

95

Danzas, cuerpos y performatividades

Nueva Antropología

•Tanya García López, Profesión: bailarín de ballet. Experiencias en el proceso de producción de la danza escénica • María de Lourdes Fernández Serratos, Cuerpos percibientes. Experiencias de espectadores de danza contemporánea en la Ciudad de México • María Cristina Mendoza Bernal, Butoh Ritual Mexicano, A. C., una práctica performativa con fines terapéuticos • Abraham Domínguez Madrigal, Quemas de judas, rituales carnavalescos actuales en la Ciudad de México • Joselin Barja Coria, Representación, performatividad y presencia. Un diálogo imprescindible a la luz de la experiencia migrante • Ana María de Guadalupe Arras Vota / Damián Aarón Porras Flores / Addy Anchondo Aguilar, Entre la oportunidad y la opresión: experiencias de vida de universitarios rarámuris • Natalia Edith Tenorio Tovar, Análisis de la vergüenza: el estigma, la discriminación en el aula y la autoestima

CIESAS · CULTURA SECRETARÍA DE CULTURA · INAH

VOL. XXXIV, NÚMERO 95, JULIO- DICIEMBRE 2021 ISSN 0185-0636

Nueva Antropología 95

Danzas, cuerpos y performatividades

BUTOH RITUAL MEXICANO, A.C., UNA PRÁCTICA PERFORMATIVA CON FINES TERAPÉUTICOS

María Cristina Mendoza Bernal*

Resumen: En el presente texto destaco la capacidad de las acciones performativas que se realizan en Butoh Ritual Mexicano, A.C. El estudio de esta asociación artística, que ya abordé con anterioridad, ahora me permite profundizar en algunas propuestas que debaten, en la actualidad, la dualidad representación-presentación, como crítica al pensamiento de la modernidad, y destacar la liga entre las artes escénicas y la terapia. La asistencia a dos de los talleres de Butoh Ritual Mexicano me faculta para afirmar que la propuesta de la danza *butoh* como terapia es pertinente, pues a través de diversas acciones los participantes reconocen y afirman su "presencia". De ahí mi deseo de difundir esta actividad de corte holístico que reconcilia al sujeto con su entorno.
Palabras clave: danza *butoh*, artes escénicas, terapia y presencia.

Butoh Ritual Mexicano, A.C., A Performative Practice for Therapeutic Purposes

Abstract: In this text I emphasize the capacity of the performative actions that are achieved in *Butoh Ritual Mexicano, A.C.* The subject, approached by me previously, now allows me to delve into some proposals that currently debate the duality of representation-presentation, as a criticism of the thought of modernity. I also highlight the link between the performing arts and therapeutic searches. By participating in two of the workshops *of Butoh Ritual Mexicano A.C.*, I was able to directly see the benefits of the practice it proposes-relevant because through the actions carried out the participants recognize and affirm their "presence". Hence my desire to spread this holistic activity that reconciles the subject with his environment.
Keywords: Butoh dance, performing arts, therapy and presence.

Al provenir del medio profesional de la danza, mi primera pregunta después de establecer contacto hace varios años con Butoh Ritual Mexicano A.C., a la cabeza de Diego Piñón, giró alrededor de su propuesta de la danza *butoh* como terapia. ¿Por qué esa vinculación que excedía desde mi perspectiva los límites de la danza escénica?, ¿quiénes la practicaban y con qué finalidad?, ¿cuáles eran sus resultados?, ¿de qué manera la danza *butoh* podría vislumbrarse como tal?

* Doctora en Antropología Social por la ENAH, maestra en Arte y licenciada en Historia del Arte por la UIA, licenciada en Danza de Concierto en la Academia de la Danza Mexicana, y bailarina de la Compañía Nacional de Danza y del Ballet Independiente.

Para comprender este exceso que provenía de un compañero dedicado desde años atrás a la danza escénica, tuve que abrir mis horizontes e investigar posibles rutas explicativas mediante estudios teóricos e históricos y conocer su propuesta de forma práctica. Como ruta indagatoria elegí las teorías del ritual y del *performance* desde la disciplina antropológica, que resultó en una tesis doctoral con el título de "Performance, subjetividad y resistencia. Estudio de caso: Butoh Ritual Mexicano, A.C."

En este momento, y después de haber participado en el mes de septiembre de 2020 en un taller virtual organizado por Piñón, retomo el tema con la idea de difundir cómo la disciplina dancística contribuye a través de acciones performativas a la salud mental. La base teórica sigue siendo la que planteara en la tesis antedicha, intentando resaltar ahora las acciones performativas a través de las cuales Butoh Ritual Mexicano, A.C., logra sus objetivos. El tema me ha permitido seguir tejiendo vínculos entre disciplinas aparentemente alejadas entre sí y que plantean reflexiones acerca de cómo los sujetos pueden acceder, por vía de manifestaciones artísticas y creativas, a una vida digna a pesar de estar sometidos a un sistema deshumanizado como el actual.

Para trabajar estas experiencias he fungido como investigador participante, a la vez que ejecutante de los talleres, lo cual dificultó, por una parte, el levantamiento de datos, pero enriqueció mi visión al involucrarme en las actividades de manera directa.

Como apoyo teórico, en el presente texto retomo al escocés Victor Turner, quien trabajó tanto el ritual como el *performance*, y al mexicano Rodrigo Díaz Cruz, quien ha avanzado sobre esta línea, contribuyendo con sus perspectivas a la construcción de mí visión. La historia del arte me reveló las relaciones entre el teatro y las vanguardias históricas, en específico el interés que desató entre sus seguidores la consigna de acercar el arte a la vida y, como consecuencia, la de modificar la figura del espectador pasivo al de copartícipe. Finalmente, la historia de las artes escénicas me introdujo en las tentativas de acercamiento entre el teatro y la práctica terapéutica, así como en la crítica punzante a la modernidad dancística.

La información derivada de este nuevo acercamiento a la danza *butoh*, unida a la práctica realizada, presentan un panorama novedoso mediante el cual es posible comprender las ramificaciones abiertas por las distintas actividades culturales en materia de sanación. Los distintos autores en los que me he apoyado instauran, desde una mirada holística, lazos comunicantes entre esos ramales y señalan formas de concientización corporal y afectiva que pueden fructificar en dichos ámbitos, trenzando la terapéutica en esta hibridación.

Así pues, la característica original y puntual a destacar es la capacidad performativa de Butoh Ritual Mexicano A.C., que mediante una serie de acciones que involucran diversas actividades y disciplinas, hace posible que el practicante reafirme su "presencia"

en el mundo, reestructure su subjetividad, y quizá, hasta logre modificar alguna conducta que le impide, en ese momento, vivir con plenitud.

PERFORMANCE Y ACCIONES PERFORMATIVAS

Todo debate debe enmarcarse en un contexto, razón por la cual, para abordar las acciones performativas, parto del concepto de *representación*, que cobrará gran relevancia durante el pensamiento de la llamada modernidad. Por bastante tiempo, el interés que despertaron los problemas de la representación decayó, hasta ser recuperado en la década de los años sesenta del siglo XX debido al denominado "giro lingüístico".

La propuesta de las teorías de la representación se cimenta, de manera muy simplificada, en la consideración de que una cosa puede explicarse mediante la alusión a otra, al resultar la segunda modalidad más fácil de ser aprehendida. Esta formulación sobre la representación ha tenido diversos desarrollos y niveles explicativos: desde la semejanza tipo espejo, que resulta ya insostenible, hasta la idea desarrollada por Kant, para quien representar era conceptualizar, apartándose del sentido de la mimesis al puntualizar que el sujeto no copia el fenómeno sino que lo construye (Ramírez, s.f.: 191-194).

Sin duda, la dualidad establecida entre representación-presentación continúa el antiguo debate entre inteligibilidad *vs*. sensibilidad, que hoy provoca álgidas discusiones alusivas a la acepción de *performance*, género artístico absorbido por las ciencias sociales que expresa con mayor agudeza estas tensiones. La impronta del *performance* es la de presentar en lugar de representar, de ahí que cualquier indicio interpretativo y alejado del momento en que la acción está sucediendo, se aparte de sus aspiraciones.

En el periodo de su auge, las teorías de la representación priorizaron el uso de la racionalidad para dar cuenta de la realidad; como consecuencia, las posturas críticas actuales rechazan cualquier mediación intelectual en busca de recuperar las reacciones espontáneas e instintivas del sujeto. Por otra parte, el pensamiento crítico, al incorporar en sus teorizaciones el problema de la temporalidad, provocó el quiebre de muchas certezas sobre las que se fundamentaban las acciones sociales. Al implementar la idea de proceso en sus análisis sobre la estructura social, Turner hizo visible las tensiones existentes en los acontecimientos sociales y la manera en que los sujetos involucrados dialogan a través del tiempo para llegar a una resolución. Al haber estado en contacto desde su infancia con el teatro, él pudo establecer, sin prejuicios, ciertas analogías entre la vida y la acción teatral. Tiempo y drama se sintetizaron en su propuesta analítica de "drama social", unidad dentro del *performance* social, que empleó para describir la forma en que una sociedad enfrentaba una crisis y las fases que atravesaba hasta su resolución, fuera ésta positiva o no.

Turner dividió esta unidad analítica en cuatro fases: la brecha, la crisis, la regulación y la reincorporación, e indicó que las transformaciones sociales solían suceder en la tercera fase, momento en el que surgían procesos de reflexividad en los sujetos o en los grupos, en espera de encontrar un significado a lo sucedido:

> En esta fase se elaboran desde oblicuas y delicadas alusiones al nosotros hasta vigorosas producciones dramáticas en las que los sujetos o grupos ubican sus lugares en el esquema de las cosas y en la estructura social; señalan sus propósitos y naturalezas; evidencian sus fuerzas adquiridas después de la crisis o sus debilidades irreparables; se interrogan sobre sí mismos y sobre su futuro; valoran sus posibilidades de negociación y, en función de ello, sus capacidades de acción (Díaz, 2008: 54).

La tercera fase daba cabida a la escenificación de rituales de toda índole, a través de los cuales se hacía explícita la presencia de los distintos interesados mediante las acciones que realizaban y exhibían, momento en que solían ocurrir las transformaciones sociales.

Con base en su teoría, Turner revela un momento singular que sobreviene tanto en las acciones rituales como en las teatrales y en el performance, al que denomina "liminar", que describe como un lapso "entre los entres", situación "antiestructural", en la cual se suspenden las reglamentaciones habituales propiciando cambios individuales y colectivos. Nombra a este momento como subjuntivo por su potencialidad para hacer surgir diferentes perspectivas reflexivas y de acción. Asimismo, señala que durante la práctica de ciertas actividades colectivas se constituye una integración sin distinciones entre los partícipes, que llama "communitas", tiempo-espacio en el que no existen jerarquías y que da lugar a la unión afectiva, inconsciente, que puede tener efectos de cambio en los sujetos a distintos niveles y con distintas intensidades (Mendoza, 2018: 7).

Por su parte, Rodrigo Díaz Cruz, para quien la perspectiva performativa emergió a partir de los estudios rituales (Díaz, 2008: 35), expresa que el *performance* crea, inventa, muestra y manifiesta la presencia, a la vez que cuestiona la ontología del ser. Debido a estas características, los estudios sociales y las humanidades lo han difundido como un nuevo paradigma que se aparta de la fijeza ontológica y de la validez universal de la interpretación.

Las nuevas complejidades abiertas por las teorías del ritual y el *performance* pusieron en cuestión aquéllas cuyo objetivo fundamental era dilucidar el significado de una práctica, según la visión propuesta por el denominado "giro lingüístico" y la semiótica estructuralista. Como ejemplo de las nuevas visiones de la antropología, Fischer-Lichte arguye que la corporalidad y la materialidad de las acciones pueden prevalecer en ciertas circunstancias sobre su significación, como en el caso del erotismo, de momentos religiosos y rituales sobrecogedores, de

la percepción estética y de la ritualización de la violencia o el dolor. En dichos casos, "la presencia no reclama ni aspira a una interpretación última, no ambiciona ser sustituida por el lenguaje, aunque las palabras sean una compañía ineludible" (Díaz, 2017:15). Sin embargo, siempre hay que matizar las posturas teóricas, ya que no se las puede desechar sin más de un día para otro. En algunos de los escritos de Díaz sobre el *performance*, recupera aspectos que provienen de la lingüística, importantes de señalar para el análisis de las prácticas performativas, como es la "función poética" de Roman Jakobson. Esta función se ejerce cuando más que fijarse en la información que se desea transmitir, se atiende "el mensaje por el mensaje", es decir, cómo se hace lo que se hace (Díaz, 2008: 42). Este acento en el cómo resulta fructífero para el análisis de las artes escénicas, los rituales y los performances.[1]

A su vez, Díaz Cruz pone énfasis en la noción de conducta restaurada, tomada de Richard Schechner,[2] descrita como

> […] una conducta vívida que es tratada del mismo modo como el editor de una película maneja los fragmentos de un filme, que pueden ser reacomodados y reconstruidos, es decir, que busca inscribir algún orden (Díaz, 2008: 44).

La conducta restaurada sería el resultado del reacomodo que hacen los sujetos de sus vivencias después de las acciones realizadas al participar en un *performance*.

En términos generales, en este primer apartado el acento está depositado en la capacidad de transformación social y personal, derivada de la participación en actividades no estructuradas en las que se suscitan momentos de "liminaridad" y de *communitas*, así como en las reflexiones acerca de las nociones de "presencia", "conducta restaurada" y "función poética", al reconocer que poseen una importante significación dentro de las artes escénicas.

A pesar de ello, es preciso apuntar la imposibilidad, teórica y práctica, de mantener dentro de límites fijos el *performance*, pues la categoría de "presencia", primordial para estabilizar su definición, se entiende y practica según las distintas miradas disciplinares que se abocan a su estudio, entre ellas, las del teatro y de la danza. Con plena razón, Antonio Prieto establece la ana-

[1] Rodrigo Díaz Cruz explica que en las situaciones conflictivas, los involucrados intentan "mostrar a otros qué hacen y cómo lo hacen, qué han hecho y cómo quieren ser percibidos por los demás […]". Turner concebía al hombre como un animal "auto-performativo", pues al actuar revelaba su yo, su nosotros, a sí mismo, y a otros en la historia y en los procesos sociales (Díaz, 2008: 50).

[2] En cuanto conducta restaurada, el *performance* está emparentado con la idea aristotélica de mimesis, que da lugar tanto al ámbito de lo posible como de lo "imposible verosímil". De aquí que "ese presente *performativo*, ese transcurrir que crea presencias, pueda destacar, reforzar y evidenciar con vigor las asimetrías, las categorías opresivas preexistentes, las autorrepresentaciones y representaciones estigmatizadas: puede crear y hacer presentes realidades suficientemente vívidas como para conmover, seducir, engañar, ilusionar, encantar, divertir, aterrorizar" (Díaz: 2008:44).

logía del *performance* con una esponja mutante:

> […] esponja porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la ciencia de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género, los estudios post-coloniales, entre otros [… y mutante, gracias] a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos (Prieto, en Díaz, 2017: 14).

LA DANZA BUTOH, UNA PRÁCTICA PERFORMATIVA

En términos generales, se puede decir que existen dos formas originarias de la danza *butoh* según sus creadores Tatsumo Hijikata y Kazuo Ohno: una concebida desde y para la escena, y otra cuyo interés principal es la práctica de un "estilo de vida".

La primera es fácilmente reconocible pues se apega a la imagen difundida a través de los foros artísticos internacionales y nacionales, en donde los diferentes grupos reproducen algunas de sus cualidades externas distintivas: gesticulaciones exageradas del rostro, contorsiones corporales intensas, caminatas y movimientos lentos, uso de maquillaje corporal blanco, cabeza a rape, entre las principales (Mendoza, 2017: 178).

Por otra parte, el *butoh* como "estilo de vida" no pretende la transmisión de un formato estético o de una técnica en estricto, y se mantiene abierto sin desatender sus objetivos que consisten en la búsqueda y profundización de la conciencia mediante la expresión corporal, por lo que cada maestro o practicante se siente con la libertad de adaptarlo a su propia visión y experiencias.

Si bien tanto Hijikata como Ohno indagaron acerca de su ser mediante el viaje al pasado ancestral y el inconsciente, el primero representa el apego a la forma y el segundo al espíritu. Hijikata conservó la disciplina y tradición guerrera, samurái, de la cultura japonesa, mientras que el segundo se inclinó por el desarrollo libre de la subjetividad. A pesar de estas diferencias, los orígenes del *butoh* partieron del deseo de recuperar las raíces de la cultura nipona, con la finalidad de trascender la derrota física y emocional que le causó a su población la Segunda Guerra Mundial.[3] En el *butoh* coinciden formas de las artes escénicas tradicionales japonesas: "del *Kabuki*, adopta una pose o acción suspendida, del *Noh* el caminar deslizándose como si se flotara en el aire, y del *Ningyon* los movimientos y gestos a modo de una marioneta", pero rechaza lo acabado y la estabilidad que han caracterizado en algunos momentos estas expresiones teatrales (Del Pino: 2004: 89).

[3] Japón vivió de 1945 a 1952 la Ocupación, periodo liderado por Douglas MacArthur, comandante supremo de las fuerzas aliadas (Lizarazo, en Mendoza, 2017: 177, pie de página). Costumbres como el tatuaje, los festivales desnudos y otras manifestaciones desinhibidas y en ocasiones violentas, ligadas a la cultura popular japonesa, intentaron ser abolidas durante la Ocupación (Del Pino, 2004: 91).

Como sucede con muchas tendencias artísticas contemporáneas que incorporan de forma consciente estilos del pasado, materialidades diversas o símbolos culturales disímiles, en el *butoh* se manifiesta una amalgama Oriente-Occidente en constante dinamismo. La ambición de preservar la tradición suscita que los *butohcas* se introduzcan en el mundo del mito y del ritual, aunque desde el pensamiento y las expresiones artísticas contemporáneas, difundidas por autores japoneses y europeos. El arte acción alemán, el dadaísmo y el teatro del absurdo, son influencias significativas en la danza *butoh*, así como el *performance*; el expresionismo alemán en la danza, a la cabeza de Rudolf Laban y Mary Wigman, influyeron en muchos bailarines japoneses.

Al ser interés del *butoh* el uso del cuerpo como herramienta de indagación del inconsciente, se aleja de muchas de las modalidades del virtuosismo técnico, y de la idea de representación con apoyo del concepto *butoh-tai*, que persigue integrar las construcciones culturales dicotómicas, entre ellas la establecida entre cuerpo-mente. Para lograrlo, trabaja la supresión del ego y ahonda en la memoria con la idea de producir un tiempo circular, en el que pasado, presente y futuro se unifican[4] (Del Pino: 2004: 94).

La intención de volver a un estado de animalidad, instintivo, puede convertir el *butoh* en una expresión subversiva, sobre todo cuando se trata del *ankoku butoh*, danza oscura, en la que la sexualidad, la violencia y la abyección salen a la superficie.

Durante el inicio de este movimiento, muchos *butohcas* sostuvieron que esta manifestación cultural debía restringirse sólo a los japoneses; sin embargo, algunos de ellos empezaron a difundir sus enseñanzas primero en Europa, luego en Estados Unidos y posteriormente en algunos países latinoamericanos, entre ellos México, inundando la escena dancística por varios años. Fue a finales de la década de los años ochenta que la denominada danza *butoh* se empezó a exhibir en nuestro país, atrayendo a algunos artistas de la escena nacionales. En ese entonces, pocos de ellos pudieron viajar a Japón para aprender este arte directamente de algún prestigiado *butohca*.

En 1994, Diego Piñón fue uno de los primeros en obtener una beca para asistir a *The Body Weather Farm* bajo la figura de Min Tanaka, alumno de Hijikata, donde permaneció hasta haber interiorizado esta exigente variante y desencantarse de ella. Siguió su búsqueda espiritual hasta toparse con el maestro Ohno, cuya tendencia expresiva adoptó y sigue siendo parte de las herramientas de su práctica, a las que sumó sus experiencias juveniles

[4] Para los japoneses, el espacio y el tiempo, denominados como MA, son una unidad: una consecuencia del movimiento que no es el intervalo entre dos o más movimientos, sino todo lo que abarca. MA proviene de la filosofía budista del vacío; a partir del silencio interior, intenta vaciar el ser. En la danza *butoh* se vive la pura experiencia, el cuerpo es la expresión en sí mismo, no el vehículo de la expresión (Del Pino, 2004: 94).

con psicólogos de la bionergética de Alexander Lowen, alumno de Wilhelm Reich, y de los estudios de la danza somática en los que profundizó después de su estancia en Japón.

Piñón creó en 2001 el centro Butoh Ritual Mexicano, A.C., en Tlalpujahua, Michoacán,[5] al considerar que esta localidad, apartada y cercana a la naturaleza, cumplía con las condiciones para difundir su experiencia. Desde entonces se ha dedicado a organizar talleres para bailarines y gente de teatro en ese centro. A lo largo de los años ha recibido la invitación para que imparta sus talleres tanto en la República Mexicana como en Europa y Estados Unidos, con resultados positivos.

Después de varios años en los que vivió el *boom* de la danza *butoh*, Piñón empezó a cuestionar su práctica, principalmente debido al narcisismo de la gente de la escena, y abrió sus talleres a todo tipo de personas interesadas en su propuesta de indagación sobre el ser. En la actualidad desarrolla una actividad donde une varias teorías dancísticas y teatrales con prácticas somáticas y terapéuticas, en talleres intensivos que pueden durar uno o dos días, hasta tres semanas, cuyo resultado final suele ser un *performance*.

Durante estos talleres despliega un proceso que se podría calificar de terapéutico, ya que indaga sobre problemáticas relacionadas con aspectos comunes a la mayoría de los participantes, permitiéndoles, mediante el uso del cuerpo y del movimiento, introyectarse sin que medie una interpretación externa, como en la mayoría de las terapias psicológicas o psicoanalíticas.



Figura 1. Diego Piñón en *El patriarca* (Ekua-Itsi), 2005. Sin autor, autorizada por Diego Piñón.

ESCENA Y TERAPIA, VÍNCULO ATÁVICO

Los vínculos entre teatro y terapia se remontan a la antigüedad griega, momento en que Aristóteles reconoció la capacidad de la tragedia para modificar el estado de ánimo del espectador,

[5] Tlalpujahua se localiza en la parte oeste de Michoacán. Posee un pasado prehispánico plagado de conflictos por estar situado en medio de los imperios tarasco y azteca. Sus primeros pobladores fueron los mazahuas. Después de la Conquista se descubrieron en su territorio vetas de oro y plata, convirtiéndose en un pueblo minero (Mendoza, 2015: 119).

mediante lo que denominó *catarsis*, vocablo que adquirió en la cultura occidental el significado de *purificación*. La asepsia sobrevenía al presenciar una tragedia que, mediante la construcción de una ficción verosímil, inspiraba compasión y temor en la audiencia (Sánchez, 1996: 138).

En el siglo XX, algunos exponentes de la escena teatral vislumbraron el potencial catártico y terapéutico del teatro, y experimentaron con conceptos centrales extraídos de los distintos movimientos de las vanguardias históricas que criticaban, entre otras muchas ideas, la función contemplativa del arte. Al desarrollar estas ideas, los directores escénicos buscaron provocar en los asistentes, en sus montajes, una experiencia profunda y significativa que afectara de alguna manera su vida; destacan entre ellos Konstantín Stanislavsky y Vsévolod Meyerhold, quienes con sus técnicas provocativas innovaron la escena.

Prieto López sintetiza algunas de las estrategias del teatro de entreguerras que intentaron despertar en los asistentes una experiencia sensorial total: unificar el espacio entre público y actores, el aumento en la capacidad de los teatros, trascender las formas tradicionales en las que se daba preeminencia al texto y la integración de los avances tecnológicos (Prieto, 2014: s.p.).

En un movimiento coincidente, pero partiendo de la psicología y la psiquiatría, el vienés Jacob Moreno (1889-1974), quien superó los planteamientos de Freud y fundó la modalidad grupal en psicología, investigó la veta terapéutica de la acción teatral al sopesar la importancia de las relaciones intersubjetivas durante la puesta en escena. En su caso, recogió algunas ideas del expresionismo escénico al implementar su "Teatro sin espectadores", para el cual diseñó, junto con el arquitecto Rudolf Hönigsfeld, un espacio adecuado a sus necesidades.[6] El resultado consistió en un foro circular en el que toda acción podía ser vista de forma integral por la audiencia, eliminando la preeminencia de lo lineal y, como consecuencia, toda jerarquización (Innes, 1992: 65).

Como táctica terapéutica, Moreno provocaba la inmersión psicológica mediante acciones improvisadas que facilitaban la afloración de conflictos no reconocidos hasta entonces por las personas involucradas. No obstante, seguía un procedimiento pautado que consistía en un calentamiento, con fines de desinhibición; la definición de un problema común; la elección de un protagonista; la ejecución de una serie de acciones que producían el encuentro entre protagonista y antagonistas, y una discusión reflexiva final (Innes, 1992: 66).

En ambos experimentos, uno instrumentado desde la psicología y el otro desde la perspectiva artística, adquirió gran relieve el uso de la corporalidad

[6] Durante 1910 y 1914, Moreno trabajó con grupos en los que trató de que los integrantes revelaran sus conflictos mediante la actuación espontánea. En 1922 fundó el Stegrecftheater, o "Teatro de la espontaneidad", donde continuó su experimentación, sobre la que desarrolló la terapia de grupo en 1923, siendo el pionero del psicodrama (Prieto, 2014: s.p.).

a través de gestos, posiciones y sonidos producidos por los partícipes.

Así también, los distintos movimientos vanguardistas expusieron la crítica a la noción de representación, a la que opusieron la de presentación, con el objetivo de generar nuevos caminos para el arte y la escena. Si bien desde entonces el teatro se encaminó hacia las acciones performativas, en los tiempos actuales se puede afirmar que el *performance* constituye la expresión cultural de mayor relieve, al involucrar en su acción distintas disciplinas artísticas, así como diversas manifestaciones extra-artísticas de sensible valor para una comunidad.

BUTOH RITUAL MEXICANO A.C.

Atendiendo a la vinculación entre teatro y terapia, Piñón ha diseñado talleres de gran mutabilidad sobre una serie de ideas rectoras. El que realiza de forma casi permanente en Tlalpujahua a principios del mes de noviembre y al cual asistí por vez primera, está dedicado a los muertos, a cuyo término, después de tres días de intenso trabajo, se presenta un *performance*-ofrenda en alguno de los espacios públicos cercanos. Describo a continuación el desarrollo de este taller que ejemplifica la manera en que Piñón da vida a su práctica. Si bien todos ellos mantienen un formato parecido, secuencial, con momentos reflexivos y otros instintivos, siempre introduce variantes al tomar en consideración el entorno específico en el que se llevan a cabo.

La recepción al taller fue cálida y "cara a cara"; un té abrió la ceremonia de encuentro, en la que mientras para algunos todo era novedoso, para los que habían asistido en otras ocasiones, sólo en parte, ya que los nuevos integrantes siempre constituyen un reto, un juego de azar. Formar comunidad de manera sorpresiva es siempre apremiante; sin desearlo, se sella un contrato en abstracto, una pertenencia forzosa que limita las expectativas propias, para acoplarlas a las que se van dando en y por los otros. Después de esta reunión introductoria en la que cada integrante se presentó, expuso sus motivaciones y se enteró de los objetivos del taller, me surgieron preguntas ineludibles: ¿y si no hay acoplamiento con el grupo?, ¿qué podrá aportar al colectivo cada uno de los presentes?, ¿qué se obtendrá de ello?, ¿en qué momento de la vida se encuentra cada quién?, ¿cómo se baila la vulnerabilidad del ser?

Siguió a este encuentro reflexivo en el que prevaleció la palabra, una sesión de movimiento cuya finalidad fue alertar los sentidos, y en algunos momentos se nos solicitó ejercer la capacidad de observación, tanto personal como de conjunto, además de la emotividad. En un círculo incluyente, donde los participantes podíamos movernos, vernos y comunicarnos de formas diferentes, hicimos uso de algunos elementos: desde un limón hasta un bastón de mando, con los cuales nos relacionamos, y hasta improvisamos una danza. La petición de retener la vista entre las parejas interactuantes o de efectuar un acercamiento corporal, rompió las corazas generando instantes de afectividad. En todo momento,

la intención del movimiento debía romper los hábitos y hacer conciencia de la repetición de las conductas aprendidas; dejar fluir el inconsciente; vivir el instante, eliminar las herencias culturales perturbadoras y abrirse a la percepción. Para lograrlo se nos solicitó desplazar la atención sobre el ego y acceder a un estado de integración con lo que ocurría alrededor. Las acciones repetitivas, automatizadas, iban desatando una mayor intensidad afectiva con apoyo de la voz, la música o los sonidos, mediante tareas en las que se ejercía la memoria, la imaginación y la intuición. El exponerse ante los otros nos produjo una empatía singular, al constatar la vulnerabilidad de cada uno.

El trabajo se estructuró mediante la improvisación, tanto oral como corporal, medio a través del que se dio acceso al inconsciente. El acompañamiento grupal generó unión a través de la construcción de una experiencia que involucró el esfuerzo y la energía del colectivo. El *performance* presentado en un pequeño cementerio frente a una iglesia resultó una experiencia singular al realizarlo entre los pasillos de las tumbas. Al término del *performance*, los asistentes al evento nos convidaron atole y tamales, dando cierre a esta experiencia colectiva.

Como consecuencia de la pandemia, Piñón organizó en agosto del 2020 un primer taller vía internet, en el cual también participé y a través del cual constaté la intención terapéutica de las acciones performativas, a pesar de estar a la distancia. La mayoría de las personas que respondimos a la convocatoria



Figura 2. Taller en Tlalpujahua. Foto de David Jennings

fuimos mujeres, lo mismo que cuando asistí por primera vez a Tlalpujahua. En esta ocasión el colectivo reunió a 10 integrantes, entre los que algunos ejercían el teatro, la danza *butoh* o el yoga, además de sumarse un psicólogo y varias amas de casa. A lo largo de estas sesiones, la tarea principal consistió en componer una danza de cinco minutos para exhibirla al colectivo y que podía ser comentada al final. Piñón nos pidió, para ello, recoger memorias, imágenes, símbolos, visiones, cargas energéticas, sensaciones, sentimientos, a los que pudiéramos referirnos de manera objetiva o subjetivamente como parte de un proceso de autoconocimiento. De lo expresado rescató algunas frases dichas y compuso un texto que funcionó como inspiración temática para estructurar la danza.

Las frases textuales giraron en torno a la impotencia causada por el dolor; la entrega a la naturaleza para encontrar la paz; el deseo de cambiar patrones comportamentales y las máscaras que ocultaban el ser; la insatisfacción y el anhelo por encontrar algo

extraordinario; la aspiración de superar el enojo y la tristeza causados por la traición; la añoranza por el juego escénico y la exploración del inconsciente; el imperativo de superar los sentimientos de rechazo; el dar fin al alejamiento del mundo, superar los miedos y el no saber cómo actuar; eliminar los sentimientos de rabia y el anhelo de sobreponer la soledad, y enfrentar el dolor y la muerte.

Mediante la observación de las composiciones coreográficas detectamos ciertas cualidades del movimiento, el uso del espacio, el tejido de las acciones, mismas que construyeron la presencia de cada uno de nosotros. También encontramos bloqueos corporales; incapacidad para ocupar libremente el espacio; preferencia por el uso de los niveles medios y bajos, cercanos al piso; momentos de gran energía y sensualidad; movimientos tímidos, angulares, cortados, fluidos; movimientos abiertos y extensos, por mencionar sólo algunos ejemplos del resultado de las acciones.

El tono general al término del taller fue el deseo generalizado de continuar esta reveladora experiencia en otro momento, así como el agradecimiento al colectivo por haber tenido la oportunidad de estar en contacto cada sábado durante un mes, compartiendo estas acciones performativas, que no sólo aliviaron el agobio del trabajo, sino que por ellas reconocimos las preocupaciones del momento y nos ayudó a llevar de mejor manera la soledad del encierro.

El hecho de componer una danza con apoyo de música o cualquier otro elemento, hizo que surgiera nuestra capacidad creativa, a la vez que expuso la "presencia" de cada uno de nosotros, los coautores.

CONCLUSIONES

Las prácticas performativas contienen un potencial de cambio innegable; el hecho de realizarlas fuera de las estructuras convencionales, como son los rituales o los *performances*, sean sociales o artísticos, abre a los sujetos a nuevas experiencias y genera momentos de "liminaridad" y *communitas* que propician lazos afectivos entre ellos. Al perseguir Butoh Ritual Mexicano A.C. una finalidad terapéutica, las acciones que se realizan fomentan la intersubjetividad y promueven la empatía y la tolerancia.

Asimismo, poner en movimiento y en simultaneidad distintas capacidades físicas, intelectuales y emocionales, con un ritmo constante que se acompaña de música o sonidos, en un espacio dedicado al desarrollo de las cualidades espirituales, produce efectos semejantes al éxtasis. Ellen Dissanayake hace énfasis en las alteraciones de la conciencia provocadas en los rituales, suceso trabajado por Mircea Eliade, al que incorpora otra perspectiva de investigación preponderante en la actualidad: la neurociencia [7] (Dissanayake, en Mendoza, 2018: 6)

[7] Como disciplina, la neurociencia es un traslape entre conceptos biológicos y psíquicos que parece invadir campos asignados por tradición a la psicología y la antropología filosófica. El problema de la conciencia ha invadido a la ciencia, dejando de ser tema prioritario de la filosofía, lo que genera la pregunta de si las actividades mentales son idénticas o diferentes a los procesos cerebrales. El estudio de las neurociencias

Al trabajar la relación entre las neurociencias, el ritual y las artes, asevera que las personas, al danzar vigorosamente acompañadas de un patrón rítmico, excitan las estructuras simpáticas neurofisiológicas y eventualmente dirigen a su repercusión en el sistema parasimpático un efecto que tiende a mantener al cuerpo en homeostasis, que induce estados alterados de conciencia como el trance o el éxtasis (Mendoza, 2018: 7).

Gracias a las tecnologías contemporáneas y a la evolución de las investigaciones realizadas, fue posible detectar que nuestro complejo sistema neurológico tiene que ver no sólo con las funciones vegetativas como la digestión, la respiración o las respuestas musculares, sino también con sensaciones, percepciones, emociones, lenguaje, memoria, conciencia, toma de decisiones, representaciones, categorías conceptuales y la misma aparición del yo a nosotros mismos (Mendoza, 2018: 2).

El descubrimiento de las funciones de las neuronas espejo explica cómo es posible identificarnos con una situación percibida, así como la manera de reaccionar ante ésta, aunque sea sólo imaginada. En el caso de la danza, las neuronas espejo le permiten al espectador, incluso, sentir el movimiento del bailarín y establecer con él vínculos empáticos.

Dentro del mismo campo de investigaciones, Robin Dunbar apunta la importancia de la intersubjetividad en los distintos encuentros sociales y afirma que "el contacto físico inicia una cascada neuroquímica con la participación de oxitocina y los opiáceos, que es refuerzo positivo y fundamental para la cohesión social" (Dunbar, en Mendoza, 2018: 6). Esta afirmación ha conducido a registrar experiencias en torno a la intersubjetividad y su vinculación con las prácticas artísticas.[8]

Aunado a estas directrices, pero en referencia a las nociones de representación y presentación, puedo afirmar que para alguien que ha pisado un foro, sea desde una perspectiva convencional o no, es común enfrentarse con el dilema representación-presentación, quizá sin dilucidar plenamente su origen, historicidad o finalidad.[9] Desde mi experiencia artística me es claro que en el *performance* se puede dar tanto la representación como la presentación, aunque el mayor peso está puesto en la presentación, a través de la corporalidad y las acciones espon-

ha cobrado interés debido al creciente impacto de enfermedades del sistema nervioso en las sociedades occidentales (Giménez-Amaya y Murillo, en Mendoza, 2018: 3).

[8] Dado lo fructífero de estas investigaciones, dentro de la disciplina antropológica se ha abierto una nueva línea de investigación, la neuroantropología, que "intenta sintetizar una serie de aportaciones teóricas, metodológicas y empíricas de las últimas cuatro décadas, acerca del origen y evolución de las funciones mentales, de la cognición, del lenguaje y de las emociones, enfatizando la relación de la cultura y la vida social con las estructuras neurológicas" (Mandujano *et al*., en Mendoza, 2018: 4). Los investigadores de esta línea asientan que la evolución del ser humano es el resultado de la interacción entre factores biológicos y culturales.

[9] Desde mi punto de vista, el dilema de la representación tiene que ver con el de la interpretación, ya sea solicitada por el director de escena o el coreógrafo, y siempre en diálogo, con el intérprete.

táneas realizadas por los distintos participantes.

Desde la óptica antropológica contemporánea, la idea de "crear presencia" se produce a través de las acciones performativas que llevan a cabo los grupos sociales. Díaz Cruz ejemplifica las maneras en que las comunidades pequeñas de jóvenes crean y recrean su identidad mediante la vestimenta y el comportamiento, de ahí la importancia de revisar su "función poética". La finalidad de un *performance* es crear una presencia inmediata, sin duda mediante las acciones de la corporalidad, que enfrenta y resuelve las contingencias del momento, del espacio-tiempo. En un *performance* artístico, un acontecimiento en tiempo real se considera más verdadero que uno previamente ensayado, pero sin duda, esta meta tiene gradaciones según los objetivos de cada propuesta: habrá eventos performativos más o menos estructurados y más o menos inclusivos, razón por la cual siempre surgirán dudas en cuanto a designar una presentación escénica como *performance*.

Asimismo, es propio de la vida ritual y del *performance* que prolifere la presencia de mediadores, aquellos que permiten "curar, proteger, acceder a algo más, sea la verdad, la santidad, el don de la visión", de ahí la importancia que cobra el cuerpo en sus múltiples manifestaciones físicas, afectivas, dramáticas, y la necesidad de la copresencia, la intersubjetividad y la construcción de vínculos en estas prácticas performativas (Díaz, 2017: 23).

Crear presencia se relaciona de forma directa con la reflexión en torno a la memoria, al invocar recuerdos o imágenes en franca oposición a un supuesto realismo estático que se desentiende de la complejidad de la subjetividad. No hay que olvidar que en el *performance* se trabaja sobre una ausencia encarnada.

En el caso de las acciones teatrales y las ramificaciones terapéuticas, como en Butoh Ritual Mexicano, A.C., esas presencias potencializan las acciones performativas y movilizan sentimientos y estados reflexivos capaces de promover nuevas conductas a corto o mediano plazo.

Sólo basta agregar, para concluir, la imposibilidad de entender este recorrido sin atender el giro que ha dado el pensamiento filosófico, en su crítica a la modernidad. Sin este marco, no se considerarían tópicos como el enfrentamiento entre verdad-falsedad, el cuestionamiento a una identidad fija y el rechazo a una estilística relacionada con el realismo.

BIBLIOGRAFÍA

Del Pino Escobar, S. (2004), "La danza *butoh*. Un hombre moderno en crisis", *Cairon*, vol. 7, núm. 8, recuperado de: <.https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/20244>, consultada el 3 de diciembre de 2019.

Díaz Cruz, R. (2008), "La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la *performance*", *Nueva Antropología*, vol. 21, núm.69, julio-diciembre, pp. 33-59, recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/159/1591242003.pdf>, consultada el 14 de diciembre de 2019.

_____ (2017), "Iconoclasia, *performance* y la opacidad de la presencia", *Alteridades*, vol. 27, núm. 54, julio-diciembre, pp. 13-26, recuperado de: <https://www.google.com/search?q=D%C3%ADaz+Cruz+Iconoclasia&oq=D%C3%ADiaz+Cruz+Iconoclasia&aqs=chrome..69i57.7584j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>, consultada el 18 de diciembre de 2019.

INNES, C. (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, FCE.

MENDOZA BERNAL, C. (2015), *"Performance*: subjetividad y resistencia. Estudio de caso: Butoh Ritual Mexicano. A.C.", tesis doctoral, ENAH-INAH, México, p. 241.

_____(2017), "Danza *butoh*: estética y sanación", en A. GUZMÁN (coord.), *México coreográfico. Danzantes de letras y pies*, México, Secretaría de Cultura-INBA, pp. 175-189.

_____ (2018), "Neurodanza y *butoh*", ponencia presentada el 28 de julio en la Sala José Vasconcelos, Cenart.

PRIETO LÓPEZ, J.I. (2014), "*Stegreiftheater*. El espacio teatral para la teoría dinámica de roles del doctor Jakob Levy Moreno", *Jornadas científicas. Arquitectura, educación y sociedad. Hacia una revolución dialógica en la educación crítica de la arquitectura*, Barcelona, GIRAS/ Universitat Politècnica de Catalunya, s.p., recuperado de: <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/115218>, consultada el 6 de noviembre de 2019.

RAMÍREZ FIGUEROA, A. (2001), "Reseña del libro *Variedades de la representación en la ciencia y la filosofía*, Joseba Andoni IBARRA y Thomas A. NORMANN (eds.), España, Ariel practicum, 2000", *Revista de Filosofía*, vol. 57, pp. 191-194, recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/132228>, consultada el 7 de noviembre de 2019.

SÁNCHEZ PALENCIA, A. (1996), "Catarsis en la 'Poética' de Aristóteles", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, núm. 13, pp. 127-148, recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72574>, consultada el 7 de noviembre de 2019.