estilo de vida en el cual el individuo percibe como “real” el despliegue de una relación de cuidado consigo mismo. Esta relación de sí sería experimentada e inteligibilizada en términos de una transformación interna que puede conllevar fugas a los efectos de cerradura y estratificación de la experiencia que posibilitan formas de sujeción socialmente instituidas.

(2) Devenires del sujeto. Mutaciones de la experiencia

(2.1) *Sujetos en indeterminación, crisis en devenir*

Nos centraremos ahora en un gradiente de las imágenes gestuales de crisis que permite entrever otro matiz de los procesos de subjetivación que son configurados a través de la práctica de danza butoh en Bogotá.

De acuerdo con la observación participante llevada a cabo en campo, la *crisis* creativa y experiencial en la que se sitúa la persona practicante de butoh al danzar no remitiría únicamente a un gesto volitivo de persistencia en la incomodidad, siendo esta última ligada a sensaciones intensificadas de dolor y sentimientos de miedo y angustia. Hablar de *crisis* es también referirse a un proceso de ensamblaje gestual de lo visible y lo decible por el cual y mediante el cual el sujeto danzante vive y asume como “real” un fenómeno de devenir. En esa medida, se observó en campo que butoh estaría operando como una tecnología de subjetivación que contribuye regularizar un ordenamiento estético de la experiencia que es estructurado con base en un marco de inteligibilidad desde el cual, como se verá en lo siguiente, entrar en *crisis* a través del movimiento es representado como un ejercicio de desplazamiento hacia formas de existencia que desordenan los límites de lo humano. Sugiero entonces que los agenciamientos de cuerpos y signos evidenciados en las apropiaciones de

butoh aquí abordadas contribuyen a estructurar un reparto de lo sensible en el que resulta admisible pensar sujetos indeterminados que desterritorializan los límites del “yo”.

Al parecer, una de las demarcaciones del ámbito del sentido que la práctica de butoh permite configurar se inscribe al nivel de una ontología social en la cual, según se evidenció en el transcurso de la investigación, se ha normalizado una categorización del “yo” que admite la existencia de unos bordes más bien difusos y maleables de la identidad del sujeto e, incluso, de lo que es ser humano. En esa medida, butoh se nos presenta como acto operador de una categorización del mundo en la que la inteligibilidad del sentido de “ser un cuerpo” (Butler, 2010, pp. 15–16) —y, agregaría yo, del sentido de ser un cuerpo que puede tomar consciencia de sí mismo— estaría dada en las posibilidades de “ser algo nuevo” que las personas practicantes perciben efectuar, por sí mismas y sobre sí mismas, al momento de danzar.

Pero ¿cómo ser algo nuevo? La imagen gestual de “vaciar/llevar” aparece como un llamado a poner en crisis codificaciones sociales que tienden a fijar lo que el sujeto danzante *es* y puede *llegar a ser*: la danza butoh como gesto descodificante que invita a la persona practicante a “dejar de ser” lo que “es” para ser otra cosa. Vaciar de/Quitarse *capas* o estratificaciones culturales del “yo” que nos fijan una identidad —nacional, personal—. Llenarse de/Llevar a *lo desconocido*, lo profundo:

Ha sido un proceso de vaciamiento, y el butoh ahí llega como (...) conceptos, palabras, cosas que eran tan abstractas que empecé a sentir en mi cuerpo (...), esa des-identidad de ser una hoja de otoño, de ser una rana, de ser una semilla (...) (Jessica. Entrevista realizada en octubre 2018)

(...) [Ko Murobushi] también decía que el butoh se da cuando tú dejas de ser Marlon, dejas de ser ecuatoriano, dejas de ser latino, ¿sí? O sea, un proceso de quitar capas y capas de lo que supuestamente eres y llegas ya a un estado profundo de tu ser. (Marlon. Entrevista realizada en abril 2019)

En ese orden de ideas, la producción de imágenes gestuales de crisis efectuaría una forma de subjetividad o modo de invención de sí que, operando a manera de mecanismo regulatorio, permite normalizar la representación de que la práctica de butoh habilita al sujeto danzante para crear movimientos que desembocarían en mutaciones desconocidas del “yo”. Dichas mutaciones parecieran seguir una dinámica de devenir. En otras palabras, la reiteración de la práctica de butoh parece contribuir a sedimentar un marco de inteligibilidad desde el cual

butoh es asociado con una ontología de procesos dinámicos en la que se trastocan lógicas de filiación hereditaria y jerarquizaciones (Deleuze & Guattari, 2004, p. 249): hacer butoh es hacer saltar líneas de fuga en las que tiene lugar una nueva y no predeterminada alteración de relaciones.

De esta manera, estoy proponiendo que la comprensión que las personas participantes elaboran de las mutaciones de la experiencia de sí relacionadas con la práctica de butoh parece acercarse a una concepción del devenir en términos de procesos de *involución* (Deleuze & Guattari, 2004, p. 245): devenir es un flujo cambiante de conexiones que en un determinado contexto social van ocurriendo entre multiplicidades heterogéneas; multiplicidades o agenciamientos de signos y cuerpos que, sin regirse por correspondencias predecibles y preestablecidas, permanentemente son capturados por agenciamientos codificantes y estratificantes.

Podríamos sugerir que, de este modo, la práctica de butoh puede concebirse como un saber gestual en el que es posible concebir al “yo” como un umbral hacia nuevas e inusitadas formas de organización y de recorte de la experiencia. Estaríamos hablando del “yo” como un estrato de subjetivación, es decir, como un “fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación” que, si bien tiende a fijarnos “formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 164), es susceptible de ser puesto en *crisis* a través de imágenes gestuales. Así, el sujeto danzante puede aprender a efectuar movimientos butoh que darían paso a la emergencia impensada de alianzas inconcebibles³⁴

³⁴ Deleuze & Guattari (2004, p. 248) conciben al devenir en tanto proceso de *alianza* que, en cambio de ceñirse a una lógica de filiaciones seriadas y patrones estructurales, sigue un movimiento simbiótico que pone en juego multiplicidades de órdenes heterogéneos: “por ejemplo, un hombre, un animal y una bacteria, un virus, una molécula, un microorganismo. (...) Combinaciones que no son ni genéticas ni estructurales, inter-reinos, participaciones *contra natura* (...)”. Así, devenir es entrar en una zona de indiscernibilidad en la cual se disuelven los esquemas clasificatorios de la realidad que, operando en nuestra experiencia socialmente constituida, contribuyen a sedimentar entidades y cuerpos que se nos presentan como naturalmente separados e individuados (Deleuze & Guattari, 2004, pp. 275–276). En ese sentido, devenir-animal es entendido por los autores a modo de una operación de agenciamiento que posibilita hacer indistinguible la frontera entre lo animal y lo humano: proceso de des-estratificación a través del cual se extrae algo común con el animal (Deleuze & Guattari, 2004, pp. 276–277). Devenir es entonces producción deseante que transgrede los límites ya establecidos de lo perceptible y lo imperceptible. Devenir es estar-entre, desplazarse por regiones de indeterminación entre multiplicidades: “(...) uno es como la hierba: ha creado una multitud, ha hecho de todo el mundo un devenir, puesto que ha creado un mundo necesariamente comunicante, puesto que ha suprimido de sí mismo todo lo que le impedía circular entre las cosas, y crecer en medio de ellas”. Y, sin embargo, como lo aclaran los autores, las des-territorializaciones del devenir pueden dar lugar a re-territorializaciones y capturas de deseo, volviendo este último una y otra vez al estrato jerarquizante y clasificatorio.

en las que, así sea por breves instantes, logre desterritorializarse situándose en la imposibilidad de romper asignaciones culturales que ya lo han individuado y particularizado en un “yo”: efectuar movimientos-imágenes a través de los cuales se deja de ser una forma ya delimitada en bordes consistentes, y por lo tanto, a través de los cuales se deja de responder a un criterio de organización y de funcionamiento social ya establecido.

Desde esta perspectiva, hacer butoh es aprender a tomar el riesgo de devenir-monstruo, devenir-animal, devenir-desconocido, devenir-otro. Sobresale así una política de las imágenes que le apuesta a la multiplicación de los cuerpos y los discursos: la danza butoh como un gesto de “despersonalización” y de crisis del sujeto en el que pueden asomar rompimientos de su supuesta identidad unitaria —“yo”— (Didi-Huberman, 2008, p. 26). O, si se quiere, butoh como un ejercicio “de alteración, de desplazamiento, de re-composición de las formas, las sucesiones y los espacios” (Didi-Huberman, 2008, pp. 27–28) que invita a experimentar nuevos modos de pensar, de sentir, de actuar a través de nuevos agenciamientos materiales de formas visibles y palabras (Rancière, 2009, p. 49). En definitiva, hablo de un llamado a persistir en la construcción de nuevas imágenes de experiencia: ¿Cómo hacer simbiosis entre una multiplicidad-hombre y una multiplicidad-tigre, entre una multiplicidad-mujer y una multiplicidad-monstruo? La respuesta parece hallarse en el devenir de una crisis en movimiento:

Cada una de las personas participantes ocupó su respectivo lugar sobre un pequeño banco de arena que bordeaba una curva del río. Empezamos el ejercicio partiendo desde la posición (3) que habíamos practicado para hacer la “estaca”. Luego, sin elevar las piernas ni enderezar la espalda, pasamos a la posición (6), que en esta ocasión fue nombrada por Brenda como el “nacimiento”: nuestras cabezas asomaron en dirección al río saliendo por debajo de los torsos invertidos. Quedamos apoyados sobre pies y manos. Brenda, que desde lejos observaba y comentaba la puesta en escena, nos dijo: “¡Acuérdense que ya no son algo humano!, ¡no me muevo como humano!, ¡no respiro como humano!, ¡soy otra cosa!, ¡¿qué es ese cuerpo que ahora se está moviendo?!”. Nos elevamos muy lentamente e iniciamos una dinámica de llenado/vaciamiento que desarrollamos a la vez que íbamos avanzando hacia el río. Entramos en el agua. Nos movimos contra la corriente. Ascendimos río arriba tomando la precaución de no ser arrastrados y terminar contra las piedras que dejábamos atrás. (Notas de campo. Retiro Manusdea)

Sentí sobrepasar el límite. En una sesión, ella [Brenda] trabajó los ruedos del tigre³⁵: me explotó. O sea, yo venía de una jornada laboral muy pesada, muy fuerte, como desde las seis

³⁵ Asociados con el trabajo escénico de Ko Murobushi, “los ruedos del tigre” constituyen una dinámica en la que se despliegan diversos movimientos propios de un felino cuadrúpedo. Inclusive, el movimiento va

de la mañana hasta las cinco de la tarde. Yo estaba muy cansado, muy cansado. Entonces, ella hizo referencia del cansancio, que el cansancio se utiliza como potencia. Después del cansancio (...) hay una superación del límite, hay una especie de trance consciente en el que se supera, ¡pasa algo!, algo más allá. Y, efectivamente, salió el tigre. Ella empezó ‘¡Más fuerte, más fuerte!’, y a mí se me salió el ‘¡oah!’ [Juan emite una especie de ruido] (...) y me quedé ahí cinco minutos: ¡oah!, y salió ese monstruo. (...) Y entonces, ahí descubrí una cualidad en el butoh: ese sobrepasar. (Juan. Entrevista realizada en noviembre 2018)

Si bien puede resaltarse la crisis del sujeto que la práctica de butoh propone en tanto saber de gestos, y sin desconocer la concepción procesal y dinámica de “lo real” que esta práctica dancística parece sugerir, no debemos perder de vista el hecho de que las imágenes de una crisis en devenir que butoh plantea operan a modo de dispositivo de subjetivación con efectos regulatorios. De modo similar a las sugerencias que formulé para el caso de la “estaca”, la “caída” y el ejercicio de “llenado/vaciado”, puede observarse que mi experiencia de la práctica en el río y la experiencia vivida por Juan en los “ruedas del tigre” abren la posibilidad de considerar butoh en términos de una tecnología de subjetivación por medio de la cual se instaura un determinado ordenamiento de la sensibilidad; ordenamiento en el que son articulados una forma de entrenamiento corporal —disciplinamiento de la percepción y del uso del cuerpo en movimiento— y un marco de inteligibilidad —esquemas clasificatorios relacionados con nociones de crisis e imposibilidad— dando lugar a vivencias incrementadas de sí significadas en términos de un trabajo creativo y de transformación personal vinculado con corrimientos de los límites culturales que demarcan la experiencia habitual del sujeto danzante. Entonces, ¿cómo es que estas imágenes de crisis en devenir operan a modo de dispositivo de subjetivación?, ¿cómo es que operan una articulación regulatoria de la subjetividad?

En lo que respecta a la práctica en el río, debe señalarse que, según lo aclaró Brenda, los retiros de danza butoh organizados por Manusdea se encuentran notoriamente inspirados en la aproximación que Ko Murobushi hizo a las rigurosas prácticas de ascetismo de los monjes yamabushi. En esa medida, el confinamiento que estos últimos realizaban en zonas montañosas de Japón para trabajar allí la obtención en vida de una condición de “budeidad”

acompañado de la profusión de sonidos que se asemejan a los rugidos de un jaguar o un tigre. De acuerdo con mi experiencia en las actividades de danza butoh organizadas por Manusdea, estos ejercicios se realizan a manera de “crescendo”, de tal forma que la intensidad de la fuerza física en los movimientos y del volumen de los sonidos es cada vez mayor.

(Nakajima, 2019, p. 81), influye en la escogencia de un entorno que, alejado de una aglomeración urbana como Bogotá, permita a las personas participantes en el retiro situarse en un espacio campestre propicio para “salir de la rutina” y centrarse en su respectiva transformación personal a través de la práctica de butoh.

Ahora bien, la posición en la que se inició el ejercicio en el río, y que corresponde con el paso (3) en la secuencia de la “estaca”, es una postura que hizo parte del repertorio escénico de Murobushi y que fue aludida por Brenda en términos de la figura del “huevo”: un espacio en el que tiene lugar la germinación de algo que aún no ha sido, pero que puede llegar a ser. Aquí, es pertinente mencionar que una imagen como el “huevo” pareciera poner en evidencia la cercanía del legado butoh de Murobushi con una ontología del devenir como la que fue elaborada por Deleuze. Esto lo digo porque, precisamente, el Cuerpo sin Órganos (C_sÓ) es propuesto como un huevo en el cual, antes de que se formen y se separen los órganos, hay “ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía, movimientos cinemáticos con desplazamiento de grupos” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 159). En ese sentido, el Cuerpo sin Órganos puede entenderse como un campo virtual, es decir, como un plano en el que se encuentran todas las posibilidades de involución de un sistema de relaciones³⁶. Así, al pasar de la figura del “huevo” a una imagen de “nacimiento” (asomamos la cabeza por delante de la espalda) se habría producido una actualización de ese plano o sustrato de posibilidades involutivas; actualización que, siguiendo las indicaciones

³⁶ El Cuerpo sin Órganos es concebido por Deleuze & Guattari (2004, pp. 155–156) como un límite que nunca llega a alcanzarse por completo: hablamos de un sustrato de posibilidades o plan de consistencia en el que, contemporáneamente —momento a momento—, se van trazando todas y cada una de las formas de organización que pueden adquirir conjuntos de relacionamientos entre elementos —formas de contenido y formas de expresión, cuerpos y signos— que constituyen una multiplicidad. En ese orden de ideas, y procurando evitar malentendidos sobre sus planteamientos, los mismos autores aclaran que el C_sÓ “no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo”. Tenemos entonces que, al hablar del Cuerpo sin Órganos, Deleuze & Guattari (2004, pp. 165–166) en ningún momento hacen un llamado a la destrucción física los órganos. En contraste, los dos autores proponen de este modo un cuerpo intensivo, es decir, un cuerpo que “no remite estrictamente a una organización ordenada y segmentada de sus partes” (Díaz, 2013, p. 94), sino que más bien se encuentra constituido por las “variables que lo afectan”. Así, el Cuerpo sin Órganos se plantea como una apertura de las posibilidades productivas del deseo que propicie la desarticulación de los estratos que nos fijan (organismo, significación, subjetivación) y, en ese sentido, que propicie la efectuación de agenciamientos descodificantes de cuerpos y signos (Deleuze & Guattari, 2004, pp. 164–165). En esa medida, pareciera que el butoh desarrollado por Murobushi se inspira en Artaud, quien propuso hacerse un cuerpo sin órganos para terminar con el juicio de dios: “Cuando ustedes le hayan hecho [al hombre] un cuerpo sin órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos y lo habrán devuelto a su verdadera libertad” (Artaud, 1975, p. 31). Como lo señalan Deleuze & Guattari (2004, p. 164), el “C_sO grita: ¡me han hecho un organismo! ¡me han plegado indebidamente! ¡me han robado mi cuerpo! El juicio de Dios (...) le hace un organismo, una significación, un sujeto”. El juicio de dios entendido como operación de estratificación y sujeción.

de Brenda, fue materializada en la gestualización de un devenir-otro, un devenir *algo* que no es humano y que traza un desplazamiento ondulante de llenado y vaciado.

Luego, la experiencia que venía siendo enunciada en términos de imágenes de “huevo” y “nacimiento”, y que planteó el reto de crear un movimiento “no humano” en medio de la dinámica de llenado y vaciamiento, adquirió un matiz hiperestésico peculiar al momento de introducirnos en el río: el ascenso en contracorriente implicó vivir una situación de riesgo en la cual todas las personas participantes afrontamos, a cada paso, la permanente posibilidad de ser arrastrados por el agua y golpearlos contra las piedras del río. De este modo, entrar al río y moverse a pesar del entumecimiento que el contacto prolongado con el agua fría llegó a producir, a pesar de la imponente fuerza de arrastre de la corriente, a pesar de la confrontación emocional que —en mi propio caso— generó un sentimiento de vulnerabilidad (la angustia de estar “a merced” del río), fue un ejercicio que, como se iría viendo a lo largo del retiro, estuvo orientado a configurar una experiencia que nos acercara al entendimiento de lo que es hacer butoh: ser capaz de no abandonar el movimiento en situaciones difíciles de superar (física, emocional y creativamente), y así, ahondar en la exploración en devenir de nuevas formas de organización del cuerpo, y por lo tanto, de nuevos modos posibles de pensar y sentir.

Se estructuraba de este modo la producción de una experiencia sensible que, al ser tratada en tanto *crisis*, parecía diferenciarse de una actividad de deportes extremos o, incluso, parecía diferenciarse de una iniciativa orientada a atentar contra el cuidado y la integridad física y emocional de las personas participantes: “nacer” de un “huevo”, “llenarse/vaciarse” moviéndose como una forma no humana, meterse al río y desplazarse contra la corriente son gestos definidos con base en un criterio normativo de jerarquización interna (Bourdieu, 2002, pp. 98–99) que, operando en el campo artístico de la danza butoh, presenta al propio butoh como una práctica singularizada y diferenciada de otras prácticas. Y, así mismo, son gestos estructurantes de un deseo socialmente orientado a la consecución de una forma realización subjetiva que estaría siendo instituida como *deseable* en el contexto de la práctica de butoh en Bogotá: asumirme como agente activo de mi propio proceso de invención personal; invención que requiere de un ejercicio de vaciamiento de capas o estratos de codificaciones

culturales a los que me encuentro sujetado bajo la forma de un “yo” singular y aparentemente invariable.

Por su parte, el ejercicio de los “ruedos del tigre” al que Juan hace mención también da cuenta de una gestualidad *a través de y por* la cual opera el principio teórico-práctico de crisis; principio de movimiento que en la danza butoh estudiada es relacionado con situaciones de imposibilidad en las que el sujeto danzante se ubica en la disyuntiva de continuar o abandonar. A su vez, los “ruedos del tigre” constituyen un ejercicio que nos permite continuar sugiriendo a una ontología del devenir —muy cercana a la propuesta teórica de Deleuze— como parte de una matriz interpretativa operante en la producción de experiencias de subjetivación por medio de las apropiaciones de butoh que son abordadas en la investigación.

Puede notarse que Juan dice haberse localizado en una situación límite caracterizada por la imposibilidad que la sensación de cansancio representó al momento de realizar el ejercicio. No obstante, habría sido por medio de la ejecución persistente y decidida de un trabajo físico intenso que el sujeto danzante en cuestión logró experimentar una vivencia que describe como el sobrepaso inesperado de un límite no solamente físico —el agotamiento producto de una larga jornada laboral—. Juan se refiere a una “textura de lo sensible” en la cual habría tenido lugar la abrupta emergencia de *algo* que, tomando la forma de un monstruo, comenzó a manifestarse *en y desde* el cuerpo de la persona practicante a medida que iba siendo hiperestesiada la gestualidad del ejercicio (dinámica en *crescendo* que evidencié, principalmente, en las prácticas de butoh a cargo de Brenda).

Acudiendo a las reflexiones de Butler (2010, pp. 105–106), pareciera que, de entrada, la imagen misma del “ruedo del tigre” ya nos impone un encuadre del sujeto que se ha venido normalizando como criterio de ordenamiento y producción de la experiencia en una tradición artística ligada al trabajo escénico de Ko Murobushi. Hablamos de una imagen en la que se articula, de un lado, una dinámica de movimiento en posición cuadrúpeda que incluye como recurso expresivo la emisión de fuertes sonidos o vociferaciones que hacen pensar en un estado de exaltación y agresividad; sonidos que van acompañados de expresiones faciales —arrugar el ceño y dejar a la vista los dientes— que entran a hacer parte de un lenguaje amenazante. Y, de otro lado, esta dinámica de movimiento y expresividad se entrelaza con la representación de un tigre que, exponiéndose a una situación de vulnerabilidad, se

empecina en luchar debatiéndose entre la vida y la muerte: la danza butoh es la confrontación que ocurre en el ruedo, en esa circunstancia liminal en donde la línea divisoria entre la vida y la muerte se traspasa, se vuelve inestable; circunstancia fronteriza en la que el sujeto danzante da paso a un devenir-animal.

De este modo, la imagen del “ruedo del tigre” nos plantea un recorte de experiencia en el que ya está objetivada una ontología social que permite pensar un sujeto en devenir (que deviene animal, tigre). Y, al mismo tiempo, dicha imagen actúa como operador estructurante de sentido cuya efectividad se observaría en la instauración de un ordenamiento discursivo de la experiencia estética del sujeto, es decir, cuya efectividad se observaría en una “construcción semántica del mundo interior del sujeto” (Pedraza, 2011, p. 290); construcción en la cual adquiere estatuto de realidad sensible la vivencia de un devenir en el que se sobrepasan y exceden las delimitaciones habituales de la experiencia del sujeto danzante.

Así, butoh opera como una tecnología de subjetivación mediante la cual son reiterados gestualmente un marco de aprehensión (Butler, 2010, pp. 16–18), desde el cual el sujeto danzante gestiona unas posibilidades ya sedimentadas de construcción de un conocimiento perceptivo y estesiado (“Sentí sobrepasar el límite”), y un marco de inteligibilidad desde el cual la persona practicante de butoh significa su experiencia gestual como un devenir des-sujetante que reta los mecanismos regulatorios que lo han estratificado en un “yo” ya definido y con nombre propio —Juan— (“¡oah!, y salió ese monstruo”). Pareciera entonces que la producción gestual de la imagen del “ruedo del tigre” contribuye a vivir como “real” la efectuación de un devenir-animal en el que acontece una involución afectiva³⁷ entre una multiplicidad-hombre y una multiplicidad-tigre: un hombre-tigre, un hombre-monstruo, un agenciamiento molecular de cuerpos y signos —una imagen— que “desencadena y hace vacilar el Yo” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 246).

Podemos afirmar entonces que las imágenes de crisis actúan como dispositivo de subjetivación en la medida en que contribuyen a estructurar un modo de afectación y

³⁷ Deleuze & Guattari proponen un método cartográfico del deseo de acuerdo con el cual un agenciamiento puede concebirse en términos de un cuerpo de relaciones graduales de fuerzas o potencias afectivas —latitud intensiva— generadas entre una multiplicidad de elementos —longitud extensiva—: “Se llamará latitud de un cuerpo a los afectos de los que es capaz según tal grado de potencia, o más bien, según los límites de ese grado. *La latitud está compuesta de partes intensivas bajo una capacidad, de la misma manera que la longitud está compuesta de partes extensivas bajo una relación*” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 261).

disciplinamiento del cuerpo en el que este último es agente efectuyente de un sentido común en el que se ha normalizado como “real” la vivencia de una puesta en crisis del sujeto. Hablamos en ese orden de ideas de un sentido común que, en el contexto del campo artístico de la práctica de butoh en Bogotá, también parece otorgar legitimidad a la vivencia de experiencias intensificadas de sí, siendo estas últimas una forma de capital simbólico³⁸ que puede ser validado el interior del campo a modo de una experticia, o si se quiere, a modo de un signo de autoridad gestual adquirida para hablar sobre danza butoh y para practicarla como un saber caracterizado por una especificidad (algo “propio”) que lo diferenciaría de otras prácticas artísticas:

(...) yo cuando bailo, yo no soy Jorge, pero a la vez no dejo de ser Jorge. Estoy también encarnando algo. (...) Es como si algo, de verdad, se canalizara. Como si ese cuerpo fuera un canal para que algo atravesara y, luego, se comunicara con el espectador o con el que esté viendo. (...) eso sucede cuando el cuerpo está en ese punto de límite, de consciencia, en donde no ignora nada, en donde todo está presente, pero también no sabe cuál es el siguiente paso. (...) nosotros trabajamos como el estado, que es —un poco— lo más sobre saliente del butoh, ¿no?, como de esos cuerpos que entran en un estado límite, en un estado de desequilibrio, de lo que decía Ko de estar en el borde, al límite del abismo, en donde uno es completamente consciente de lo que está haciendo, pero, a la vez, está en un estado de descontrol (...). (Jorge. Entrevista realizada en junio 2019)

Hablamos de un sentido común —configurado a través de imágenes gestuales— en el que es admisible interpretar la propia experiencia como un “trance consciente”, expresión utilizada por Juan que parece otra forma de designar el principio de crisis en movimiento que, como lo señala Jorge, Murobushi explicaba recurriendo a la imagen de entrar en “estado”: el sujeto danzante es espectador atento que percibe lo que incontrolablemente surge a cada instante en su experiencia gestual y, a un mismo tiempo, es quien se mueve sin saber del todo qué es lo que está haciendo; sin tener plena certeza de lo que está sucediendo en cada uno de los desplazamientos que va ejecutando. Así, entrar en “estado” puede leerse como una invitación a crear agenciamientos de signos y cuerpos desde una lógica de la incomodidad con base en la cual hacer butoh no consistiría —de ningún modo— en que la persona practicante se mueva limitándose a la repetición ya conocida de los criterios de desplazamiento que

³⁸ Todos los tipos de capital se traducen en capital simbólico, el cual podría ser definido como un conjunto de propiedades a las cuales, en virtud de los esquemas mentales de visión y de división del mundo incorporados —*habitus*— por los agentes sociales, estos últimos otorgan algún valor (Bourdieu, 2006, pp. 107–108).

habitualmente pone en práctica. En contraste, butoh sería arriesgarse a inventar un mapa desconocido; una topografía que se va dejando descubrir al mismo tiempo que va siendo producida por el sujeto danzante.

Como lo planteó Alejandro, butoh puede ser entendido como un ejercicio de “extrañamiento” en el cual la persona practicante, asumiendo una actitud de desconocimiento en relación consigo misma y su propia experiencia, puede moverse desde un estado de “incompletud” que le permite abrir “puntos de convergencia singulares” con otros cuerpos. De hecho, y siguiendo con esta línea argumentativa, Alejandro aclaró que ese estado de incompletud puede comprenderse como un estado de crisis, y aseveró que la crisis era concebida por Murobushi como “el lugar en el que todo es posible”³⁹ (Notas de campo. Laboratorio Alejandro).

Sugiero entonces que la producción de imágenes como el “huevo”, “los ruedos del tigre” y el “estado” permite visibilizar la práctica de butoh como un ejercicio de hiperestesiación del sujeto a través del cual se normaliza un reparto de lo sensible en el que las sensaciones y emociones percibidas al danzar son inteligibilizadas en términos de corrimientos impensados de la experiencia: devenires en los que el sujeto danzante experimentaría como “real” una situación de crisis del “yo” en la cual se “es” y se “deja de ser”; una crisis en la cual se “es” consciente del movimiento y, sin embargo, a la vez se es movido por *algo* más, algo que excede la humanidad misma del sujeto danzante, algo que “va más allá” de su construcción social como un sujeto de cultura y que pone en evidencia su condición de indeterminación.

Así, por ejemplo, el ejercicio de navegar por el río en contracorriente es una forma de aprender a sentir y a gestualizar lo que, al parecer, desde el campo artístico de la práctica de butoh en Bogotá se ha institucionalizado como constitutivo de “lo propio” de butoh: ser danzado por fuerzas impersonales que, de manera imprevista y sorpresiva, atraviesan el cuerpo de quien así lo permita.

³⁹ ¿Crisis como un llamado a que cada sujeto danzante se haga a su propio Cuerpo sin Órganos?, ¿Crisis como una invitación a persistir en la configuración de un plano de consistencia en el que vislumbremos todas nuestras posibilidades de devenir?, ¿Crisis como una manera de agenciarnos cambiando las condiciones de posibilidad que nos hacen ser lo que “somos” en un determinado contexto, en una determinada distribución gradual y contingente de fuerzas y conexiones?

La gestualización de imágenes de crisis permite que la persona practicante de butoh ordene su experiencia y produzca “lo real” a través de la configuración de una sensibilidad en la que un intenso entrenamiento de la percepción se entrelaza, según se observó en campo, con un marco normativo de inteligibilidad desde el cual butoh es representado y vivido como una operación de vaciamiento parcial del “yo” —dejar de ser y, simultáneamente, ser— que daría paso a un devenir re-distributivo de lo pensable y lo impensable, de lo posible y lo imposible; un devenir-otro que engendra algo nuevo e imprevisto. En ese sentido, quitar capas o desterritorializar formas estratificadas de subjetividad aparece así desde la perspectiva de los sujetos estudiados como una crisis no meramente metafórica: las complejas coordinaciones entre lo visible y lo decible que son construidas *por y a través de* la gestualidad de la danza butoh contribuirían a regularizar la experimentación subjetiva de vivencias que llegan a ser significadas como una genuina mutación. Dicha significación sería construida de acuerdo con una ontología social que, concibiendo al sujeto como un proceso dinámico y siempre indeterminado, ha sido acogida por una tradición artística notoriamente influenciada por las contribuciones de Ko Murobushi al campo de la danza butoh.

(2.2) En búsqueda de conexión: ¿subjetivaciones más allá de lo humano?

Las actividades de observación realizadas en campo nos permiten sugerir una especificidad que el proceso de producción de experiencias subjetivantes de devenir adquiere en el contexto de la práctica de danza butoh en Bogotá que aquí nos concierne. Me refiero a la normalización de una forma particular de apropiación de la ontología del sujeto que butoh plantea. Esta forma particular de apropiación sugiere una lectura del devenir en términos de un gesto móvil de conexión con *algo* que trasciende la individualidad de la persona practicante de butoh; *algo* primordial que excede los límites habituales de la experiencia unificada del “yo”. Como buscaré proponer en lo que sigue, la naturaleza primordial y trascendente asignada por varias de las personas practicantes a las vivencias de conexión que ellas mismas dicen efectuar al danzar, se encontraría estrechamente vinculada con la regularización de un recorte de experiencia que remite no solamente a la práctica de butoh, sino también al consumo de

plantas usadas en la medicina tradicional indígena⁴⁰. La proximidad que de este modo parece observarse entre una tecnología de subjetivación como butoh y el consumo de este tipo de sustancias de uso medicinal permitiría entrever la formación de un estilo de vida adquirido por personas residentes en Bogotá en el cual es central la producción de experiencias hiperestésicas.

La producción de imágenes gestuales de crisis que habilita la danza butoh posibilita instaurar un ordenamiento estético de la experiencia a través del despliegue articulado de un modo de disciplinamiento del cuerpo en movimiento y de un marco de inteligibilidad que, operando como mecanismos regulatorios de prácticas y relaciones sociales, permite a los sujetos danzantes vivir y representarse la práctica de butoh como una forma de conectarse con un fenómeno imprescindible para el sostenimiento de la vida. Así, puede señalarse que la imagen de *conectar con* “memorias” aparece como un dispositivo operador de la sensibilidad que estaría contribuyendo a sedimentar un esquema clasificatorio de la realidad de acuerdo con el cual la danza butoh, siendo ubicada por varias de las personas participantes al mismo nivel que el consumo de plantas de uso tradicional indígena, es asumida como un modo de invención de sí que se corresponde con el imperativo de reconocer al ser humano como sujeto a otros seres, a otros cuerpos no humanos. Devenir-memoria es entonces un gesto de encuentro con otras formas de vida que implica transgredir los límites culturales que hacen del “yo” una entidad separada del mundo; devenir-tigre para no olvidar que hacemos parte de una interconexión que excede a toda individualidad:

(...) es como verle el sentido a una ceremonia de peyote, por ejemplo. (...) Estás en tu proceso, sí, pero en tu proceso te das cuenta, de una manera muy bonita, que tu proceso no puede existir en absoluto si no es en un encuentro con el otro⁴¹. (...) Y yo en el butoh siento que es

⁴⁰ Jorge y Alejandro fueron las únicas personas participantes que no manifestaron explícitamente tener cercanía con el consumo de prácticas chamánicas.

⁴¹ Brenda parece coincidir en este punto con las observaciones de Jessica al resaltar el carácter a la vez individual y grupal del consumo ceremonial de peyote: “El peyote tiene que ver más con un ritual de guerreros. Es un ritual guerrero de sanación. Tú permaneces en un círculo toda la noche hasta que despunte el Sol; sentado, despierto y sosteniendo el grupo, y haciendo tu proceso personal pero con el colectivo (...)” (Brenda. Entrevista realizada en septiembre 2019). Cabe señalar que el peyote (*Lophophora williamsii*), planta de efectos sicotrópicos perteneciente a la familia de las cactáceas, crece naturalmente en diferentes zonas del semiárido desierto chihuahuense, el cual se extiende desde el sur de Texas hasta el nororiente del estado de Guanajuato (Guzmán, 2017). Si bien el peyote es usado tradicionalmente por diversas comunidades indígenas —wixaritari (huicholes), rarámuris, etc.— en prácticas culturales de carácter religioso y terapéutico, actualmente se inscribe en complejas dinámicas de consumo que involucran no solamente la configuración de diferentes prácticas de

casi como un reencuentro con una memoria muy esencial, ¿sabes?, como muy básica, del punto ‘Bueno, si (...) tenemos una semilla acá, necesita otra entidad para crecer: pues, mécala a la tierra. Y ¿la tierra solita?, ¡no!, pues, necesita de una manada de microorganismos, de honguitos, de gusanitos, del agua, de los elementos...’, y ahí ya empezamos a tejer una vaina enorme, que es como una interdependencia vital para la supervivencia, para la existencia (...). (Jessica. Entrevista realizada en noviembre 2018)

El butoh, con esta manera de bailar, te hace quebrarte y te hace despertar ciertas cosas de tu ser, ¿sí?, y las plantas también. Al ingerirlas llegan a generar cosas en tu cuerpo (...) que te abren también a ese despertar (...). Porque hay una desconexión, ¿sí?, o sea, si todo estuviera bien, sería distinto, pero es evidente que hay una desconexión. Hay un desfase en nosotros como especie en relación a las otras y al entorno en que vivimos —llamémoslo naturaleza— para que todo esté desequilibrado. (...) Hay aspectos energéticos con plantas (...) que trascienden ya nuestra realidad. Y es a eso hacia lo que debemos ir, ¿sí?, hacia romper esta realidad que nos quiere hacer pensar que sólo así es. O sea, empezar también a habitar esas otras dimensiones con la danza (...)⁴². (Marlon. Entrevista realizada en septiembre 2019)

La similitud atribuida a los efectos transformadores que la práctica de butoh y el consumo de plantas de uso ceremonial indígena —como sería el caso del peyote— tienen para las personas participantes radicaría en el hecho de que estas prácticas permitirían al sujeto danzante, en su condición de ser humano, tomar consciencia de un estado de cosas que pareciera estar desconociendo: hablamos de un orden natural basado en un equilibrio armónico de relaciones de interdependencia entre una multiplicidad de cuerpos —plantas, tierra, agua, hongos, microorganismos, humanos, etc.— que constituyen una totalidad viva.

Puede sugerirse entonces que en el contexto de la práctica de butoh abordado en la investigación se encuentra operando un reparto de lo sensible en el cual, según se observa, los sujetos danzantes se sitúan en el mismo plano de imprescindibilidad que ocupan formas de vida no humanas; formas de vida a las que estaríamos entrelazados por relaciones de interdependencia no jerárquicas. En ese orden de ideas, podría ser plausible pensar que las apropiaciones de danza butoh y de prácticas de medicina tradicional indígena llevadas a cabo por varias de las personas participantes se encuentran estrechamente relacionadas con la reproducción de un criterio normativo de reconocibilidad (Butler, 2010, pp. 17–19) con base en el cual los seres humanos son posicionados en una zona de dignidad y de importancia que

apropiación e ingesta de la planta, sino también la formación de amplias redes de usuarios no indígenas que se extienden por diferentes países del mundo (Guzmán, 2013).

⁴² En otra ocasión, el propio Marlon señaló que: “(...) cuando yo estoy bailando y estoy lo más concentrado, y estoy yéndome lo más al fondo que yo puedo, no es muy diferente de cuando yo estoy tomando yajé; es una profundidad muy, muy fuerte”. (Marlon. Entrevista realizada en junio 2019)

comparten horizontalmente con cuerpos no humanos: una vida humana no sería más o menos importante que una vida no humana.

De este modo, entraría en juego un encuadre de la vida desde el cual se hace un llamado a reconocer —y, en esa medida, se hace una invitación a no pasar inadvertida— una condición «común» que atraviesa a toda forma de vida, tanto humana como no humana. En ese orden de ideas, encuentro que el gesto de *conectar con* una “memoria” en el marco de la práctica de butoh en Bogotá parece estar incidiendo en la formación de un régimen estético-político que admite modos de concebir al sujeto muy cercanos a teorías de la post-subjetividad y del post-humanismo. En otras palabras, me refiero al hecho de que butoh y la ingesta ceremonial de plantas a la que nos estamos refiriendo harían parte de una práctica de consumo o de un acto de escogencia deliberada a través del cual se “conjugan formas de concebir personal y socialmente la relación “entre el yo y el nosotros”” (Pedraza, 2007, p. 34); formas de ordenar estéticamente la experiencia que le apuestan a vislumbrar modos de pensar-nos y asumir-nos como sujetos humanos que, desmarcándose del sujeto unitario, monolítico y universal del humanismo eurocentrado, se arriesguen a construir nuevos modos de existencia que dejen de reproducir los excesos de aniquilación y dominación hasta el momento legitimados por dicho humanismo en un contexto de capitalismo globalizado (Braidotti, 2015, pp. 53–54).

Así, podemos decir que la elección de consumo de la que hacen parte la danza butoh y el consumo de prácticas chamánicas opera experiencias de subjetivación estructuradas de acuerdo con un marco de reconocibilidad⁴³ que, acercándose a una ecología post-humana, estaría estableciendo como principio rector el respeto hacia todo lo vivo (Braidotti, 2015, p. 52).

Cabe indicar entonces que a través de butoh las personas practicantes instauran una forma de realización subjetiva ligada con el acto de sentir una proximidad conectiva a entidades vegetales, animales y hasta minerales —el agua, la tierra—; una proximidad entre un “yo” —persona practicante— perteneciente a un “nosotros” —la especie humana— y otras formas de organización de la vida. En ese sentido, butoh es posicionado dentro del campo mismo de

⁴³ Los marcos de reconocibilidad posibilitan fundar el reconocimiento de cuerpos y sujetos. En esa medida, el reconocimiento es posterior a la reconocibilidad. Esta última constituiría los criterios normativos de acuerdo con los cuales se define y delimita socialmente lo reconocible y lo irreconocible (Butler, 2010, p. 19).

la práctica artística como un ejercicio de transformación personal que invita a sensibilizarnos en el reconocimiento de lo que nos une a otras vidas, a vidas no solamente humanas.

Es aquí donde la ontología del sujeto que butoh aporta, y que hasta el momento he encontrado muy similar a la perspectiva deleuziana del devenir, parece ser leída en términos de la configuración de una *conexión con* una “memoria”, siendo esta última una imagen que enuncia el reconocimiento de *algo* a la vez elemental y trascendente, a saber: una interdependencia vital y energética que va más allá de un reparto de lo sensible en el que habría llegado a naturalizarse un sujeto humano encerrado en sí mismo y desfasado de esa red de múltiples vínculos horizontales que posibilitaría la existencia de la vida en toda su extensión y profundidad.

Considero entonces que el gesto butoh de entrar en *conexión con* “memorias” plantea un devenir del sujeto (devenir-hoja de otoño, devenir-tigre, devenir-agua) que puede entenderse como una invitación a pensar —situándonos entre gestos móviles (Bardet, 2018, p. 22)— la efectuación inesperada e imprevista de heteronomías del “yo” (Rancière, 2006, p. 53), es decir, la producción de agenciamientos de cuerpos y signos que den paso a un recorte de experiencia en el que el sujeto danzante pueda encontrar *lo común* con el otro. De este modo, butoh sería un saber de gestos que insiste en una exploración del movimiento, y por lo tanto, en una exploración de formas de organización del espacio y del tiempo, del sentido y de lo sentido, que haga pensable lo impensable: repartos de lo sensible en los que haya una distribución igualitaria de posiciones y capacidades que no se restrinja al ámbito de lo humano, sino que abarque el ámbito —¿cósmico?— de todo lo vivo. Así las cosas, y acercándonos a la perspectiva de las personas participantes en la investigación, la danza butoh puede llegar a ser visibilizada como una apuesta estética en la que el potencial político de la imagen se concibe como una puerta a micropolíticas de los afectos y del sentido: reordenamientos de las distribuciones de los cuerpos y sus capacidades de sentir y pensar.

No obstante, recordemos que, como lo vengo sugiriendo, el carácter subversivo y transformador que así parece ser concedido a butoh en el contexto de su práctica en Bogotá es expresión de efectos regulatorios y naturalizantes configurados a través de la producción de imágenes gestuales de crisis. Lo que quiero decir con esto es que la práctica reiterada de danza butoh contribuiría en gran medida a normalizar un ordenamiento de lo sensible desde

el cual se visibiliza al propio butoh como un procedimiento corporal que habilita al sujeto danzante para efectuar —por sí mismo y sobre sí mismo— desajustes y nuevos ensamblajes del “yo” individualizado y fijo que le habría sido asignado culturalmente. La experiencia de transformación des-sujetante que de este modo se estaría sedimentando como algo “dado” y “real” parece articularse entonces con una realización subjetiva de cercanía afectiva e igualdad distributiva de cuerpos y vidas humanas y no humanas. Esta forma de realización personal vendría siendo instituida como deseada y deseable a través de la gestualidad que es puesta en escena por la persona practicante de butoh al danzar.

Ahora bien, curiosamente, el devenir conectivo y memorial que, según se observó en campo, hace parte de la propuesta estética de la práctica de butoh en Bogotá, cobra el carácter de un retorno, de un reencuentro, de un recordar *algo* que ya estaba *ahí* y que, sin embargo, se está desconociendo; *algo* que es situado más allá de la cultura: eso «común» que el sujeto danzante, en tanto ser viviente, comparte con todas las entidades vivas existentes y que estaría dado por un orden o equilibrio natural en el que todo lo vivo se entreteje en un mismo plano de relaciones e interdependencias. Entonces ¿cómo despertar esa memoria de proximidad vital con otros cuerpos?, ¿cómo volver a experimentar *lo común* de forma tal que la persona practicante de butoh ponga en crisis estratificaciones sociales de individualidad y de humanidad que le han asignado un modo de ser ya establecido?:

Quedamos diseminados por el piso, inmóviles y tendidos boca arriba. En este punto, según las instrucciones dadas por Brenda, nos convertíamos en “hojas de otoño”. Así que, luego de una breve pausa, empezamos a deslizarnos muy lentamente. Nos movimos —siempre en una dinámica de arrastre sobre el piso— emprendiendo la búsqueda de otra de las personas participantes. Se conformaron entonces cuatro o cinco parejas. En cada una de ellas se produjo un trabajo de acoplamiento que partió de una inversión simétrica de los cuerpos: las cabezas de las dos personas involucradas en cada caso se ubicaban frente a los pies de su respectiva pareja. Así, manos y brazos de una persona movían y se aferraban a las piernas de la otra (y viceversa), generando así un movimiento giratorio que requería de una permanente coordinación de fuerzas y acomodaciones entre los participantes. Brenda fue insistente en reiterarnos que la idea era hacer de la interacción producida en cada pareja una experiencia sutil, de escucha atenta al otro y a mí mismo. (Notas de campo. Retiro Manusdea)

Teniendo por ambientación sonora lo que parecía ser música ritual indígena, Marlon iba ubicando piedras en los cuerpos de cada una de las personas participantes. Así, en un determinado momento alcancé a moverme sosteniendo tres piedras: una localizada sobre la muñeca de mi mano izquierda (abierta hacia arriba), otra reposando sobre el codo de mi brazo derecho (flexionado y dispuesto de la manera más horizontal posible) y una más deslizándose poco a poco sobre mi pie derecho. En la lentitud del movimiento pude concentrarme en sentir

la forma de las piedras, su textura, su temperatura, su dureza y, en gran medida, su peso. Percibí que era el peso de las piedras lo que les confería mayor presencia al momento de llevarlas conmigo en la realización de la actividad. (Notas de campo. Taller Marlon.)

En el caso del ejercicio de las “hojas de otoño”, considero que las personas practicantes nos involucramos en la producción de un agenciamiento de cuerpos y signos en el que la proximidad y el contacto físico entre los sujetos danzantes —distribuidos en diadas de trabajo— contribuyó a recortar una experiencia de compenetración que puso en juego una comprensión sensible —*desde y por* el cuerpo en movimiento— de esa metáfora de la vida en tanto conexión más allá del individuo: en cada pareja de hojas de otoño la posibilidad de desplazamiento implicaba, a un mismo tiempo, *mover a y ser movido por* otro cuerpo. Así, de manera similar a la sesión en la que vivimos en carne propia lo que era crear posibilidades de movimiento limitadas y habilitadas por la corriente del río contra la cual nos desplazábamos, pienso que la elaboración gestual de la imagen de las “hojas de otoño” se propuso como parte de un aprender a ser afectado y efectuado (Latour, 2004, p. 209) por *algo* que, si bien excedería los límites de mi corporalidad y los bordes de un “yo” perceptiva y espacialmente individuado, a la vez tendría la capacidad de entrelazarse conmigo, creando así una interdependencia necesaria para dar *vida* al movimiento. En ese orden de ideas, sugiero que el ejercicio de las “hojas de otoño” se propuso como un trabajo corporal irreductible al aprendizaje de una técnica giratoria. Se propuso más bien como una invitación a devenir-hoja de otoño, y en esa medida, se planteó como una invitación a reconocer la conexión vital que atraviesa a una entidad vegetal y a una entidad humana; una invitación a reconocer o a despertar en nosotros unas “memorias” vegetales.

Por su parte, el ejercicio con las piedras a cargo de Marlon tuvo un tratamiento similar al que fue dado en el retiro a la práctica de las “hojas de otoño”. Así, en las reflexiones finales de la sesión se compartió la percepción —más bien unánime— de que el ejercicio con las piedras había resultado en una experiencias bastante significativa, a tal punto de que los materiales rocosos con los que trabajamos habrían llegado a adquirir para varias de las personas participantes un carácter profundo, trascendiendo así su condición rudimentaria y meramente objetual. Al respecto, Marlon nos dijo que esa vivencia de profundidad era expresión de una conexión que habríamos logrado establecer con las “memorias” de las piedras: información que esos cuerpos han ido acumulando durante su larga estancia en este mundo. A su vez,

otros comentarios apuntaron a señalar que en el ejercicio aconteció un movimiento recíproco, en doble vía: al igual que nosotros movíamos esos cuerpos rocosos con nuestro cuerpo, las condiciones en que fue realizada la actividad permitieron que ellos también nos movieran. En este punto de la conversación, Marlon subrayó que, si bien en algunos momentos podemos disponer nuestro cuerpo y moverlo siguiendo nuestra propia voluntad y nuestro propio criterio, en otros momentos caemos en cuenta de que debemos ir al ritmo que nos indica la piedra.

Vale puntualizar entonces que, de este modo, se planteó una experiencia que no fue leída en términos de un ejercicio acrobático en el que, simplemente, aprendimos a hacer equilibrio con las piedras. En contraste, fue interpretada en términos de una vivencia en la que aprendimos a mover los cuerpos minerales de las piedras y a ser movidos por estos últimos: aprendimos a explorar una conexión profunda con memorias minerales, y en ese sentido, aprendimos a reconocer la piedra como cuerpo portador de un saber experiencial que nos puede conmover a tal punto de movernos en un ámbito sensorial y cinético que, al parecer, escapa a la voluntad de movimiento que el “yo” de los sujetos danzantes impone al momento de ejecutar el ir y venir de los desplazamientos.

Como puede observarse, la práctica de danza butoh indagada en campo estaría operando experiencias de subjetivación en las que el propio butoh es vivido y representado como una forma de poner en crisis un sujeto humano separado del ámbito de “lo natural”, siendo allí circunscritas vidas y cuerpos no humanos. En este caso, los dispositivos subjetivantes de imágenes gestuales de crisis efectúan un mecanismo regulatorio que posibilita situar el consumo de la danza butoh en Bogotá en un régimen estético-político desde el cual, según lo he venido indicando, butoh es normalizado a modo de un procedimiento corporal de sensibilización que abre la posibilidad al sujeto danzante de tomar consciencia de su responsabilidad en el reconocimiento de la condición igualitaria de imprescindibilidad que comparte con formas de vida no humanas; una responsabilidad de la cual dependería el sostenimiento de la vida misma, y por lo tanto, un compromiso del cual dependería el equilibrio de un sistema de interdependencias no jerárquicas (en donde los seres humanos no son ni más ni menos importantes que una piedra o que un microorganismo).

Y es, precisamente, en esa medida que sugiero que la práctica de butoh, en tanto tecnología de subjetivación, estaría contribuyendo a operar un ordenamiento estético de la sensibilidad en el cual parecen suturarse un marco de reconocimiento de carácter post-humano —regido por un criterio de respeto por todo lo vivo y por una visión no antropocentrada del mundo— y un modo de afectación en el que adquiere centralidad el refinamiento de la percepción —escucha atenta de las sensaciones que emergieron en los movimientos sutiles y parsimoniosos de las “hojas de otoño” y del ejercicio con las piedras—.

Vale aclarar que dicho marco de reconocimiento estaría articulado con una ontología social del sujeto, la cual, operando a modo de marco de inteligibilidad, permite naturalizar la significación de “lo sentido” al hacer butoh como una experiencia de devenir insospechado a través del movimiento. Hablamos de un devenir que, en el contexto de una práctica de consumo en la cual butoh y la ingesta de plantas de uso medicinal indígena adquieren una cierta equivalencia, llega a ser concebido en términos de un proceso de *conexión con* “memorias” de otras formas de vida. *Devenir* sería entonces un proceso de sensibilización en el que la persona practicante, desajustando los límites individualizantes de su “yo”, podría tomar consciencia de su inserción en una red horizontal de relaciones —con cuerpos no humanos— fundamental para la persistencia de la vida.

Parece así entrar en juego una sensibilidad que pondría en evidencia la producción de sujetos hiperestesiados a través de sutilezas perceptivas en las que “convergen lo corporal y el mundo corporalmente perceptible con las interpretaciones estésicas” (Pedraza, 2011, p. 291). Lo que quiero decir es que la observación detenida y consciente de lo que fuéramos experimentando al movernos lenta y cuidadosamente en la gestualización de las “hojas de otoño” y de la “danza de las piedras” era inteligibilizado en el marco de un orden discursivo que asigna a las sensaciones cinéticas y de contacto con otro cuerpo —ya sea una piedra o una persona— el sentido de una puesta en conexión con la manifestación sensible —“memorias”— de una totalidad viva constituida por múltiples elementos interrelacionados. Es en el marco de ese ordenamiento discursivo de la experiencia que se vuelve admisible pensar el gesto de las “hojas de otoño” y de la “danza de las piedras” en términos de la aplicación de un principio de acción que, como lo propuso Alejandro, se desmarca de lo que “generalmente nos enseñan”. Butoh sería entonces una práctica que se guía de acuerdo con el principio de “no

imponernos sobre la vida”: una premisa que invita a “compenetrarme” con la vida desde “mi propia piel” (Notas de campo. Laboratorio Alejandro).

Ahora bien, propongo considerar la interpretación sensible que de este modo es construida a través de butoh como parte de un proceso de subjetivación ligado al consumo de plantas de uso ceremonial en la medicina tradicional indígena. Teniendo en cuenta el perfil socioeconómico —mencionado líneas más arriba— que parece aplicar para la mayoría de las personas participantes en la investigación, puede sugerirse que la elección de consumo de sustancias de efectos sicotrópicos que fue indicada en campo por varias de ellas correspondería con la formación de un estilo de vida adquirido por personas que residen en la ciudad de Bogotá; personas que cuentan con el capital económico y el capital cultural necesarios para atribuir una valoración positiva y para legitimar una correspondencia de sentido a prácticas como la danza butoh y la ingesta de sustancias como el yajé y el peyote.

Hablo de una propensión socialmente estructurada a la apropiación de un conjunto más o menos unitario de prácticas rutinizadas: una afinidad por el consumo de prácticas que, como lo he venido mencionando en la presente sección del texto, posibilitan articular experiencias subjetivantes hiperestésicas de conexión y reconocimiento *con* todo lo vivo. Al respecto, considero pertinente señalar que, si bien no me propuse indagar los procesos de aproximación de las personas participantes a prácticas de consumo relacionadas con usos de la medicina tradicional indígena, tres de los sujetos danzantes entrevistados —Jessica, Brenda y Juan— aseguraron haber participado en *tomas*⁴⁴ de yajé —y de otras sustancias sicotrópicas— llevadas a cabo en territorios de comunidades indígenas y/o en municipios y zonas aledañas a Bogotá. En ese orden de ideas, pareciera que las preferencias distintivas hacia prácticas chamánicas observadas en la investigación podrían mostrar una cierta cercanía con la reciente y compleja dinámica de consumo de yajé en contextos no tradicionales que es señalada a profundidad por Caicedo (2009, 2015).

Podemos sugerir también que, desde el campo artístico de la práctica de danza butoh, el consumo de plantas como el yajé y el peyote puede llegar a ser visibilizada como una experiencia cuyo valor simbólico radicaría, principalmente, en los efectos de transformación

⁴⁴ Según lo apunta Caicedo (2015, p. 4), la expresión “toma de yajé” se emplea usualmente para hacer referencia a la práctica del consumo urbano de yajé.

personal y de apertura sensorial que le son adjudicados: la ingesta de estas sustancias sería legitimada en tanto práctica generadora de corrimientos de la propia experiencia; corrimientos que, de manera similar a la crisis del sujeto atribuida desde el campo artístico a *butoh*, son normalizados como vivencias de *conexión con* las “memorias” de una realidad que trascendería las estratificaciones de un “yo” unitario y con fronteras bien delimitadas que lo aíslan y diferencian de cuerpos y de vidas no humanas.

Se observa así la configuración de un estilo de vida en el que la alteración hiperestésica de la experiencia de sí —ya sea a través del movimiento al que *butoh* da lugar o a través de la apropiación de prácticas chamánicas— posibilita la regularización de una subjetividad relacionada con un modo de existencia que parecería estar siendo estandarizado (Sánchez, 2005, pp. 98–99). Una alteración hiperestésica de la experiencia que, a su vez, posibilita a varios de los sujetos danzantes entrevistados vincular su práctica artística con una posición personal que encuentro muy cercana al compromiso ético de cuidado de la vida que plantea la formación de sujetos post-humanos.

Es en esta articulación con el consumo de prácticas chamánicas que *butoh* llega a ser asumido como gesto de reconocimiento de *algo* sagrado. La *conexión con* “memorias” que el sujeto danzante efectuaría al danzar aparece entonces como un reencuentro con *algo* primigenio y originario. *Butoh* como gesto consistente en volver a recordar —desde y con el cuerpo en movimiento— la condición constitutiva última de lo humano:

Empieza a aparecer un elemento de lo sagrado, como (...) algo inmanente al cuerpo, planteado en el cuerpo. (...) ya en la caída hay un reconocimiento de tu memoria: en el *butoh* hay un reconocimiento de una memoria olvidada (...) La memoria está ahí, puesta en el cuerpo. Pues, de alguna manera el humano es el resumen de toda la evolución, si es que podemos hablar de evolución. Entonces, tuvo su parte reptil, su parte anfibia, su parte animal, y eso está ahí en el humano. (...) lo sagrado es esa conexión: el cuerpo es el templo también (...). Y entonces empezamos a relacionarlo un poco con las culturas antiguas, con la muisca, que fue arrasada. Empezamos con el grupo de entrenamiento a recolectar esa memoria, (...) esa conexión entre el *butoh* y estas prácticas sagradas de los indígenas, del mambear, del yajé (...). (Juan. Entrevista realizada en noviembre 2018)

(...) los dioses [de las cosmogonías indígenas] dejan esas plantas para que nosotros podamos volver a recordar esa conexión que ha existido del hombre con la divinidad siempre (...) desde el principio, o sea, ese es el origen. Por eso volvemos otra vez al cuerpo perdido y al cuerpo original. (...) Cuando tú (...) te pones en el campo de la danza, tú puedes observar cómo la danza activa esos dispositivos que la medicina te detona, pero de una manera muy consciente (...). Lo que produce el yajé, digamos, es un químico que opera en la [glándula] pineal y en

la [glándula] pituitaria, ¿sí?, y abre. El baile también produce químicos que, dependiendo de a donde tú te pongas, va a soltar una química tu cuerpo para ponerte en eso que yo te digo, en estado, conectado con eso (...). (Brenda. Entrevista realizada en agosto 2019)

La “caída” y el “estado” son también imágenes de crisis leídas en clave de un devenir memorial similar a la experiencia de alteración sensorial que sería producida por los efectos corporales de la ingesta de plantas como el yajé. Sugiero que este devenir-memoria, al ser concebido en tanto reconocimiento de una conexión primordial del ser humano con *algo* que, además de rebasar los límites del “yo”, remitiría a una fuente u origen de proveniencia, plantearía una ontología del sujeto que así pareciera seguir una estructura arbórea y, en esa medida, pareciera entonces anular la posibilidad de efectuar un devenir rizomático. En ese sentido, la imagen butoh de *conectar con* “memorias” respondería más a un principio estructural o generativo cuyo devenir no sería otra cosa que una reproducción o calco indefinido de ese “origen” estructural (Deleuze & Guattari, 2004, p. 17). Así, devenir-tigre, devenir-piedra y devenir-hoja de otoño no serían estrictamente actos de involución, sino que constituirían gestos efectuates de regresiones a ese orden sagrado o divino que desde un comienzo habría estado definido: una totalidad armónica de interdependencias entre cuerpos vivientes.

Sin embargo ¿conectar con lo sagrado no sería precisamente retornar a ese cuerpo que, como lo planteó Hijikata, perdimos al momento de nacer?, ¿butoh no es justamente un encuentro inesperado con la memoria del cuerpo aislado —*isolated body*— que nos ha sido arrebatado por la domesticación cultural?, ¿no es la imagen de la “memoria” un llamado a situarnos a través de la danza en una crisis o cuestionamiento incómodo de nosotros mismos que nos habilite a pensar lo socialmente impensado, que nos mueva a hacer posible lo que ha llegado a instituirse como imposible?

Así, la práctica de butoh aquí indagada se propone como un saber de gestos en el cual el retorno a una conexión con un estado originario de equilibrio sagrado no es solamente un llamado a la defensa por el respeto de todo lo vivo, y en esa medida, un llamado a comprometerse con la construcción de unas condiciones de existencia que garanticen la persistencia de la vida en todas sus manifestaciones. Sino también pareciera ser una lectura de la ontología deleuziana del devenir del sujeto en donde el reencuentro con lo divino es, posiblemente, una invitación insistente a movernos una y otra vez, desde la imposibilidad,

hacia la transgresión de estratificaciones subjetivantes: movernos constantemente hacia un Cuerpo sin Órganos; movernos de modo tal que, poniendo en cuestión nuestra forma ya habitual de experiencia, nos arriesguemos a vislumbrar nuevas organizaciones y producciones de lo real.

Exabrupto N°1

El presente capítulo giró en torno al abordaje de procesos de subjetivación configurados a través de la producción de imágenes gestuales de crisis que propone la danza butoh indagada en campo. Sugerí que los ensamblajes de palabras y formas visibles configurados por y a través de gestos en la práctica de butoh funcionan como dispositivos de subjetivación. Esto porque dichos ensamblajes estarían operando mecanismos regulatorios que, sedimentando los límites mismos del campo artístico de la práctica de butoh en Bogotá —en relación con una tradición cercana al trabajo de Murobushi e Hijikata—, contribuyen también a instaurar unos modos concretos de sentir y pensar. Así, a la vez que los sujetos danzantes se agencian a través de butoh para construirse deliberadamente a sí mismos, la reiteración de esta última práctica los somete a un ordenamiento estético de la propia experiencia que permite la estructuración de un estilo de vida basado en el consumo de vivencias incrementadas de sí.

Específicamente, propuse que dicho ordenamiento estético es producto de la articulación gestual de un marco de inteligibilidad y de un modo de afectación que permite normalizar la producción de sujetos hiperestesiados. Dichos sujetos viven y representan “lo sentido” al danzar en términos de una crisis creativa; una crisis de movimiento y de sí mismos.

En primera instancia, formulé que los ejercicios de la “caída”, la “estaca” y el “llenado/vaciado” constituyen imágenes gestuales en las que, tanto los movimientos realizados por la persona practicante así como las sensaciones dolorosas y sentimientos de miedo y angustia que esta última percibe al ejecutar los ejercicios, son inteligibilizados como parte de un trabajo volitivo del sujeto, quien, situándose persistentemente en momentos de incomodidad física y emocional, lograría efectuar movimientos desconocidos e impensados, y por lo tanto, lograría efectuar ampliaciones de su universo creativo y re-distribuciones de los límites habituales de su experiencia. De este modo, los ejercicios en cuestión operarían, simultáneamente, a modo de marco interpretativo y a modo de procedimiento de afectación

sensorial que permiten a la persona practicante vivir y significar como “real” los efectos de transformación interior —a través del tránsito por la incomodidad— que le atribuyen a la práctica de butoh.

También se planteó que la incomodidad entendida como vía de transformación personal no solamente se observaría en la práctica de butoh, sino también en una práctica como la meditación vipassana. Sugerí entonces que ambas prácticas constituirían tecnologías de subjetivación que, haciendo parte de un estilo de vida de cuidado adoptado por personas residentes en Bogotá, estarían contribuyendo a normalizar como realización subjetiva deseable la vivencia de una experiencia micropolítica en la cual, asumiéndose como agente de su propio proceso de transformación personal, el sujeto percibe como “real” el paso de una posición de incapacidad y pasividad a una posición de actividad desde la cual puede des-sujetarse de condicionamientos culturales.

Butoh aparece así como una práctica de consumo que, si bien es visibilizada como un ejercicio de singularización del sujeto por parte de las personas practicantes, contribuye a operar regularizaciones de la subjetividad.

Posteriormente, exploré en la indagación de imágenes gestuales que posibilitan configurar recortes de experiencia en los que la crisis es concebida como un proceso de devenir. De este modo, imágenes como el “huevo”, los “ruedos del tigre” y el “estado” constituyen un marco de inteligibilidad desde el cual es admisible pensar un sujeto que puede darse a la fuga de operaciones sociales de subjetivación que tienden a estratificarlo y a darle una forma fija. En ese sentido, propuse que las experiencias de invención de sí a las que da lugar la práctica de butoh abordada en campo también son estructuradas con base en una ontología social muy cercana a la concepción del devenir planteada por Deleuze. De ahí que haya considerado que las imágenes gestuales en cuestión operen la sedimentación de un sentido común de acuerdo con el cual el sujeto danzante experimenta y vive como “real” la efectuación de involuciones en las que, transgrediendo los límites de su “yo”, “deja de ser” para “ser” *algo* nuevo: devenir-otro, devenir-animal.

Hablamos entonces de un sentido común que, respondiendo a un criterio de jerarquización interna del campo de la danza butoh, posibilita visibilizar e instituir butoh como una práctica cuya especificidad estaría dada no solamente por hacer de la incomodidad un camino de

transformación, sino también por hacer del movimiento un camino para la producción de genuinas e inéditas mutaciones de la experiencia.

Por último, subrayé que las imágenes de crisis en devenir construidas a través de butoh, operando a modo de dispositivos de subjetivación, posibilitarían la producción de un reparto de lo sensible en el que el devenir del sujeto danzante es representado y vivido como una *conexión con* “memorias”; como un reencuentro con *algo* trascendente y sagrado. Desde esta perspectiva, devenir sería volver a tomar conciencia de la condición igualitaria de interdependencia e imprescindibilidad que el ser humano comparte con formas de vida no humanas.

Así, propuse que esta lectura particular del devenir deja entrever la configuración de un régimen estético-político en el cual, por medio del consumo de experiencias hiperestésicas a las que dan lugar la danza butoh y prácticas asociadas a usos medicinales indígenas, el gesto de *conectar con* “memorias” opera como un marco de reconocibilidad que encuentro muy cercano a teorías de lo post-humano. En ese orden de ideas, la afinidad de consumo hacia butoh y prácticas chamánicas observada en campo posibilitaría estructurar un estilo de vida en el que la propia danza butoh y la ingesta de plantas como el peyote y el yajé son inteligibilizadas como prácticas que le permiten efectuar al sujeto danzante una operación de sensibilización a través de la cual, encontrando *lo común* que tiene con otros cuerpos, se comprometa con el cuidado de todo lo vivo.

Es de resaltar que, sin desconocer los efectos regulatorios a los que puede dar lugar la práctica de butoh en tanto tecnología de subjetivación, me aproximé también a la perspectiva de las personas practicantes al afirmar butoh como un saber de gestos que nos invita a pensar la subjetividad en tanto acto de germinación de nuevos y múltiples flujos de conexiones entre materialidad e inmaterialidad, entre significados y sensaciones. Butoh entendido como una invitación a tomar el riesgo de producir agenciamientos moleculares de cuerpos y signos que no se reduzcan al mero calco de un mapa ya trazado, sino que sean un acto experimental de producción e invención de cartografías de lo real siempre inacabadas, indeterminadas (Deleuze & Guattari, 2004, p. 17).

En esa medida, pienso que la práctica de butoh propone o, por lo menos, señala con insistencia un sujeto corpóreo que se encuentra en un permanente proceso de mutación en el

que se hace, deshace y rehace a través de la construcción de imágenes. Al tratarse de imágenes de experiencia que invitan a indagar nuevas equivalencias entre palabras y formas visibles, y, en ese sentido, al tratarse de imágenes que invitan a los sujetos danzantes a persistir en la búsqueda de modos de invención de sí que vayan más allá de lo que en un determinado contexto se ha instituido como “experimentable, pensable, imaginable de acuerdo con ciertos modos de ordenación del espacio, de los tiempos, de los cuerpos y de sus interacciones” (Quintana, 2016, p. 9), considero que butoh propone una multiplicación del cuerpo y, por lo tanto, una proliferación de los discursos (Rancière, 2010, pp. 102–103): una política de las imágenes partidaria de la apertura de la interpretación y de la sensibilidad.

CAPÍTULO 2

NARRANDO LA CRISIS: TRAYECTORIAS VITALES, IDENTIFICACIONES Y POSICIONES DE SUJETO

La construcción narrativa que las personas participantes⁴⁵ en la investigación elaboran de sus respectivas carreras personales se encuentra estrechamente ligada con la aproximación que cada una de ellas ha hecho a la práctica de danza butoh. Así, butoh adquiere sentido en la medida en que tiende a ser relatado como un procedimiento de transformación personal al que le son atribuidos efectos curativos en el marco de la vivencia de un proceso de sanación espiritual. Se configura de este modo una subjetivación narrativa por medio de la cual se construyen identidades asociadas a segmentos biográficos estructurados con base en operaciones moralizadas de identificación con posiciones de actividad y de acuerdo con operaciones moralizadas de diferenciación respecto de posiciones de pasividad⁴⁶.

La subjetivación narrativa en cuestión estaría articulada con la adopción de un estilo de vida que permite a las personas participantes conferir un sentido terapéutico a sus experiencias de acercamiento a la danza butoh y a prácticas como, por ejemplo, el consumo de yajé.

La dimensión narrativa que los sujetos danzantes construyen de sus carreras profesionales pone de manifiesto el relato de movimientos posicionales estratégicos que serían expresión de la forma en que dichos sujetos viven y se apropian de su rol artístico, siendo butoh uno de los saberes gestuales que los habilita para participar en la efectuación de estructuras dinámicas de distribución asimétrica de capitales en el campo del arte. La participación en estas dinámicas de poder es delimitada también por el despliegue de esquemas clasificatorios incorporados que, operando como representaciones sedimentadas sobre el ser y el deber ser del arte, delimitan las posibilidades de agencia de los sujetos danzantes.

⁴⁵ En el presente capítulo no se tendrá en cuenta la dimensión narrativa de la carrera personal de Alejandro. Esto porque los datos generados en campo durante mi observación participante en el laboratorio que él dirigió y durante la prolongada conversación informal que sostuvimos proporcionaban escasa información sobre el relato que el entrevistado hace de su propia trayectoria de vida.

⁴⁶ Denominaré como *lo mismo* al ámbito de identificación con posiciones admisibles de actividad, mientras que utilizaré el término *lo otro* para referirme al ámbito de diferenciación en el que son narrativamente circunscritas posiciones inadmisibles de pasividad.

La referencia a situaciones de dificultad económica y laboral que atraviesan la mayoría de las trayectorias profesionales dejaría ver una forma narrativa de organización de la experiencia del sujeto similar a la que opera en los relatos de búsquedas espirituales.

El presente capítulo se encuentra dividido en dos secciones centrales. En la primera sección abordo subjetivaciones narrativas relacionadas con trayectorias vitales en las que adquieren relevancia experiencias curativas de transformación personal. Por su parte, en la segunda sección indago experiencias subjetivantes vinculadas con la elaboración narrativa de carreras profesionales en el campo artístico. Propongo allí que la proclividad a relatar segmentos biográficos que giran en torno a la superación gradual de situaciones de dificultad podría indicar la configuración de un modo narrativo estrechamente vinculado con la producción gestual de imágenes de crisis que plantea la danza butoh. Terminaré con una sección de cierre en la que puntualizo algunos de los elementos más relevantes del análisis desarrollado en las dos secciones anteriores.

(1) Sujetos en búsqueda de sanación: hacia la realización de existencias admisibles

La dimensión narrativa de las carreras personales de los sujetos danzantes con los que interactué en campo es notoriamente estructurada de acuerdo con la experiencia de sí que estos últimos han construido a través de la práctica de danza butoh. Concretamente, nos encontramos ante un ejercicio de instauración narrativa de la subjetividad en el cual la experiencia vivida es organizada con base en un conjunto de esquemas clasificatorios de la realidad que parecen guardar estrecha correspondencia con la manera en que es vivida la producción de imágenes gestuales de crisis al momento de danzar. Así, y como si se tratara de la ejecución de una “estaca” o una “caída”, pueden observarse trayectorias de vida que son relatadas otorgando a la práctica de butoh un papel central en la efectuación de un proceso de transformación personal caracterizado por la ocurrencia de momentos de inflexión asociados con una vivencia intensificada de dolor. Sugiero entonces que, de este modo, butoh es visibilizado como elemento decisivo en la realización de un trabajo espiritual.

Es precisamente en torno a ese vínculo entre butoh y espiritualidad que puede entreverse la configuración de un reparto de lo sensible en el cual las personas participantes, a la vez que

se identifican con posiciones de sujeto activas y positivamente valoradas —*lo mismo*—, se diferencian de posiciones de pasividad negativamente valoradas —*lo otro*—.

Así, las construcciones narrativas del sujeto observadas en campo parecieran contribuir de manera significativa a naturalizar la representación —más bien consensuada entre las personas participantes— de que la práctica de *butoh* es, sin lugar a duda, una forma efectiva de llevar a cabo una operación de sanación interior.

A través del acto enunciativo es declarada como real una experiencia terapéutica consistente en haber vivido el tránsito entre espacios de identificación que resultarían diferenciados y contrapuestos para las personas entrevistadas: la mediación que es atribuida a *butoh* en el paso de una posición de otredad —lo que “fui” y ya “no soy”— hacia una posición de mismidad —lo que ahora “soy”— permitiría entrever la efectividad estructurante de mecanismos regulatorios de la subjetividad que, según pude observar, posibilitan delimitar narrativamente un segmento biográfico en el cual la persona practicante se mueve desde un estado inadmisibles de cosas hacia la subsiguiente realización de una existencia deseable. Me refiero a un trabajo de representación (Hall, 2014, p. 500) por medio del cual el sujeto, inteligibilizando y haciendo comunicable su propia experiencia en relación con la práctica de *butoh*, se atribuye a sí mismo una identidad basada en un criterio moralizante de diferenciación negativa entre un modo de ser enfermizo y un modo de ser vinculado con el tratamiento curativo de la dolencia:

La danza me ha atravesado la vida, ¿sí? Entonces, la danza me ha curado de mis traumas, de mis falencias, de mi familia, ¿sí?, de muchos dolores. O sea, y no desde un plano romántico, sino real. La danza ha sido lo que ha hecho que yo sea lo que soy ahora. (...) hubo un ensayo en el que yo estaba bailando y estaba haciendo un ejercicio, y tuve unas sensaciones muy, muy fuertes, de mucha plenitud. O sea, de (...) mucha fuerza espiritual, ¿no? (...) Yo sentía que podía hacer todo con mi cuerpo, pero ese “hacer todo” no significaba virtuosismo, no significaba formas; sino era como (...) desaparecer o como un fusionarse con el universo (...). Yo sentí que me iba a morir. (...) O sea, un estado anímico, un estado espiritual, un estado físico supremo, impresionante. (...) Creo que es lo que Ko, a veces, se refería respecto al punto cero (...) Ko decía ‘Cuando te llaman por teléfono y te dicen “tú mamá se murió”, quedas en blanco’. Ese punto cero... Ko decía ‘Eso es el *butoh*’. Y yo siento que mi motor de vida es eso. O sea, cuando estoy bailando y llego a esos estados, es cuando yo me siento vivo. Siento que eso es como, en realidad, lo más importante. O sea, el bailar y sentir esa fuerza, ¿no?, pero que no es una fuerza física, es otra cosa. Es como una vibración muy potente, ¿no?, es como una consumación de algo. (Marlon. Entrevista realizada en abril 2019)

Como decía Brenda, ‘El chamán es chamán porque está enfermo, y busca su curación’. Entonces, la escuela de chamanes son un montón de enfermos que buscan curación (...) De alguna manera, yo accedí al butoh también por eso: por estar enfermo, por fumar tanto, por tomar licor, por tanta bohemia. Bueno, son cosas muy personales, ¿si me entiendes?, (...) problemas de adicciones, (...) prejuicios mentales que también el artista en el medio [artístico] se llena, ¿sí?, como... el ego, la vanidad, el orgullo (...) y el butoh ¡tan! [Juan produce un fuerte chasquido con sus dedos]: lo curó. (...). Necesitábamos [las personas integrantes del grupo Desconocidos de Sí] una curación, una sanación personal, y ahí hay algo sagrado (...) entonces, aparece uno como del viaje del yajé, aparece uno renacido. (Juan. Entrevista realizada en noviembre 2018)

Puede indicarse que, operando a modo de tecnología de subjetivación, la práctica de butoh parece habilitar la elaboración de construcciones narrativas *en y por medio de* las cuales el propio butoh es asumido como parte de un proceso de transformación personal que es efectuado deliberadamente por la persona practicante. Sugiero entonces que la narración de dicho proceso puede entenderse en tanto acto afirmativo de la pertenencia a posiciones de sujeto circunscritas en el ámbito de *lo mismo*: se afirma la identificación con un sujeto que ha asumido activamente y con la suficiente seriedad y compromiso su respectiva invención personal.

Así, la atribución enunciativa de pertenencia a lo que “soy” deja ver la identificación con una posición de sujeto que remite a una experiencia de capacidad. Esta experiencia es narrada en términos de un proceso curativo y personal que habría permitido a la persona practicante librarse de unas circunstancias de sujeción que, ubicadas temporalmente en el pasado, son moralmente clasificadas como inadmisibles, insufribles, invivibles. De este modo, se pone en juego un criterio de diferenciación que estaría operando la lectura patologizante de una condición de otredad correspondiente con lo que la persona practicante “fue”, o si se quiere, con lo que en un determinado momento “llegó a ser”: un sujeto que, consumido por el dolor, la enfermedad y el trauma, no asumía con suficiente determinación su proceso de sanación interior; un sujeto que, por lo tanto, prefería seguir sometido por sus vicios y falencias personales.

De otro lado, vemos también que butoh y la ingesta de plantas de uso medicinal como el yajé parecen operar a modo de tecnologías de subjetivación que posibilitan la construcción de narrativas del sujeto en las cuales la misma práctica de butoh y la ingestas de sustancias sicotrópicas son relatadas siendo parte de un trabajo espiritual, es decir, son relatadas como

parte integral de un ejercicio de superación de un estado de aminoramiento en el que difícilmente puede alcanzarse una realización subjetiva que, como vengo observando, estaría asociada con la consecución de una existencia mucho más vivible. En ese orden de ideas, y siguiendo a Giddens (2000, pp. 106–107), puede sugerirse que la práctica de butoh y la apropiación de prácticas chamánicas harían parte de procesos de producción de subjetividad estrechamente relacionados con la adopción de un estilo de vida que le permite al sujeto informar materialmente una narrativa concreta de la identidad del “yo”. En el caso que aquí nos compete, valdría decir que dicha narrativa contribuye a producir la articulación de un conjunto de prácticas a las que le son asignados unos efectos de transformación similares; efectos que permitirían suplir una necesidad específica de los sujetos danzantes, a saber: hacerse a una modo de existencia admisible para sí mismos.

En otras palabras, el sujeto construye narrativamente puntos de sutura (Grossberg, 2009, pp. 29–30) que aquí toman la forma de un segmento biográfico asociado con la vivencia de un trabajo de carácter espiritual. Dicho trabajo espiritual, que sería efectuado a través del consumo de prácticas entre las que se incluye butoh, es comprendido metafóricamente por la persona practicante como una experiencia sanadora de muerte-renacimiento (“Yo sentí que me iba a morir”; “aparece uno renacido”) que posibilitaría el encuentro con un sentido existencial profundo (“mucha fuerza espiritual”; “ahí hay algo sagrado”). Se observa así el despliegue de un ejercicio narrativo en el cual y por medio del cual se estaría sedimentando un segmento particular de la historia de vida del individuo. Un segmento que, naturalizado en términos de una vivencia singular de liberación, coincide con un momento de inflexión de la carrera personal marcado por un desplazamiento identitario que se da en la tensión entre *lo otro* —un sujeto enfermo y sometido a sus padecimientos— y *lo mismo* —un sujeto comprometido con su propia curación—.

Vale aclarar que, en ese orden de ideas, el sentido des-sujetante narrativamente atribuido por las personas practicantes a sus vivencias de trabajo espiritual parece mostrar una dicente similitud con los efectos descodificantes de naturalizaciones y estratificaciones del sujeto que dichas personas atribuyen a la práctica de butoh. Sugiero que esto puede indicarnos la configuración de un ensamblaje articulado de tecnologías de subjetivación. Así, a la vez que butoh contribuye a establecer delimitaciones de “lo que se dice” y de “cómo contar lo que se

dice” de la propia experiencia vivida, el ejercicio de reflexividad del “yo” operante en la construcción narrativa de las carreras personales actúa también como mecanismo regulatorio de la subjetividad normalizando sedimentaciones y recortes de la forma en que las personas practicantes de butoh aquí indagadas se experimentan a sí mismas y conciben butoh.

De este modo, y buscando complejizar las reflexiones de García & Serrano (2004, pp. 210–211) sobre el análisis de la dimensión narrativa de las carreras personales, planteo que la narración moralizada que los sujetos hacen de sí mismos puede entenderse como una práctica de subjetivación cuyas posibilidades y efectos instaurativos de modos de ser, sentir y pensar se definen en la articulación que —en un determinado contexto histórico— se produce entre la reflexividad narrativa llevada a cabo por el sujeto y otras prácticas culturales que, como la danza butoh, llegan a constituir modos de invención de sí.

En esa medida, considero que la práctica de butoh contribuye a operar la configuración de modos narrativos de las carreras personales de las personas participantes en la investigación. Y, a su vez, estos modos narrativos contribuirían a efectuar la normalización de experiencias de re-inversión de sí que, estrechamente vinculadas con la danza butoh, son inteligibilizadas en términos de búsquedas espirituales, es decir, en términos de un ejercicio des-sujetante en relación con condicionamientos restrictivos y enfermizos. Esto permitiría poner en evidencia los efectos de producción de “lo real” que, en articulación con diversas prácticas culturales, llegan a tener los enunciados elaborados en la práctica de la representación: las palabras contribuyen a fijar, instaurar y transformar repartos de lo sensible, es decir, órdenes de distribución y re-distribución de capacidades, identidades y posiciones de sujeto; y, en esa medida, órdenes de demarcación de lo visible y lo decible, de lo inteligible y lo experimentable (Rancière, 2009, pp. 49–50).

Los modos o formas en que son narradas por las personas participantes sus respectivas carreras personales dan cuenta de un ordenamiento estético de la experiencia del sujeto en el cual, según lo he venido indicando, la exploración del movimiento que propone la danza butoh es asumida como parte de un trabajo curativo que la persona practicante opera por sí misma y sobre sí misma. De este modo, son elaboradas trayectorias espirituales cuya dimensión narrativa parece encontrarse notoriamente estructurada con base en experiencias de producción de imágenes gestuales de crisis que traté en el capítulo anterior. En esa medida,

se observa la configuración de una mismidad en la que operan identificaciones con una posición de actividad que sería propia de sujetos que, viéndose ubicados en una situación de dificultad marcada por vivencias dolorosas, deciden afrontar su respectiva coyuntura personal asumiendo con volición y persistencia el paso por la incomodidad intensificada que se requiere para la realización de una transformación interior profunda. Cabe resaltar que la mutación así efectuada llega a narrarse como parte de un proceso personal de aprendizaje a través del cual el sujeto danzante, concibiéndose como agente de sí mismo, toma el riesgo de darse a la búsqueda de nuevas formas de organización de su experiencia:

Para el águila poder renovarse, es porque ella ya llega a un punto en el que el pico (...), que está diseñado para comer su presa, y las garras, que están diseñadas para atraparla, se atrofian por la edad. Y, entonces, queda con una opción: o morir, porque ya no puede casar, o renovarse. No tiene otra opción. Es más o menos así el límite: o mueres o te renuevas, ¿sí? En ese punto yo estaba. Pero, para renovarse, el águila tiene que coger el pico y azotarlo contra la piedra tantas veces hasta que se le caiga. (...) O sea, literalmente, tumbarse el pico para que uno nuevo le salga. Después que le ha salido el pico, empezar a arrancarse, una a una, las garras, y eso implica una cuota de dolor que el águila tiene que dar para poder salvarse. Si tú no estás dispuesto a sufrirlo, mueres. Entonces, justo en ese momento llega el butoh. (...) Este pico que yo quiero cambiar, que ya se atrofió, es una parte de mí que me impide sanar, que me impide amar, que me impide aceptarme como soy (...) es como la decisión de decir ‘Si puedo renovarme, ¿por qué no?’ (...). (Brenda. Entrevista realizada en agosto 2019)

Esa fue mi primer muerte a nivel psíquico y espiritual (...). Segunda muerte, fuertísima.⁴⁷ (...) empecé a ver ese potencial de la crisis (...). Ya el butoh me ha ayudado (...) a caer mejor. Es una memoria del caer, que de ahí veo que el butoh ha sostenido procesos. Sí. (...) Aprender a sostener esa caída o a pararse, o a caminar con todas las lesiones psíquicas, emocionales: ver que se puede recuperar. (...) ‘Quiero conectarme’, ese fue mi rezo, ‘Quiero conectarme’. Me siento como un ser ahí... ¿Quién soy? ¿En qué ando? ¿Por qué estoy viviendo estas cosas? (...) Y ahí es donde empecé a hacer un desglose en cuanto a elementos, porque me metí en un proceso de ser guardiana de unos círculos de mujeres. (...) En ese círculo me di cuenta —y [con] las medicinas y el yajé y, bueno, [con] ¡el butoh también!— por qué a veces soy tan prisionera de mi cabeza: puro aire, ¿no? (...) La mente se lo lleva a uno al carajo. (...) Todo eso que te digo fue como alimentando eso por muchos encuentros de muchas tradiciones, como buscando mi espiritualidad, buscando un sostén. (Jessica. Entrevista realizada en octubre 2018)

⁴⁷ En gran medida, Jessica estructura la narración de su trayectoria de vida en torno a sucesos nodales que, siendo de significativa relevancia para la entrevistada, son denominados por ella misma como *muertes*. Con este término Jessica hace referencia a complejas eventualidades relacionadas con la experimentación de sensaciones profundamente dolorosas. *Muertes* que, como en el caso de “los ruedos del tigre”, indican la vivencia de una circunstancia liminal en la cual la persona practicante de butoh, atravesando una experiencia intensificada de confrontación personal, se debate entre la vida y la muerte; entre el gesto de persistir en la imposibilidad y no ceder ante el dolor, y el gesto cómodo de rendirse ante la dificultad que plantea una situación de crisis y extrema vulnerabilidad.

La dimensión narrativa de las carreras personales observada en campo permite señalar que la identidad del “yo” difícilmente puede entenderse fuera de procesos de producción de subjetividad en los que el individuo dota de sentido su propia experiencia con base en adhesiones temporarias a posiciones de sujeto (Hall, 2003, p. 20). Dichas adhesiones posicionales entrarían a ser reguladas a través de una práctica como la danza butoh, la cual, haciendo parte de un complejo más amplio y más o menos unitario de prácticas (como el consumo de yajé, la meditación vipassana, los círculos de mujeres⁴⁸), habilita al sujeto para que se defina a sí mismo en la tensión relacional entre lo que “es” y “no es” que se va configurando en determinados momentos de su trayectoria vital. Esto sin olvidar que la regulación de las adhesiones posicionales de sujeto también es efectuada a través de la reflexividad del “yo” operante en el ejercicio de producción de enunciados que informa el modo en que las personas practicantes viven y experimentan dichas adhesiones.

Así, puede observarse una vez más la construcción narrativa de un segmento biográfico que, siendo metafóricamente inteligibilizado por los sujetos danzantes en términos de una experiencia singular y genuina de muerte-renacimiento (“o mueres o te renuevas”; “mi primer muerte a nivel psíquico y espiritual”) conducente a una notoria resignificación de la propia existencia (Brenda asume su proceso de transformación como una operación dirigida a transgredir la imposibilidad de amar y aceptarse a sí misma. Jessica significa su búsqueda espiritual en términos de un aprender a recuperarse de heridas muy profundas), corresponde con un punto de inflexión. Esta inflexión de la trayectoria vital del individuo es relatada como un momento de tránsito posicional recurriendo a operaciones de identificación que afirman la pertenencia a *lo mismo* y enfatizan el distanciamiento con *lo otro*: la proximidad a una posición pasiva de sujeto asociada con unas condiciones pasadas y enfermizas de existencia —de atrofiamiento interno y lesiones emocionales—, es sucedida por un proceso de

⁴⁸ Los círculos de mujeres se asocian con prácticas rituales que antiguamente posibilitaban la formación de un espacio de sociabilidad en cual, a través de actividades como el tejido y la conversación, los sujetos *mujeres* se posicionaban en una red horizontal de transmisión de conocimiento y de construcción de su feminidad. Al parecer, e inspirándose en dicha forma de producción de “lo femenino”, hoy en día pueden encontrarse iniciativas *de mujeres y para mujeres* que, identificándose bajo el término “círculo de mujeres”, se proponen como espacios que dan lugar a procesos de construcción de comunidad y de crecimiento personal en los que las mujeres participantes, a través de prácticas de cuidado y formas de sororidad, re-significan su experiencia generizada y sus identidades como *mujeres*. Ver: <https://www.elespectador.com/opinion/circulos-de-mujeres-columna-867087>

aprendizaje a través del cual, y como si se tratara de una estrepitosa “caída” (“coger el pico y azotarlo contra la piedra”; “el butoh me ha ayudado (...) a caer mejor”), la persona practicante efectúa su propia sanación y logra posicionarse como sujeto activo y capaz de transformarse a pesar de las dificultades que puedan ocurrir en diversos momentos de su carrera personal.

La narración del movimiento que habría acontecido desde una posición de otredad invivible e inaceptable hacia una posición de mismidad deseable y vivible aparece entonces ligada a modos de relatar la propia experiencia; modos narrativos que, en gran medida, obedecerían a efectos subjetivantes configurados a través de la práctica de danza butoh. Hablo de la normalización y demarcación de modalidades narrativas de las carreras personales que, siendo atravesadas por criterios moralizados de identificación y diferenciación, dan lugar a la producción de un relato de la identidad del “yo” en el cual butoh adquiere un papel central en la gestación de una vivencia de transformación interna del sujeto.

He propuesto que la narración de esa vivencia se encuentra asociada con un cambio en la trayectoria vital de las personas practicantes que tiende a ser naturalizado por estas últimas en términos de un desplazamiento posicional positivamente valorado. La positividad y admisibilidad atribuidas a ese desplazamiento evidenciaría la instauración discursiva de una distribución jerárquica de lo sensible en la cual el sujeto construye una identidad ligada al paso de una posición de pasividad y sometimiento —circunscrita en una condición de otredad inadmisibile— a un aposición de actividad y capacidad de agencia —situada en una condición aceptable de mismidad—. De esta manera, es observable una dimensión narrativa de las carreras personales estructurada por medio de un juego de identificaciones que reproduce una tensión de mutualidad excluyente entre posiciones de actividad y posiciones de pasividad, siendo las primeras narrativamente vinculadas con una forma deseada y vivible de existencia.

El movimiento inflexivo hacia esa forma deseada y admisible de existencia pareciera ser narrado en términos de un trabajo o búsqueda espiritual consistente en la superación relativa o gradual de estados de incapacidad y aminoramiento del sujeto. La consecución satisfactoria de una espiritualidad concebida en esos términos remite a la sedimentación de un recorte de

experiencia que, según lo sugerí, encuentro muy similar a la experiencia estética configurada a través de la producción de imágenes de crisis que propone la danza butoh aquí indagada.

Dicha similitud podría señalarnos un ensamblaje articulado de butoh y reflexividad narrativa del “yo” a través del cual se normaliza la elaboración de relatos biográficos en los cuales la operación de sanación subjetiva que implicaría salir de *lo otro* y situarse en *lo mismo* exigiría de la persona practicante una contundente voluntad de transformación personal por medio de la cual, sin ceder ante la incomodidad de situaciones cotidianas de extrema vulnerabilidad e imposibilidad, conseguiría asomarse a nuevos modos de organización de la propia experiencia que hagan más vivible la existencia.

Así mismo, sugiero que el sentido curativo atribuido a butoh por las personas practicantes con base en los relatos que ellas mismas construyen de sus respectivas trayectorias vitales, debe entenderse en el contexto de la reproducción de un estilo de vida en el que se observa la adopción de un conjunto de prácticas y tecnologías de subjetivación a través de las cuales el sujeto danzante, ordenando narrativamente su experiencia en trayectorias espirituales, se agencia para construir sus propias identificaciones con lo que “es” y “no es”, a la vez que se somete a la instauración de unas formas regularizadas de producción discursiva de identidades. En esa medida, y siguiendo los planteamientos de Hall (2003, p. 20), podemos concebir la *identidad* como un proceso relacional de articulación o *sutura* entre discursos normativos y formas de subjetivación que nos permiten “decirnos”, “afirmarnos”, “definirnos”. Así, la experiencia unitaria de un “yo” coherentemente narrado en un segmento biográfico de sucesos y eventualidades armónicamente ensambladas (el tránsito sanador entre una condición de aminoramiento y un estado de realización subjetiva), es producida y reglada a través de operaciones de identificación que actúan como mecanismos de naturalización y transformación de diferenciaciones entre mismidades y otredades.

Ahora bien, apartándose de la visión consensuada de butoh como una práctica de sanación personal y, por lo tanto, distanciándose del modo narrativo por medio del cual Brenda, Jessica, Marlon y Juan parecen instaurar una subjetividad estrechamente relacionada con un relato normalizado de búsquedas espirituales, Jorge fue la persona participante que explícitamente manifestó concebir la danza butoh como un ejercicio de creación artística desvinculado de un trabajo terapéutico o curativo. No obstante, cabe mencionar que Jorge

asignó una condición de espiritualidad a la práctica de butoh. Dicha espiritualidad estaría referida a la valoración positiva que Jorge hace de la notable y, al parecer, enriquecedora influencia que Ko Murobushi, en tanto figura ejemplificante, representó en su trayectoria de formación artística:

(...) el butoh, para mí, espiritualmente es como el amor que yo tengo por Ko. Para mí el butoh lo representa a él, el amor y el respeto y la admiración. (Jorge. Entrevista realizada en junio 2019)

A continuación, propondré que la forma en que la mayoría de los sujetos danzantes estudiados viven y se apropian de ciertas posiciones/funciones/roles que les son socialmente asignados puede dar un indicio que permita comprender su proclividad a construir una subjetivación narrativa en la cual la práctica de danza butoh es relatada introduciéndose en un segmento biográfico atravesado por vivencias de transformación espiritual de naturaleza sanadora. Específicamente, me centraré en indagar la producción de experiencias subjetivantes vinculadas con el papel que los sujetos danzantes desempeñan en el campo del arte, siendo la danza butoh uno de los saberes gestuales que nutren sus procesos de creación escénica y sus modos y posibilidades de posicionamiento en el campo. Así mismo, se observará que la manera en la cual estas personas se asumen como artistas se encuentra articulada con el ejercicio de construcción narrativa de sus respectivas carreras profesionales.

(2) Trayectorias profesionales: posicionamientos subjetivantes en el campo del arte

La inteligibilización de butoh como mediación estética de efectos curativos que habrían sido experimentados en el contexto de una coyuntura personal o momento de inflexión de la trayectoria vital se encontraría ligada con posiciones de sujeto que, relacionadas con una estructura de distribución asimétrica de capital económico y cultural, son vividas de acuerdo con representaciones diferenciadas del ser y del deber ser del quehacer artístico, así como también, son vividas en relación con la inserción de las personas practicantes al mundo del trabajo. En ese orden de ideas, pareciera que la espiritualidad atribuida a butoh desde narrativas terapéuticas de transformación personal guarda correspondencia con un contexto de dificultad económica y laboral que es relatado como un entramado de eventualidades

circunstanciales y de toma de decisiones personales. Según se observó en campo, estas decisiones personales dan cuenta de un reparto jerárquico de lo sensible en el que estarían operando identificaciones moralizadas con formas deseables e indeseables de ser artista.

Es de mencionar que Jessica, siendo una de las personas practicantes que elaboran una lectura espiritual de su acercamiento a la danza butoh, construye una narración de su trayectoria profesional confiriendo relevancia a la vivencia de una crisis económica que ha generado complejas repercusiones en diferentes ámbitos de su existencia⁴⁹. Una de ellas tuvo que ver con la inconstancia en su formación artística universitaria. Esto en gran medida debido a la prioridad que Jessica llegó a conceder a la búsqueda y ejercicio de actividades laborales que, muchas veces ubicadas fuera del campo artístico, le permitían seguir solventando las dificultades económicas que atravesó durante la realización de su pregrado en artes escénicas. De hecho, Jessica relata que su aproximación a la práctica de danza butoh se vio limitada por momentos a razón de la crisis económica en cuestión y sus efectos a largo plazo⁵⁰:

Cuando empezó la precariedad económica fue porque empezó todo este tema en Venezuela. Nosotros vivíamos en Cúcuta y mi papá tenía negocios en Venezuela y estaba ganando en bolívares. En dos mil ocho, dos mil siete, eso empezó a ir en caída (...). (Jessica. Entrevista realizada en agosto 2019)

El butoh es un proceso íntimo. (...) Que lo hiciste con éxito o que no, pues ya eso es de constancia. Yo nunca fui constante, como te digo, pero pude también decantar informaciones de lo poco que podía por tiempos, por plata (...). Seguía la vida. Seguir la porque tocaba seguir haciendo plata, estudiando o buscando cómo estudiar. (Jessica. Entrevista realizada en octubre 2018)

La dimensión narrativa de la carrera profesional de Jessica permite observar la realización de un ejercicio de reflexividad por medio del cual se configura un recorte de experiencia en el que se involucra la identificación con: (a) una posición económica estable antes de la crisis; (b) una posición artística inestable e intermitentemente desclasada del campo artístico; y (c) una posición de actividad y agencia que le permite al sujeto afrontar la crisis coyuntural en

⁴⁹ Según escribe Jessica en el texto que soportó su trabajo de grado: “Una agobiante sequía monetaria, emocional y creativa estaba apoderándose sutilmente de cada intersticio de mi ser” (Ballesteros, 2017, p. 25).

⁵⁰ Las dificultades se remontarían a la recesión económica que atravesó Venezuela en el contexto de la crisis financiera de efectos globalizados que inició en el año 2007 y cuyas repercusiones se prolongaron durante varios años más. Al respecto, consultar: Vera, L. (2011). ¿Por qué la economía venezolana ha salido tan afectada por la crisis económica global? *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 17(1), 95–121.

la que se encuentra sumido. Observamos entonces la elaboración discursiva de una trayectoria de desplazamientos entre posiciones de sujeto que, poniendo de manifiesto la experiencia subjetiva de una dinámica inesperada de pérdida de capital económico y de una postergación adquisitiva de capital simbólico en el campo artístico (abandonar por momentos el proceso de formación profesional, quedando así rezagada de quienes sí pudieron llevarlo a cabo de manera continuada y en menor tiempo), narrativamente adquiere coherencia al ser relatada como un proceso de confrontación personal a través del cual —y como si se tratara de un movimiento butoh que parte desde la imposibilidad— el sujeto logra “seguir adelante” persistiendo en la superación relativa de las dificultades que continuamente van apareciendo a lo largo de su trayectoria de vida.

De este modo, y siguiendo las formulaciones de García & Serrano (2004, pp. 206–207), puede sugerirse que la subjetividad opera como un juego estratégico de flujos y movi­lidades entre posiciones que interpelan al individuo como un sujeto específico. Estos flujos y movi­lidades constituyen trayectorias sociales del sujeto en determinados contextos culturales e institucionales (García & Serrano, 2004, pp. 210–211). Así, y como se observa en el caso de Jessica, su trayectoria profesional en el campo del arte en Bogotá es construida narrativamente en términos de un segmento biográfico en el cual, según he venido indicando, se da el paso de una posición inadmisible de sujeción —*lo otro* (“empezó a ir en caída”)— a una posición deseada de capacidad —*lo mismo* (“Seguía la vida”)—. Debe mencionarse entonces que la manera en que el sujeto danzante experimenta y relata sus movi­lidades y trayectorias posicionales se encuentra ligada a los efectos regulatorios de la experiencia que el mismo sujeto configura a través de una tecnología de subjetivación como butoh.

Podemos señalar ahora la construcción narrativa de trayectorias de profesionales que dejan ver la forma en que algunos sujetos danzantes estudiados viven su rol artístico en relación con, de un lado, la acumulación de capital cultural bajo la forma de titulaciones académicas y, de otro lado, en relación con las posibilidades de conversión de ese capital cultural en capital económico. Veamos:

Yo tuve la opción de, o tener un título y no estudiar como yo quería el arte, o estudiar como yo quería el arte pero no tener un título, y elegí la segunda; y en muchas cosas me siento muy bien, porque siento que mi danza, con las precariedades que tiene de producción y de ciertas cosas en ese aspecto, sé que es una danza potente, ¿sí?, pero tengo que asumir que hay muchos

trabajos a los cuales no puedo acceder para tener una vida más digna, por no tener un título. Pero, pues, son cosas que tienes que asimilar. (Marlon. Entrevista realizada en septiembre 2019)

Pues, inicialmente, yo iba a entrar a la ASAB en el dos mil cuatro, en la carrera regular, ¿cierto?, pero sentía una atmósfera horrible, (...) detesté la academia. Dije ‘No, esto es una cosa de egos, del que más sabe, del que no sé qué. ¡Me voy!’, e hice mi experiencia de casi veinte, quince años, empíricamente. Después, cuando llegué a una especie de nivel actoral, dije ‘Necesito la academia’, porque hay cosas que la academia brinda que lo empírico no. (...) Entonces, ahí [en el programa de profesionalización de la ASAB] había una posibilidad de diálogo [entre saber empírico y saber académico] y, obviamente, había un problema de profesionalidad en cuanto laboralmente, ¿sí?, un asunto laboral: el que necesite título para poder conseguir un mejor trabajo. Punto. Y gracias al título es que ya estoy en un mejor trabajo, ¿sí? (...) eso también es una necesidad, porque los artistas también comemos y pagamos servicios. (Juan. Entrevista realizada en julio 2019)

Aunque —como se mostró en la anterior sección del capítulo— la dimensión narrativa de las carreras personales de Marlon y Juan deja ver un trabajo de representación en el que la práctica de butoh adquiere sentido en tanto parte integral de un proceso de sanación personal, se observa ahora una diferencia en lo que respecta a la forma en que ambos entrevistados asumen su labor artística. De un lado, tenemos que, encontrándose en una posición artística sin titulación académica que lo diferencia del resto de las personas participantes, Marlon desarrolla una subjetivación narrativa en la que justifica una trayectoria social de dificultad económica identificándose con una posición de sujeto que concibe como deseable en función de la legitimidad que otorgaría a quien la ocupe: un artista que sacrifica deliberadamente unas mejores condiciones de vida por la posibilidad de ejercer libremente su saber artístico. Se aprecia entonces la producción de un ordenamiento narrativo de la experiencia en el cual el flujo biográfico entre una posición de precariedad económica y una posición de artista al margen de la academia es inteligibilizado como una cuestión de convicción personal.

En ese sentido, propongo que, a través de la práctica de saberes gestuales como la danza butoh, Marlon ha ido incorporando un conjunto de esquemas de visión y de división del mundo que, operando como *habitus* o principio generador de prácticas (Bourdieu, 2007), han llevado a que el entrevistado opte por renunciar a oportunidades laborales que, según lo expresa él mismo, le permitirían hacerse a una existencia más digna. Así, pareciera estar siendo configurada una experiencia subjetivante que responde a una lógica de identificación en la que prevalece la pertenencia a *lo mismo* en oposición con *lo otro*: la academia es clasificada por Marlon como un contexto institucional que constriñe negativamente la

libertad creativa del artista; libertad que, con base en el relato biográfico construido por el propio Marlon, estaría estrechamente asociada a una concepción de butoh como “algo que va en contra de lo académico” (Marlon. Entrevista realizada en junio de 2019) y, en esa medida, como una práctica que abre posibilidades de des-sujeción. De este modo, la convicción personal de Marlon que lo lleva a posicionarse estratégicamente como artista des-sujecido de un sometimiento institucional sería expresión de un conjunto de disposiciones incorporadas que, delimitando la posibilidad de agencia del sujeto (García & Serrano, 2004, p. 208), opera como un sentido práctico en el que se sobreentienden o normalizan representaciones sobre el deber ser y el ser del artista: un artista que, en cumplimiento de su deber creativo libre y no dependiente de una consagración académica⁵¹, reduce de manera notoria las posibilidades de conversión de su capital cultural —incorporado como saber artístico no académico— en capital económico.

Vale sugerir entonces que estaríamos hablando de un sentido común sobre la labor artística que, al parecer, articulándose con el ordenamiento estético de la experiencia que es operado a través de la producción gestual de imágenes de crisis en la danza butoh, contribuye a la instauración de una modalidad narrativa en la que el sujeto se posiciona a sí mismo como agente activo de su propio proceso de invención; proceso que estaría atravesado por momentos coyunturales que implican afrontar situaciones de dificultad. Este modo de posicionamiento nos permite acercarnos a la manera en que el sujeto experimenta posiciones sociales que, además de ser construidas discursivamente, responden a unas determinadas condiciones de existencia vinculadas con reglas de distribución fluctuante y asimétrica de materiales y medios de apropiación de bienes y valores socialmente escasos (García & Serrano, 2004, pp. 205–207; Wacquant, 2008, pp. 30–31).

Por su parte, la dimensión narrativa de la carrera profesional de Juan presenta como un punto de inflexión a la profesionalización de la experiencia artística que el entrevistado ha adquirido fuera de la academia. Se estructura de esta forma una trayectoria de desplazamientos entre posiciones de sujeto: (a) artista que rechaza la institucionalidad académica; (b) artista que,

⁵¹ El nivel de consagración indicaría una distribución asimétrica de capital simbólico —traducible en la práctica como marcador de legitimidad artística— funcional a principios de estructuración interna del campo del arte. La efectividad clasificatoria de estos principios jerarquizantes se observaría en la producción de distinciones sociales entre grupos de posiciones —asociadas a determinados estilos artísticos y estilos de vida— con mayor o menor autoridad artística (Bourdieu, 2002, p. 188).

dedicado a su formación empírica y no titulada, pasa por dificultades laborales; (c) artista que recurre a la academización de su conocimiento artístico para así enriquecer su formación escénica y hacerse a mejores oportunidades laborales. Puede observarse aquí una elaboración narrativa a través de identificaciones posicionales que, si bien en un primer momento hacen referencia a un sentido común muy similar al expresado por Marlon, posteriormente dejan en claro una decisión estratégica de valorización y conversión de capitales.

La formación artística lograda durante aproximadamente quince años por fuera de contextos académicos es justificada como una decisión afirmativa de pertenencia a *lo mismo* y de distanciamiento de *lo otro*. Así, la renuncia a unas mejores condiciones laborales parece haber sido una decisión tomada por Juan respondiendo a un criterio de clasificación que establece una diferenciación negativa entre arte empírico y arte académico, siendo este último asociado con actitudes inaceptables. Precisamente, al narrar su proceso de sanación personal a través de la práctica de danza butoh y el consumo de plantas como el yajé, Juan desaprobó de manera enfática esas actitudes del medio artístico —egoísmo, orgullo—, llegándolas a significar como patologizaciones morales equiparables a vicios de adicción. No obstante, Juan legitima su trayectoria de profesionalización en un contexto institucional académico aduciendo necesidades propiamente artísticas (“hay cosas que la academia brinda que lo empírico no”) y lo que parecen ser unas evidentes necesidades de subsistencia relacionadas con el acceso a un mejor trabajo (“obviamente, había un problema de profesionalidad en cuanto laboralmente”).

De este modo, aunque finalmente distanciándose de una trayectoria profesional similar a la de Marlon al decidir consagrar académicamente un capital cultural artístico adquirido en un contexto no académico (accediendo así a un trabajo que le representará la obtención de un capital económico requerido para mejorar su modo de existencia), se observa que Juan también relata su trayectoria profesional de acuerdo con un modo narrativo que hace alusión a la vivencia de crisis o momentos de incomodidad difíciles de superar. Así, mientras que uno de esos momentos se encuentra relacionado con la efectuación de un trabajo espiritual a través de tecnologías de subjetivación como la danza butoh, otro se vincula con un sentido común que, como señalé en el caso de Marlon, opera representaciones naturalizadas sobre el

deber ser del artista (un artista alejado de los constreñimientos académicos) y el ser del artista (un artista no titulado y con dificultades económicas).

Sin embargo, a pesar de que en la dimensión narrativa de la trayectoria profesional de Juan se evidencia un reparto de lo sensible en el que la academia artística llegó a ser clasificada como un contexto institucional caracterizado por la reproducción de actitudes moralmente inadmisibles (actitudes que, según lo manifestó Juan, él mismo buscó depurar en su trayectoria espiritual), pareciera que las disposiciones incorporadas por el entrevistado lo habrían habilitado para hacer admisible lo que anteriormente no lo era, optando así por conseguir un título de validez profesional, ampliando de esta forma sus posibilidades laborales.

Los casos de Jessica, Marlon y Juan nos dan la posibilidad de atisbar procesos de subjetivación en los que se configuran movimientos estratégicos de identificación que dan cuenta de la manera en que los sujetos danzantes se apropian de su papel como artistas y de sus respectivas trayectorias profesionales. Si bien pueden observarse formas variables de relacionarse con la práctica artística (ya sea postergando y entrecortando el proceso de formación profesional —Jessica—, manteniéndose al margen de contextos institucionales de corte académico sin titularse —Marlon—, o formándose empíricamente para luego profesionalizarse —Juan—), es de resaltar la común adhesión temporaria de las tres personas participantes en cuestión a posiciones de sujeto que harían parte de la construcción narrativa de trayectorias profesionales atravesadas por momentos de dificultad económica y laboral. En esa medida, pareciera haber una correspondencia no necesaria entre dichas experiencias de dificultad y las experiencias de transformación personal en las que butoh es enunciado y vivido como parte de un trabajo espiritual de carácter sanador o terapéutico. Dicha correspondencia podría estar dada por unas prácticas culturales de producción y ordenamiento de la experiencia, es decir, podría estar dada por la configuración de una subjetividad que, enunciando, describiendo y experimentando unas determinadas posiciones de adhesión (Grossberg, 2003, p. 171), contribuye a normalizar una modalidad narrativa cuya estructura confiere centralidad a momentos de incomodidad; momentos que, al ser relatados como coyunturas personales de dificultosa superación, parecieran hacer eco del principio de crisis operante en la producción de imágenes gestuales en la danza butoh.

El contraste de la dimensión narrativa de las carreras profesionales de Brenda y Jorge puede permitir aclarar mi proposición de que las personas practicantes de butoh que relatan sus respectivas trayectorias vitales aludiendo —como lo expuse en el anterior apartado— a un proceso de transformación interior que en gran medida habría sido posibilitado por los efectos curativos atribuidos a butoh, también desarrollan un ejercicio de subjetivación narrativa en el cual plantean una forma de asumir su posición social como artistas haciendo referencia a una trayectoria profesional asociada con la vivencia de dificultades económicas/laborales. Esto sin perder de vista que, como ocurre con Jessica, Marlon y Juan, dichas dificultades se encuentran asociadas con unas estructuras dinámicas de distribución de capital económico y capital cultural que son experimentadas por los sujetos danzantes con base en la reiteración y actualización de principios incorporados de visión y de división del mundo que inciden en su capacidad de agencia.

En los casos de Brenda y Jorge se observa la construcción narrativa de trayectorias profesionales de acuerdo con criterios moralizados de identificación que permiten acercarnos a la forma en que ambas personas practicantes de butoh asumen su posición como artistas en relación, sobre todo, con la acumulación de capital económico y la legitimidad del posicionamiento del propio trabajo artístico en el ámbito del consumo ofrecido al público. Veamos:

Si tú me estás preguntando que yo vivo del arte... no. Yo no podría vivir del arte. Manusdea a duras penas me sostiene. (...) Lo que me permite a mí generar Manusdea es conocimiento y generar una forma de vida que yo no estoy dispuesta a negociarla por una cuenta bancaria con más plata. (...) Pago el precio, pero hago el proyecto que se me da la gana y más me apasiona (...) la gente me dirá '¡Pero usted tan irresponsable!'. Totalmente irresponsable con la sociedad, absolutamente responsable con mi destino. Sigo mi destino y no estoy dispuesta a negociar eso para lo que yo nací. (Brenda. Entrevista realizada en agosto 2019)

(...) estoy con lo justo, con la plata justa, pero bien (...) para mí sí es necesario estar creando y estar girando con la compañía [Maldita Danza]; entonces, pues yo busco que eso sea posible. Y me ha ido bien, no hemos parado ni un solo año de girar, ni un sólo año de hacer funciones, ni un solo año de recibir estímulos económicos de parte de Idartes o del Ministerio [de Cultura]. (...) cada vez nos parecemos más a una empresa que busca (...) gestionarse, sobrevivir, vivir de esto y, a la vez, disfrutar, y a la vez desarrollar su pensamiento. Pero, pues, sí, no desde un lugar romántico. No. Al contrario, estamos rompiendo un poco con eso y, más bien, cómo lograr poder llegar a más gente, cómo lograr... no con la cosa de que seamos masivos, comerciales, pero sí irrumpir en más lugares (...). (Jorge. Entrevista realizada en septiembre 2019)

La dimensión narrativa de la trayectoria profesional de Brenda nos presenta un ejercicio de reflexividad a través del cual la entrevistada relata un flujo de adhesiones posicionales que, si bien en este caso no involucra representaciones sobre el paso por contextos institucionales académicos o no académicos, plantea la movilidad entre: (a) una posición de dificultad económica; (b) una posición de libertad artística; (c) una posición de irresponsabilidad social; y (d) una posición de fidelidad de la artista a sí misma. Se aprecia entonces la puesta en juego de un conjunto de disposiciones incorporadas que dan lugar a una toma de posición en el campo del arte basándose en una convicción de carácter personal. Así, la libertad artística de hacer “el proyecto que se me da la gana y más me apasiona” parece enunciar una experiencia de autodeterminación relatada en términos de una decisión que, obedeciendo a un criterio de firme compromiso con una realización subjetiva plena, trae consecuencias negativas para la artista. Según puede observarse, la consecuencia negativa más relevante radica en las dificultades económicas que emergerían como efecto de ocupar una posición de sujeto que, al parecer, puede ser desaprobada socialmente (“¡Pero usted tan irresponsable!”) a causa de no ser funcional a criterios de productividad que se orientan a incrementar la tasa de ganancia (tener “una cuenta bancaria con más plata”).

Tenemos entonces una subjetivación narrativa en la cual se lleva a cabo un trabajo de representación en el que se enuncia una identidad basada en operaciones de identificación que delimitan una concepción del ser y del deber ser del artista. Más exactamente, se observa una identidad constituida en la identificación con *lo mismo* y en la diferenciación con *lo otro*. Brenda afirma su pertenencia a una posición de mismidad asociada con un quehacer artístico definido en términos de vocación (“no estoy dispuesta a negociar eso para lo que yo nací”). En esa medida, la fidelidad que la entrevistada dice mantener con su destino artístico es visibilizada como una actitud moralmente admisible que se sobreentiende opuesta a una posición de otredad moralmente inadmisibile y deplorable: el artista cuya labor creativa se encuentra subordinada a un interés lucrativo. Así, el costo que Brenda debe afrontar por decidir hacer un arte que solamente responda a las expectativas estrictamente artísticas de quien lo produce—independientemente de cualquier criterio comercial—, es narrado como una situación de precariedad económica que no ha impedido la ocupación persistente e inamovible de una posición de lealtad del sujeto consigo mismo; posición que es también de compromiso con un arte que resulta siendo monetariamente improductivo. En ese sentido, la

entrevistada parece referirse a una posición artística en la cual se concede más legitimidad y valor simbólico al capital cultural adquirido —a manera de saber gestual incorporado— cuanto menos se traduzca este último en capital económico.

La experiencia de vivir una condición de dificultad económica en la que el trabajo de creación e investigación artísticas adelantado desde Manusdea —principal fuente de ingreso de Brenda— no es suficiente para hacerse a un modo de existencia sustentado exclusivamente en dicha práctica artística⁵², es relatada como parte de una trayectoria profesional que, al ser atravesada por coyunturas de incomodidad, exige del sujeto una actitud de volición y persistencia que le permitirían a este último no ceder ante las dificultades que se le van presentando en su trayectoria vital; dificultades que, de no ser encaradas con una firme determinación, constituirían serios obstáculos para seguir adelante con la consecución de una realización personal muy ligada a la representación del arte como actividad que no debe estar sometida a restricciones comerciales. De este modo, puede indicarse que la danza butoh promovida por Brenda a través de Manusdea es visibilizada por la entrevistada como una práctica estética que, rehuyendo criterios de jerarquización no propiamente artísticos, daría la posibilidad a la persona practicante de seguir su “propio camino” y, así, darse a la tarea de cumplir de forma genuina con sus respectivos intereses, expectativas y necesidades de invención personal a través del movimiento.

En el caso de Jorge, observamos la construcción narrativa de una trayectoria profesional que da cuenta de un rol artístico asociado a posiciones de: (a) suficiencia económica; (b) éxito artístico (regularidad de la circulación de obras y reconocimiento institucional de la compañía Maldita Danza); (c) rechazo a la comercialización del arte. Puede resaltarse entonces que, aunque los relatos profesionales de Brenda y Jorge dejan ver la reproducción de un sentido común desde el que se propone la defensa de una práctica artística que no se subordine a intereses de masificación y enriquecimiento comerciales, Jorge habla adhiriéndose a una posición artística experimentada en relación con unas condiciones de existencia que estarían

⁵² En el formulario escrito Brenda indicó complementar la ganancia económica que le proporciona su labor en Manusdea con los ingresos que obtiene desempeñándose como jurado evaluador de proyectos artísticos participantes en convocatorias a nivel distrital en Bogotá.

dadas por la acumulación de capital simbólico cuyo nivel de consagración sería avalado por instituciones oficiales como Idartes⁵³ y el Ministerio de Cultura.

Este capital simbólico parece habilitar a Jorge no solamente para dar cierto renombre y credibilidad a la labor de creación artística realizada desde la compañía que él mismo dirige, sino que también lo habilitaría para hacer rentable dicha labor, accediendo así a una acumulación de capital económico que, según se observa, sustenta un modo de vida acorde con las expectativas subjetivas del entrevistado: el logro de una vida sin dificultades laborales ni de subsistencia material y con dedicación completa a la práctica de creación artística. Así, pareciera que, a pesar de coincidir con Brenda en la representación del deber ser del artista (su quehacer no debe ceñirse a pretensiones de lucro), Jorge elabora una narrativa en la que se observa la operación de disposiciones incorporadas que, haciendo ver como admisible la ampliación de los escenarios de circulación y consumo del propio trabajo artístico (garantizando de este modo una cierta rentabilidad del oficio creativo), le han permitido traducir un capital cultural artístico altamente valorizado en posibilidades de acceso a unas condiciones de existencia que son percibidas sin atribuciones de precariedad económica.

De esta forma, quiero resaltar que, a diferencia de Jessica, Brenda, Juan y Marlon, en la dimensión narrativa de la carrera profesional de Jorge no se menciona la vivencia de dificultades laborales/económicas, así como tampoco se referencia un segmento biográfico en el que haya tomado relevancia un proceso de transformación personal en el cual la danza butoh —junto con otras prácticas— se haya asumido como un procedimiento corporal de efectos curativos. Es en esa medida que, según lo propuse líneas más arriba, encuentro una correspondencia no necesaria entre: (a) la enunciación de butoh como parte integral de búsquedas espirituales que son experimentadas a modo de desplazamientos biográficos en los cuales el sujeto, haciendo frente a situaciones de limitación e incapacidad, puede moverse hacia estados de capacidad des-sujetante; y (b) la narración de trayectorias profesionales en las que es referido el paso de la persona practicante a través de situaciones de dificultad laboral/económica relacionadas con su posicionamiento en el campo del arte.

⁵³ De hecho, Jorge aclara que a la compañía Maldita Danza la “reconoce la institución. Entonces, nos reconoce Idartes, ya tenemos cierto nombre... entonces nos invitan a hacer cosas. Es más fácil, por ejemplo, que a mí me escojan para ser asesor de otras personas, o para ser jurado de otras cosas (...)”. (Jorge. Entrevista realizada en septiembre 2019).

Podría pensarse entonces que la proclividad observada en la mayoría de los sujetos danzantes estudiados a relatar su propia experiencia insertándose en trayectorias profesionales y espirituales atravesadas por coyunturas personales difíciles de superar, deja ver la efectividad estructurante de una matriz interpretativa (Butler, 2010, p. 117) que, operando a través de un ensamblaje articulador del que participan la práctica de la danza butoh y la narración de sí como tecnologías de subjetivación, contribuye a la producción normativa de un recorte de la experiencia en el que la vivencia y representación de “lo real” adquiere inteligibilidad para las personas practicantes en el marco de la enunciación y gestualización de lo que pareciera ser una existencia en crisis: una trayectoria vital de inflexiones agónicas que, construyéndose en el movimiento relacional de identificaciones y diferenciaciones estratégicas con posiciones de pasividad y sujeción —*lo otro*— y posiciones de actividad y agencia del sujeto —*lo mismo*—, apunta a la difícil consecución de unas condiciones admisibles de existencia.

Así, considero que la proclividad observada en campo a contar la experiencia vivida a través de la construcción reflexiva de trayectorias vitales marcadas por eventualidades críticas nos permitiría atisbar en el contexto de la práctica de la danza butoh en Bogotá la configuración de modalidades narrativas de la subjetividad; modalidades *en y a través de* las cuales la experiencia de ocupar ciertas posiciones enuncia y da forma a un sujeto volitivo que se niega a sucumbir al doblegamiento de la insoportabilidad e incomodidad de la coyuntura que esté atravesando: un sujeto que se relata a sí mismo como persistente en el ejercicio deliberado de su capacidad de agencia.

Es importante resaltar entonces que la dimensión narrativa de las carreras profesionales abordadas en el presente apartado permite acercarnos a la forma en que las personas participantes relatan su capacidad y posibilidades de agencia en relación con movilidades estratégicas entre posiciones de sujeto. Así, y entendiendo la *agencia* como “intervenciones en los procesos por los cuales se transforma continuamente la realidad y se ejerce el poder” (Grossberg, 2003, p. 168), propongo que los sujetos danzantes estudiados narran su experiencia vivida justificando sus respectivas trayectorias sociales en el campo del arte con base en sentidos comunes y posicionamientos que, reproduciendo y actualizando principios clasificatorios de la realidad que sedimentan consideraciones moralizadas de lo que es y debe

ser un artista (y, por lo tanto, de lo que es y debe ser la práctica artística), contribuyen a efectuar estructuras dinámicas de distribución de capitales.

En ese sentido, las narrativas biográficas indagadas dan cuenta de procesos de subjetivación en los que los sujetos danzantes viven y se apropian de su papel como artistas y de determinadas condiciones de existencia. En dichos procesos de subjetivación se evidencia la configuración de repartos de lo sensible en los que, a través de identificaciones/diferenciaciones con actitudes artísticas admisibles y modos inadmisibles de hacer arte, las personas practicantes de butoh se hacen a identidades o a adhesiones temporarias con posiciones de sujeto que inciden de manera notoria en el acatamiento y desaprobación de criterios normativos de asignación de capital económico y capital cultural (ambos traducibles en capital simbólico que actúa como legitimidad artística) operantes en contextos institucionales académicos y no académicos.

De esta forma, y siguiendo a Hall (2003, pp. 31–32), podemos decir que las identidades no solamente son el resultado de un poder institucional y normativo que regula y disciplina a los individuos y a sus cuerpos desde afuera; sino que, a la vez, las identidades son resultado de las formas en que los mismos individuos producen y reproducen —“envisten”— regulaciones normativas que los “convocan” a ocupar ciertas posiciones de sujeto. En esa medida, cobra sentido la postura de García y Serrano (2004, p. 196) consistente en asumir a la subjetividad en términos de mecanismos regulatorios que se despliegan en una doble dinámica de agenciamiento y sujeción.

En ese orden de ideas, considero que la práctica de danza butoh en Bogotá que aquí nos atañe, encontrándose estrechamente ligada a una tradición que se inspira notoriamente en los trabajos canónicos de Hijikata y Murobushi, puede ser apropiada narrativamente de diversas formas, dando así lugar a la formación estratégica de identidades artísticas desde las que son legitimadas y justificadas dinámicas de acumulación de capitales que se articulan con la elaboración discursiva de movibilidades posicionales de sujeto: (a) una posición de rechazo indiscutible a la academia —Marlon—; (b) una posición de rechazo a la comercialización del arte y a la injerencia de criterios comerciales en los procesos de creación artística —Brenda—; (c) una posición desde la que se llega a reconocer una complementariedad anteriormente negada entre arte empírico y arte académico —Juan—; (d) una posición en la

que, si bien se rechaza la comercialización del arte, se admite la ampliación de los espacios de consumo y la circulación rentable del propio trabajo artístico —Jorge—; (e) una posición por momentos desclasificada del campo artístico que es leída como parte de un proceso de crisis similar a los que plantea butoh —Jessica—.

Exabrupto N°2

El presente capítulo se centró en el abordaje de procesos de subjetivación narrativa que se encuentran relacionados con la práctica de danza butoh llevada a cabo por las personas participantes en la investigación y con la manera en que estas últimas inteligibilizan la vivencia de sus respectivas trayectorias vitales —a nivel personal y profesional—.

De acuerdo con las observaciones realizadas en campo, propuse que butoh y reflexividad narrativa del “yo” estarían operando como ensamblaje articulado de mecanismos regulatorios de la subjetividad que posibilitan dar lugar a la producción de una forma concreta de ordenamiento de la experiencia del sujeto. Esto en la medida en que, a la vez que la configuración de imágenes gestuales de crisis contribuye a delimitar qué decir y cómo hablar de la propia experiencia vivida, la elaboración enunciativa de las carreras personales propicia la sedimentación de modos en los cuales el sujeto danzante se experimenta a sí mismo y hace comunicable esa experiencia. Fue en ese sentido que resalté la normalización de una modalidad narrativa en la cual la exploración del movimiento que la danza butoh plantea tiende a ser significada por las personas practicantes como una operación curativa sucedida en un proceso de transformación personal profunda.

Dicho proceso de transformación es relatado como parte de un segmento biográfico que correspondería con la ocurrencia de un punto o momento de inflexión de la carrera personal. Como lo sugerí, esta inflexión de la trayectoria vital es narrada metafóricamente por las personas participantes en términos de una experiencia de muerte-renacimiento a la que adjudican una notoria resignificación de la existencia.

Hablamos entonces de un trabajo de representación a través del cual se construye y naturaliza como vivencia singular de des-sujeción el desplazamiento narrativo efectuado por los sujetos danzantes desde *lo otro* hacia *lo mismo*. De este modo, el paso de una condición pasada y

enfermiza de sometimiento a una posterior situación existencial cuya admisibilidad parece responder al significativo grado de libertad y realización subjetiva que la persona participante le asigna, es narrado implicando el despliegue de operaciones de adhesión temporaria a posiciones de sujeto circunscritas en ámbitos de identificación mutuamente excluyentes. Así, la identificación positivamente valorada con posiciones de actividad —atribuidas a un sujeto volitivo y agente de su propia invención— se da en tensión con la diferenciación negativa respecto de posiciones de pasividad —atribuidas a un sujeto incapaz de afrontar persistentemente el sometimiento que lo subsume—.

Se observó entonces un juego de operaciones moralizadas de identificación que posibilita a los sujetos danzantes asignarse narrativamente identidades que afirman la pertenencia a una condición admisible de mismidad en oposición a una condición inadmisible de otredad. Esta pertenencia identitaria habría sido en gran medida efectuada a través de la práctica de butoh, siendo esta última concebida por la mayoría de las personas participantes en el estudio como parte integral de una búsqueda o trabajo de carácter espiritual.

La espiritualidad que de esta forma es otorgada a butoh hace referencia a la superación relativa —nunca absoluta ni totalmente finalizada— de estados de aminoramiento del sujeto que dificultan notoriamente el logro de una realización subjetiva plena asociada con la consecución de una forma admisible de existencia. Así, evidenciando una marcada similitud con la producción de experiencias de crisis a la que le apuesta la orientación estética de la danza butoh aquí abordada, la dimensión narrativa de las carreras personales deja ver una organización de la experiencia ligada con un modo enunciativo de invención de sí a través del cual es producida como “real” la vivencia de coyunturas personales de sometimiento; coyunturas que, al parecer, son leídas por las personas practicantes como momentos de imposibilidad cuyo grado de dificultad les demanda una persistente voluntad de transformación.

En ese orden de ideas, sugerí que la proximidad observada entre el recorte de experiencia configurado por medio de imágenes butoh y el recorte experiencial que es configurado por medio de la reflexividad narrativa del sujeto puede pensarse en relación con la regularización de un estilo de vida estructurado en torno al consumo de un conjunto más o menos unitario de prácticas y tecnologías de subjetivación que, adquiriendo un carácter espiritual para las

personas participantes, pueden incluir desde danza butoh, tomas de yajé, meditación vipassana y círculos de mujeres.

La elaboración narrativa de trayectorias espirituales evidenciada en campo me permitió considerar las identidades como mecanismos de sutura o articulación que, a la vez que habilitan al sujeto para definirse a sí mismo en la tensión relacional e históricamente situada entre lo que este último asume que “es” y “no es”, lo someten a las posibilidades de producción de “lo real” que son socialmente instauradas a través de discursos normativos. Puede afirmarse entonces que la danza butoh y la construcción narrativa de las carreras personales operan como mecanismos regulatorios de la subjetividad que agencian y, al mismo tiempo, sujetan al individuo.

Así mismo, en el presente capítulo acometí el abordaje de procesos de subjetivación narrativa relacionados con los relatos que las personas entrevistadas elaboran de sus respectivas carreras profesionales en el campo del arte.

La indagación que propuse de las formas en que estas personas viven y se apropian narrativamente de su papel como artistas indicó que la subjetividad opera como un juego estratégico de movilidades entre posiciones. Dichas movilidades o flujos posicionales constituyen trayectorias sociales al interior de contextos institucionales específicos. En ese sentido, observé que la dimensión narrativa de las trayectorias profesionales enunciadas por las personas practicantes pone de manifiesto tomas de posición basadas en representaciones sobre el ser y el deber ser del artista y de la práctica artística.

Al respecto, sugerí que se trataba de posicionamientos subjetivantes en los que puede evidenciarse la operación de identificaciones y diferenciaciones moralizadas que, según señalé, contribuyen a la reproducción de un reparto jerárquico de lo sensible que se distribuye entre posiciones/roles/funciones artísticas admisibles y no admisibles: las primeras inscritas en el ámbito de pertenencia a *lo mismo* —lo que las personas participantes afirmaron y dijeron “ser”— y las segundas relegadas al ámbito negativamente diferencial de *lo otro* —lo que ellas sostuvieron “no ser”—.

Las identidades de índole artística así enunciadas dejarían ver la efectividad estructurante de conjuntos de disposiciones incorporadas que, actuando a modo de esquemas clasificatorios

de la realidad, delimitan la capacidad de agencia del sujeto en estructuras dinámicas de distribución de capitales —económico, cultural, simbólico—. Estas estructuras de poder son reproducidas con base en reglas o principios de jerarquización que son puestos en práctica por los agentes del campo en tanto criterios de legitimidad artística. Así, por ejemplo, Marlon y Brenda relatan carreras profesionales al margen de la consagración académica —en el caso del entrevistado— y al margen de criterios de ganancia económica —en el caso de la entrevistada—. Ambos posicionamientos remiten a trayectorias sociales en el campo del arte que son justificadas aludiendo a convicciones personales que muestran un reparto de lo sensible en el cual la academia y el mercado son percibidos como contextos institucionales que imponen al artista condicionamientos restrictivos que desvalorizan la legitimidad del trabajo creativo. La danza butoh es así visibilizada del lado de un deber de libertad y des-sujeción que exigiría de los artistas la renuncia a posibilidades laborales y económicas asociadas con unas mejores condiciones materiales de existencia.

En contraste, y a pesar de haber asumido en cierto punto de su carrera profesional un posicionamiento similar al de Marlon, Juan opta por profesionalizar su saber artístico adquirido fuera de la academia. Esta estrategia de consagración artística es narrada como una decisión que representó para el entrevistado la obtención de un título —capital cultural objetivado— que le habría permitido mejorar su situación laboral, y en esa medida, le habría permitido alivianar sus dificultades económicas. Por su parte, y aunque parece compartir con Brenda un sentido común que rechaza la subordinación de la labor creativa del artista a criterios o intereses de lucro comercial, Jorge construye una narrativa profesional ubicándose en una posición de reconocimiento institucional y de suficiencia económica desde la que concibe como admisible una justa rentabilidad del trabajo artístico. Finalmente, Jessica relata una abrupta trayectoria de consagración académica en el campo del arte. Esta movilidad posicional es interpretada por la entrevistada en términos de la vivencia de una prolongada y difícil crisis laboral y económica.

La proclividad de las personas practicantes —menos Jorge— a construir narrativamente trayectorias personales y trayectorias profesionales otorgando relevancia a situaciones biográficas coyunturales que en ambos tipos de recorridos posicionales son enunciadas como situaciones difíciles de superar (episodios de precariedad laboral/económica y momentos de

enfermedad espiritual), puede estar indicándonos la configuración de una subjetividad que experimenta determinadas posiciones y condiciones de existencia efectuando la normalización y la naturalización de una matriz interpretativa o mapa cognoscitivo que, operando a través de la práctica de danza butoh y del ejercicio de reflexividad del “yo” llevados a cabo por las personas participantes en la investigación, parece facilitar la sedimentación de un modo narrativo o modalidad discursiva desde el cual se instaura como “real” la vivencia de existencias en crisis: trayectorias agónicas de sujeto atravesadas por experiencias y posicionamientos de imposibilidad.

ENMARCANDO CRISIS EN MOVIMIENTO: REGULACIONES

SUBJETIVANTES DE LA EXPERIENCIA

Atendiendo a la perspectiva de las personas participantes en la investigación, butoh aparece visibilizado como un saber de gestos que habilita al sujeto danzante para efectuar, con su propio cuerpo, exploraciones inéditas del movimiento que, a su vez, implicarían la operación de un trabajo de transformación del mundo interior del sujeto. A través de la ocupación persistente de estados imposibilidad, la persona practicante podrá atisbar nuevas formas de ordenar el cuerpo y el sentido, y por lo tanto, así podrá darse a la búsqueda de nuevos modos de organización de su propia experiencia.

Desde este punto de vista, la *crisis* se asume como un principio teórico-práctico de indagación y creación gestual cuya condición de posibilidad yace en un arriesgado y doloroso desplazamiento que el sujeto danzante debe realizar por sí mismo: salir de los límites y patrones ya habituales de movilidad del cuerpo y del pensamiento, disponiéndose de esta forma a la indagación de modos de existencia hasta el momento imposibles e impensados.

Butoh es entonces representado como un acto de devenir por medio del cual el sujeto es puesto en crisis. Hablamos de un procedimiento móvil de desgarramiento del “yo” que permite la configuración de variaciones no preestablecidas e imprevistas de relacionamientos graduales de fuerza entre multiplicidades de cuerpos y signos; relacionamientos que, al parecer, transgreden y descentran modos naturalizados de producción y organización de la experiencia. En ese sentido, y valiéndose de una ontología del sujeto basada en procesos dinámicos de estratificación y descodificación, las personas practicantes de butoh aquí estudiadas viven una crisis en movimiento que plantea la simultaneidad de “ser” y “dejar de ser”. Así, la danza butoh es asumida como ejercicio de despersonalización que se abre a la germinación de filiaciones monstruosas, fugándose de esta manera a líneas hereditarias que son cultural y socialmente establecidas: hacer butoh es aventurarse a producir gestos móviles que den paso a un sujeto con plena capacidad de devenir, devenir-otro, devenir-animal, devenir-vegetal, devenir-mineral.

Devenir concebido también como gesto de retorno a un orden natural de múltiples vínculos horizontales de interdependencia entre cuerpos humanos y no humanos cuyo equilibrio garantiza la persistencia de la vida en toda su complejidad y profundidad. Es en esa medida que devenir es aprender a producir el corrimiento de los límites de un “yo” individualizado y humanizado que se piensa no solamente como una entidad separada de otros cuerpos, sino que, además, se piensa como una vida mucho más imprescindible que otras vidas. De ahí la importancia que varias de las personas participantes atribuyen al gesto de *conectarse con* “memorias” olvidadas de esa interdependencia que nos hace partícipes de una totalidad viva.

Devenir-memoria se muestra así como el descentramiento de un sujeto humano que es capaz de efectuar sobre sí mismo una operación de heteronomización conducente al reconocimiento de «lo común» que comparte con formas de vida no humanas, como lo pueden ser una semilla, un microorganismo, la tierra y el agua.

A su vez, la danza butoh tiende a ser narrada por la mayoría de las personas entrevistadas como una mediación corporal que ha cumplido un papel fundamental en el desarrollo de trayectorias espirituales. En ese orden de ideas, butoh es asumido como una vía efectiva de sanación personal, ya que le daría la posibilidad a la persona practicante de operar sobre sí misma una transformación interior dirigida a superar —cuantas veces sea necesario— estados de aminoramiento y sujeción que dificultan el logro de un modo de ser y de existir mucho más pleno y admisible.

Así, las crisis de movimiento y las situaciones de incomodidad creativa que butoh plantea al sujeto danzante en talleres, presentaciones, retiros, laboratorios y sesiones de entrenamiento son momentos de enriquecimiento personal que, yendo más allá de la mera transmisión y afianzamiento de una técnica corporal escénica, dan la posibilidad a la persona practicante de aprender a encarar momentos coyunturales de dificultad que se le presenten a lo largo de su trayectoria vital.

Observamos de este modo la forma en la cual los sujetos danzantes investigados enmarcan sus aproximaciones a la práctica de butoh e inteligibilizan experiencias de sí mismos que se encuentran relacionadas con dicha práctica artística. Al respecto, y siguiendo las reflexiones de Butler, considero que la manera en que las personas practicantes se dotan de sentido a sí mismas a través de butoh consiste en un ejercicio de clasificación y demarcación de la propia

experiencia con base en un orden discursivo que, según se evidencia, asigna a la danza butoh efectos des-sujetantes y curativos. Ese orden o marco de inteligibilidad da lugar a una acción de recorte o encuadre que nos permite “ver” inmiscuyendo en nuestra mirada un “no ver” (Butler, 2010, pp. 143–144). ¿Qué es entonces lo que queda por fuera del marco?, ¿qué es invisibilizado u omitido por los sujetos danzantes que desde allí se inventan y afirman como sujetos en crisis, sujetos en devenir, sujetos en curación?

Sugerí que los ensamblajes de formas visibles y palabras configurados *por y a través de* imágenes gestuales de crisis que propone la práctica de danza butoh abordada en campo operan a modo de dispositivos de subjetivación. Esto en la medida en que posibilitarían la instauración de un ordenamiento concreto de la experiencia.

Así, la articulación compleja que al hacer butoh se genera entre esquemas clasificatorios de la realidad —marco normativo de inteligibilidad estrechamente relacionado con las nociones de crisis e imposibilidad— y formas de disciplinamiento corporal —usos del cuerpo en movimiento y direccionamiento de la percepción en la realización de ejercicios tales como la “caída”, la “estaca”, “llenado/vaciado”, los “ruedas del tigre”, etc.— actúa como mecanismo regulatorio que, contribuyendo a fijar los límites mismos del campo de la práctica de danza butoh en Bogotá, permite normalizar modos de sentir y pensar vinculados con la estructuración de un estilo de vida en el cual el consumo de hiperestesias desempeña un papel fundamental.

Propuse entonces que la efectuación reiterada de imágenes de crisis posibilita sedimentar y naturalizar la representación según la cual la exploración del movimiento que butoh formula partiendo desde la imposibilidad es, al mismo tiempo, un acto de mutación inusitada que el sujeto danzante opera sobre sí mismo y por sí mismo al danzar. Este acto de transformación inédita e inesperada que las personas practicantes estudiadas aprenden a vivir como algo “real” se encuentra entrelazado con el supuesto de que el descubrimiento de nuevas formas de movimiento, al igual que el corrimiento impensado de los límites usuales y ya conocidos de la propia experiencia, necesariamente exige que la persona practicante de butoh se sitúe de manera persistente y continuada en momentos de incomodidad que, tornándose en una confrontación personal de extrema insoportabilidad, permitirían la emergencia de butoh.

De este modo, la producción de sensaciones dolorosas intensificadas y de emociones como el miedo y la angustia a las que recurre la gestualidad móvil de la danza butoh llegan a constituir una sensibilidad que, a la hora de danzar —desde la imposibilidad y la crisis—, va siendo suturada como base experiencial de la vivencia de tránsitos des-sujetantes que abrirían las posibilidades de multiplicación del sentido y de “lo sentido”. La danza butoh es así representada y experimentada por las personas participantes en la investigación como un procedimiento de invención de sí que se caracterizaría por habilitar al sujeto para efectuar agenciamientos descodificantes en los que se atisben y configuren nuevas formas de organización del espacio y del tiempo, y por lo tanto, nuevos modos de afectación sensible y reflexiva.

En ese orden de ideas, consideré que la práctica de butoh y la práctica de meditación vipassana observadas en campo estarían poniendo en evidencia una afinidad socialmente estructurada por la apropiación de tecnologías de subjetivación a través de las cuales parece regularizarse la configuración de experiencias incrementadas de sí en las que, recurriendo a la demostración de una firme voluntad de transformación personal, el individuo asume la incomodidad —física, emocional, mental— en tanto condición necesaria a superar para des-sujetarse de constreñimientos sociales que lo fijan y determinan.

En esa medida, butoh y vipassana parecen estar normalizando como deseada y deseable una realización subjetiva de des-sujeción liberadora y singularizante que ambas prácticas prometen a los sujetos danzantes y meditadores. Hablo de una realización subjetiva que, en el caso de la práctica de butoh, es experimentada e inteligibilizada —a través de la producción de imágenes gestuales de crisis— como una vivencia microplítica; vivencia en la cual, desafiando un reparto de lo sensible en el que le sería asignada una posición de pasividad, la persona practicante, asumiéndose como agente de su propio proceso de transformación personal, efectuaría con sus movimientos el paso a una posición de actividad.

Las experiencias subjetivantes producidas a través de la práctica de danza butoh y de la práctica de la meditación vipassana adquieren valor simbólico para quienes poseen el capital económico y el capital cultural —incorporado y objetivado— que les da la posibilidad de mostrar afinidad *con* y hacerse *a* un estilo de vida en el cual la incomodidad es asumida como una vía de transformación y crecimiento personal.

Ahora bien, vivir la deseada y deseable experiencia de ser capaz de transformar-se constituiría entonces una forma reglada y regulada de producción de “lo real” que también remite a imágenes gestuales en las que la crisis parece concebirse en términos de un devenir del sujeto danzante. En esta ocasión, los gestos móviles de crisis posibilitan normalizar una ontología social desde la cual es admisible pensar sujetos indeterminados y en un permanente proceso de involución. Así, imágenes de gestos como “los ruidos del tigre”, el “estado” y “el huevo” son experimentadas y representadas por las personas participantes a la manera de actos de despersonalización que operan la vivencia de “ser” y, simultáneamente, “dejar de ser”. De esta forma, la normalización gestual que observé en campo de una ontología social del devenir del sujeto (esta última cercana a planteamientos filosóficos de corte deleuziano) contribuye a sedimentar y naturalizar la interpretación sensible según la cual el sujeto danzante puede llegar a convertirse en *algo* nuevo a través del movimiento que butoh propicia.

A su vez, propuse que por medio de la producción de imágenes gestuales de crisis son suturadas la ontología social en cuestión y un marco de reconocimiento que, acercándose a una perspectiva post-humanista, trazaría como principio de acción el respeto por todo lo vivo. Este último marco normativo parece encontrarse estrechamente relacionado con prácticas de consumo de sustancias como el yajé y el peyote llevadas a cabo por la mayoría de las personas participantes en la investigación. Así, imágenes de gestos como las “hojas de otoño” y la “danza de las piedras” son experimentadas y representadas a la manera de actos de sensibilización que, permitiéndole al sujeto danzante ir más allá de su configuración social como un ser humano y como un “yo” singular y separado de otros cuerpos, efectuarían una concientización de la conexión sagrada —a la vez elemental, trascendente y primigenia— de la especie humana con una totalidad de relaciones no jerárquicas de interdependencia que hacen posible la persistencia de la vida.

En esa medida, sugerí que la crisis en devenir que butoh plantea contribuye a instaurar un régimen estético-político del que harían parte el consumo deliberado de danza butoh y el consumo de prácticas chamánicas. Dicho régimen nos presenta una forma de ordenamiento de la experiencia en la cual, según lo mencioné más arriba, la producción de lo que sería experimentado por la persona practicante en términos de genuinas mutaciones de sí misma

al entrar en contacto con algo que estaría más allá de la cultura y de toda práctica social — un orden natural armónico—, da cuenta de una experiencia subjetivante que se encuentra articulada con la reproducción de un estilo de vida en el cual son socialmente apreciadas, tanto a nivel de crecimiento personal como a nivel de creación artística, vivencias de proximidad conectiva —ya sean estas últimas producidas a través de butoh o por medio de la ingesta de sustancias sicotrópicas— con otros cuerpos, tanto humanos como no humanos.

De otro lado, por fuera del marco quedan también las operaciones moralizantes de identificación positiva —con posiciones de actividad— y de diferenciación negativa —con posiciones de pasividad— que las personas practicantes despliegan en la construcción narrativa de sus respectivas carreras personales. Así, la representación más o menos unánime de la práctica de danza butoh como un procedimiento corporal de efectos curativos otorga inteligibilidad al relato de trayectorias espirituales, las cuales son justificadas en términos de un desplazamiento posicional que es experimentado por los sujetos danzantes como el paso necesario de una condición inadmisibles de sometimiento a un estado existencial de des-sujeción admisible y deseado.

Se observa de este modo la delimitación de un segmento biográfico con base en la elaboración narrativa de una identidad personal que es producida en la tensión relacional que el sujeto va definiendo entre lo que “es” —*lo mismo*— y “no es” —*lo otro*— en un determinado momento de su trayectoria vital. Esta tensión relacional es regulada a través de un ensamblaje de tecnologías de subjetivación: la producción de imágenes gestuales de crisis y el ejercicio de reflexividad del “yo” desplegado por las personas participantes al momento de relatar su experiencia vivida contribuyen a la instauración de un ordenamiento de la experiencia que adquiere la forma de un *modo narrativo*.

Así, y encontrándose notoriamente permeado por los efectos normativos de la práctica de butoh, este modo narrativo evidencia un trabajo de representación que contribuye a producir como “real” la vivencia de un proceso de muerte-renacimiento que habría conducido al encuentro de los sujetos danzantes con una profunda resignificación de su existencia. De esta manera, y como si se tratara de la ejecución gestual de una imagen de crisis, el aludido proceso de reinención es relatado haciendo referencia a la experiencia espiritual de superación gradual de circunstancias de imposibilidad; circunstancias que habrían dificultado

de manera notoria el movimiento transformativo del sujeto hacia una condición de mismidad asociada con posiciones de capacidad y agencia.

De hecho, la modalidad narrativa en cuestión se observa también en relación con la lectura que la mayoría de las personas participantes hacen de sus respectivas carreras profesionales en el campo del arte, siendo estas últimas relatadas como trayectorias atravesadas por momentos difíciles de superar. Específicamente, la naturaleza laboral y económica de la dificultad narrativamente conferida al flujo de sus posicionamientos como artistas es justificada por los sujetos danzantes con base en la construcción de identidades artísticas. Dichas identidades, que asocian la práctica de butoh con variadas representaciones del ser y del deber ser del artista y su quehacer creativo, nos permiten entrever la operación de mecanismos subjetivantes relacionados con movilidades estratégicas de adhesión temporaria entre posiciones de sujeto que dibujan trayectorias sociales al interior de contextos institucionales específicos.

Así mismo, señalé que la forma en la cual las personas participantes viven y se apropian de esas posiciones estaría dada en gran medida por principios de clasificación incorporados, los cuales, adquiriendo en la práctica la forma de sentidos comunes susceptibles de reproducción y actualización, definen las posibilidades de agencia de los sujetos danzantes en estructuras dinámicas de distribución asimétrica de capitales.

El hecho de que la mayoría de las personas participantes haya coincidido en relatar sus respectivas carreras personales y profesionales estructurándolas narrativamente en torno a la vivencia de coyunturas de imposibilidad cuya superación requiere de un persistente trabajo volitivo de transformación, puede indicar la instauración de un modo narrativo que, normalizando trayectorias y posicionamientos agónicos del sujeto, responde a una matriz interpretativa marcadamente influenciada por las coordinaciones complejas entre lo visible y lo decible que las personas participantes construyen a través de sus apropiaciones de la danza butoh en Bogotá.

Butoh nos presenta entonces un marco de inteligibilidad en el que el movimiento desde la imposibilidad es visibilizado como condición de posibilidad para la puesta en crisis de un sujeto que es objeto de constreñimientos sociales y naturalizaciones culturales. En ese sentido, la danza butoh es asumida por quienes la practican como un saber gestual que opta

por una puesta en escena de imágenes en movimiento cuyos agenciamientos de cuerpos y signos abrirían nuevas e impensadas formas de existencia. Así, considero que las imágenes de crisis abordadas en el presente escrito proponen un registro de lo político en el cual las indicaciones figurativas, o si se quiere, los ensamblajes de lo visible y lo decible que son efectuados a través de gestos móviles por la persona practicante de butoh nos invitan a producir redistribuciones de lo sensible que den paso a nuevos cuerpos y nuevos sentidos.

No obstante, y a pesar del carácter des-sujetante y transgresor atribuido a butoh por las personas participantes en la investigación, sugerí —con base en las observaciones de campo— que esta última práctica es una tecnología de subjetivación cuyos efectos normalizadores e instaurativos no solamente se observan al nivel de procesos de estructuración y delimitación del campo artístico en el que se inscribe la práctica de danza butoh, sino que también pueden apreciarse en la configuración de un orden estético de la experiencia.

En ese sentido, es importante señalar que, si bien las personas entrevistadas han llevado a cabo apropiaciones de butoh con base en las cuales elaboran sus propias apuestas y desarrollos escénicos, esas apropiaciones posibilitan instituir el legado artístico de exponentes como Ko Murobushi en una norma y referente canónico —una tradición artística— a seguir en el contexto de la práctica de danza butoh en Bogotá que fue abordado en el estudio. Muestra de ello sería el uso de ciertos ejercicios o dinámicas de movimiento, tales como la “estaca”, la “caída”, el “llenado/vaciado”, “el huevo” y “los ruedos del tigre”, los cuales son reconocidos por las personas participantes como aportes de Murobushi que se rigen por la *crisis* como principio teórico-práctico de butoh. Así, aunque la práctica dancística abordada en campo es posicionada desde el ámbito artístico como una búsqueda de formas inéditas de movimiento (y, a su vez, de corrimientos insospechados de la experiencia ya habitual del sujeto danzante), el dominio técnico de esos ejercicios y su comprensión basada en el entendimiento adecuado de la noción de crisis parecen conferir a la persona practicante una autoridad legítima para definir lo que butoh es y no es.

Y, de otro lado, es preciso resaltar que las vivencias de des-sujeción y de superación espiritual referidas por las personas practicantes aquí indagadas ponen en evidencia regulaciones subjetivantes que, operadas a través de la práctica de danza butoh, recortan y organizan la

manera en que estas personas experimentan el poder en su vida cotidiana. En esa medida, a lo largo del presente escrito no busqué sugerir que butoh habilita a los sujetos danzantes para que transgredan estratificaciones culturales que les fijan determinadas identidades, funciones y formas de ser. Al contrario, busqué sugerir que la des-sujeción y la espiritualidad que las personas participantes dicen experimentar en relación con la práctica de butoh constituyen una muestra de los efectos instaurativos de la subjetividad a los que da lugar la producción de imágenes gestuales de crisis. Así, propuse que los ensamblajes de gestos puestos en escena por las personas practicantes al hacer butoh efectúan la reiteración de un marco de inteligibilidad y de una forma de disciplinamiento corporal que, contrario a las bondades singularizantes y transgresoras de lo socialmente establecido que le son asignadas a la danza butoh en el campo de su práctica en Bogotá, estarían facilitando la fijación y normalización de un sentir des-sujetante y de un sentido de liberación a través del consumo de hiperestesias asociadas a danza butoh y prácticas como la meditación vipassana y la ingesta de yajé.

Aclaro entonces que, para el caso de las personas practicantes de danza butoh con las cuales interactué en campo, asumirse a sí mismas como sujetos en proceso de sanación personal y en proceso de vaciamiento de condicionamientos sociales sujetantes no quiere decir que, efectivamente, estemos ante un proceso de des-sujeción. En contraste, lo que observamos de este modo es una configuración o entrecruce de la cultura y el poder que, siendo en gran medida operado a través de la práctica de butoh, se evidencia en la invención deliberada de sí mismas que dichas personas llevan a cabo reproduciendo y sometándose a una organización de la experiencia en la cual el poder que una práctica cultural como butoh contribuye a inscribir en el cuerpo —y que el cuerpo mismo contribuye a efectuar—, es vivido y representado como genuinas liberaciones des-sujetantes.

En esa misma línea argumentativa sugerí que la práctica de butoh estaría contribuyendo a instaurar como deseable y deseada una forma de realización subjetiva asociada con la producción de recortes de experiencia en los que la danza butoh es suturada como un procedimiento corporal que revelaría al sujeto danzante su condición de agente activo de su propio proceso de transformación personal. Inclusive, sugerí que la práctica de danza butoh estaría contribuyendo a naturalizar y delimitar un modo narrativo de acuerdo con el cual la mayoría de las personas participantes relatan sus respectivas trayectorias personales y

profesionales otorgando relevancia a segmentos biográficos caracterizados por momentos de crisis o coyunturas agónicas difíciles de superar.

Sin perder de vista las regulaciones subjetivantes aquí señaladas de la práctica de danza butoh (regulaciones que entran en contradicción con el sentido des-sujetante y subversivo atribuido a butoh por las personas entrevistadas), rescato el llamado que, en tanto saber gestual, esta práctica hace a divisar nuevas formas de inventarnos por medio de la producción experimental de inusitadas imágenes de experiencia.

Referencias

- Aparicio, J. R. (2018). De mapas, cartografías y coyunturas sobre la relación entre la cultura y el poder: itinerarios y desafíos de los Estudios Culturales. *Revista de Estudios Sociales*, (64), 106–117.
- Artaud, A. (1975). *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas* (M. Bordaberry & A. Vargas, Trads.). Buenos Aires: Ediciones Caldeón.
- Aschieri, P. (2013). *Subjetividad en movimiento. Reapropiaciones de la danza butoh en Argentina*. Universidad de Buenos Aires.
- Ballesteros, J. (2017). *Inmanente*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Bardet, M. (2018). Epistemologías, estéticas y políticas de un «cuerpo danzante». *Enrahonar. An Introductory Journal of Theoretical and Practical Reason*, (60), 13–28.
- Beaud, S. (2018). El uso de la entrevista en las ciencias sociales. En defensa de la “entrevista etnográfica.” *Revista Colombiana de Antropología*, 54(1), 175–218.
- Biehl, J., & Locke, P. (2010). Deleuze and the anthropology of becoming. *Current Anthropology*, 51(3), 317–351.
- Bourdieu, P. (2000). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2006). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2007). Estructuras, habitus, prácticas. En *El sentido práctico* (pp. 85–105). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Braidotti, R. (2015). Posthumanismo: la vida más allá del individuo. En *Lo posthumano* (pp. 20–58). Barcelona: Gedisa.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós.

- Caicedo, A. (2009). Nuevos Chamanismos Nueva Era. *Universitas Humanística*, (68), 15–32.
- Caicedo, A. (2015). *La alteridad radical que cura. Neochamanismos yajeceros en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Chase, S. (2005). Narrative inquiry: multiple lenses, approaches, voices. En N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 651–679). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- Deleuze, G. (1980). *Diálogos* (con Claire Parnet). Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2002). Pintar las fuerzas. En *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (pp. 63–70). Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Díaz, S. (2013). Deleuze, Política y Subjetividad. El Parkour o la subjetivación lúdico-política de los cuerpos post-urbanos. *Revista Latinoamericana de Estudios Sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 2(13), 87–98.
- Didi-Huberman, G. (2008). *El bailar de soledades*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Foucault, M. (1996). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- García, C. I., & Serrano, J. F. (2004). Género y juventud en los procesos de subjetivación. En M. Laverde, G. Daza, & M. Zuleta (Eds.), *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas* (pp. 195–216). Bogotá: Universidad Central - Siglo del Hombre.
- Giddens, A. (2000). *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona: Península.
- Grossberg, L. (2003). Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso? En *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 148–180). Buenos Aires: Amorrortu.
- Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tabula Rasa*, (10), 13–48.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.

- Guzmán, M. (2013). Discursos, saberes y prácticas contemporáneas en torno al peyote entre no indígenas. *Alter, Enfoques Críticos*, IV(8), 11–33.
- Guzmán, M. (2017). Interculturalidad en torno al uso del peyote. Un patrimonio biocultural en condición de ilegalidad. *Alteridades*, 27(53), 95–106.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13–39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hall, S. (2014). El trabajo de la representación. En E. Restrepo, V. Vich, & C. Walsh (Eds.), *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales* (segunda ed, pp. 489–526). Popayán: Enviación, Universidad del Cauca.
- Hart, W. (1987). *The art of living: Vipassana meditation as taught by S. N. Goenka*. San Francisco: Vipassana Research Publications.
- Horton Fraleigh, S. (1999). *Dancing into darkness: Butoh, Zen, and Japan*. Pennsylvania: University of Pittsburgh.
- Horton Fraleigh, S. (2010). *Butoh: Metamorphic dance and global alchemy*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois.
- Latour, B. (2004). How to Talk About the Body? The Normative Dimension of Science Studies. *Body & Society*, 10(2–3), 205–229.
- Nakajima, N. (2019). The Outside of Butoh Is the Inside of the Body: Ko Murobushi and the Process of Self-Mummification. *The Drama Review*, 63(3), 74–93.
- Ng, E. (2016). *Buddhism and Cultural Studies. A Profession of Faith*. London: Palgrave MacMillan.
- Pedraza, Z. (2007). Políticas y estéticas del cuerpo: la modernidad en América Latina. En *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina* (pp. 7–39). Bogotá: Universidad de los Andes - CESO.
- Pedraza, Z. (2011). Hiperestésias. En *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad: educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990)* (segunda ed, pp. 289–385). Bogotá: Universidad de los Andes.

- Polo, B. (2011). La potencia oculta de la memoria. *Skene. Revista Cultural*, 41–46.
- Polo, B. (2014). Desco no cido: Laboratorios escénicos. En *Pensar con la danza* (pp. 375–388). Bogotá: Ministerio de Cultura, Colciencias, Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Portelli, A. (2016). *Historias orales. Narración, imaginación y diálogo*. Rosario: Prohistoria.
- Quintana, L. (2016). La estética de la política y la política de la estética: colaboraciones, pasajes, fronteras. En C. Manrique & L. Quintana (Eds.), *¿Cómo se forma un sujeto político? Prácticas estéticas y acciones colectivas* (pp. 1–27). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Rancière, J. (2006). Lo inadmisible. En *Política, policía, democracia* (pp. 41–59). Santiago: LOM.
- Rancière, J. (2009). Si es necesario concluir que la historia es ficción. De los modos de la ficción. En *El reparto de lo sensible: estética y política* (pp. 43–52). Santiago: LOM.
- Rancière, J. (2010). La imagen intolerable. En *El espectador emancipado* (pp. 85–104). Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2011). La estética como política. En *El malestar en la estética* (pp. 27–59). Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2014). El teatro de imágenes. En *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 69–89). Santiago: Metales Pesados.
- Restrepo, E. (2018). Corporalidades orientalizadas y neochamanicas en Bogotá. *Plural*, 1(2), 129–152.
- Sánchez, R. (2005). El yo entre la regularización y la singularidad. Aspectos de la experiencia contemporánea de la subjetividad. En *El cuerpo, fábrica del yo: producción de subjetividad en el arte de Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo* (pp. 85–102). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Scheurich, J., & McKenzie, K. (2005). Foucault's methodologies. Archeology and genealogy. En N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (Third edit, pp. 841–868). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.

- Trouillot, M.-R. (2017). *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la historia*. Granada: Comares.
- Uribe, C. A. (2008). El yajé, el purgatorio y la farándula. *Antípoda*, (6), 113–131.
- Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Wacquant, L. (2008). Hacia una praxeología social: la estructura y la lógica de la sociología de Bourdieu. En *Una invitación a la sociología reflexiva* (pp. 21–90). Buenos Aires: Siglo XXI.