

La danza *butoh* y danzas «híbridas» en América Latina

Satomi Miura¹

Recibido: 31 de enero de 2022 / Aceptado: 6 de abril de 2022

Resumen: El presente trabajo expone un panorama de intercambios culturales entre Japón y América Latina en el campo de las artes escénicas, sobre todo en relación con la danza *butoh* en el siglo XXI.

En varios países latinoamericanos, especialmente en México, Brasil, Chile, Ecuador y Argentina, se introdujeron nuevas formas estéticas de la «danza de la oscuridad» japonesa, que rompían el concepto «occidental» de la danza. Este fenómeno, desarrollado por intercambio de los bailarines y maestros, acarrió cierta «hibridación» dancística de diversas maneras. Al mismo tiempo, contribuyó a crear un espacio contracultural en las artes escénicas, vinculado con las situaciones sociales de cada país. El presente trabajo muestra la historia y la hibridación de la danza *butoh* en América Latina, analizando diversos elementos artísticos y contextuales.

Palabras clave: *butoh*; hibridación; intercambios culturales; Japón; América Latina

[en] *Butoh* Dance and «Hybrid» Dances in Latin America

Abstract: This paper shows a panoramic view of cultural exchanges between Japan and Latin America in the field of performing arts, especially related to the *butoh* dance in the 21st century. New aesthetic forms of the Japanese «dance of darkness», which broke the «occidental» concept, were introduced to various countries of Latin America: Mexico, Brazil, Chile, Ecuador and Argentina. This phenomenon, developed through dancer/teacher exchange, generated certain dance «hybridity» in different ways. In addition, it contributed to creating a countercultural space in the scenic arts linked to the social situations in each country. The history and hybridity of *butoh* in Latin America is described in the present work through the analysis of diverse artistic and contextual elements.

Keywords: *butoh*; hybridity; cultural exchanges; Japan; Latin America

Sumario: Inicio de la danza *butoh* y su desarrollo. Los danzantes de *butoh* en Sud y Centroamérica. El caso de José Bravo Franco. A modo de conclusión. Bibliografía. Fuentes Web.

Cómo citar: Miura, S. La danza *butoh* y danzas «híbridas» en América Latina, en *Mirai. Estudios Japoneses*, 6, 2022, 233-243.

Inicio de la danza *butoh* y su desarrollo

La danza *butoh*² fue creada por Hijikata Tatsumi (1928-1986) en la década de los años cincuenta en Japón. Oficialmente se considera el año 1959 como el año de inicio de la historia del *butoh*, cuando Hijikata presentó la pieza *Kinjiki* (*Colores prohibidos*) junto con Ohno Yoshito (1938-2020), hijo de Ohno Kazuo (1906-2010), quien fue una de las dos figuras clave del *butoh* aparte de Hijikata. El contenido «radical» de la obra causó una fuerte crítica en la Asociación Japonesa de Danzas Artísticas a la que pertenecían Hijikata y sus compañeros artistas,³ ya que la homosexualidad constituía el tema central del performance, además de que había una escena que insinuaba la bestialidad a través del uso de una gallina puesta en la entrepierna del bailarín y estrangulada.

Por otra parte, también recibió grandes elogios. Mishima Yukio, quien vio en un estudio el ensayo de la obra homónima de su novela, transmitió su encanto al expresar: «tengo la sensación de que no hay arte dancístico más interesante que esto en Tokio en este momento», por nuestra «conciencia intencional que se traicionaba continuada- y exquisitamente», por una expresión de «la significación de la pureza realizada por la danza, con respecto al cuerpo», y por una «fragancia ritualista» que es «rara en artes modernas»: la «continuidad

¹ Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México

E-mail: smiura@colmex.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0214-1451>

² El término «*butoh*» puede escribirse también como «*butō*». Tanto «oh» como «ō» indican una vocal «o» larga. A partir de aquí los nombres japoneses se muestran con el apellido primero y el nombre de pila después. La traducción del inglés al español y del japonés al español es mía.

³ Véase, «Hijikata 50s», *Hijikata Portas Labyrinthus*.

discontinua» temporal como «una característica de ceremonias religiosas».⁴ De acuerdo con Holborn, Hijikata, «un hombre del cuerpo» para el escritor, tenía «una franqueza rústica en contraste con el refinamiento que tenía Mishima» y fascinó a éste ya que explotó las «áreas de tabú».⁵

En este performance, se reflejaron el rechazo del estilo «occidental» de la danza y la desintegración estilística, pues para Hijikata «el cuerpo no es un medio, sino un fin, no es de usarse para transmitir ideas, sino, al contrario, es para cuestionar, para reconsiderar y para recrear», es decir, la danza es «la exploración de la profundidad ejemplar del cuerpo en sí».⁶ Enfatizó lo antisocial y la subversión moral, al igual que en otras obras creadas principalmente en los años sesenta en relación con los movimientos sociales, sobre todo causados por la revisión del Tratado de Cooperación Mutua y Seguridad entre Japón y Estados Unidos, así como con las artes contemporáneas: el teatro experimental y de vanguardia, el cine, la fotografía, entre otros; como Inata sintetiza basándose en un esquema dicotómico de lo moderno vs. lo antimoderno; lo japonés vs. lo occidental.⁷ Desde que se presentó la pieza *Kinjiki* entonces, el *ankoku butoh* (danza de la oscuridad),⁸ término que creó Hijikata a principios de los años sesenta, se ha difundido por el mundo, como un «género dancístico original de Japón».⁹

Sin embargo, no se pueden pasar por alto los diversos elementos extranjeros de la danza butoh: la danza moderna de estilo alemán, *neuer Tanz*, con el que tenían conexión tanto Hijikata como Ohno;¹⁰ el «Teatro de la crueldad» del poeta y dramaturgo francés, Antonin Artaud, que influyó a Hijikata;¹¹ las relaciones artísticas con otros escritores como Jean Genet,¹² además de lo «grotesco y lo abyecto» como elementos estéticos.¹³ Tomando en cuenta estos elementos, y de acuerdo con el transculturalismo propuesto por Kraidy para la comunicación internacional, que es «una noción sintética de la cultura y un entendimiento dinámico de relaciones entre las culturas», y que se sustenta en la «hibridación como formación discursiva»,¹⁴ se podrá considerar que el butoh no es una danza basada en la «esencia» de lo japonés, sino una danza híbrida. Esto corresponde a las palabras de Klein expresadas a finales de los ochenta de que el movimiento del butoh fue «el producto de un intento hecho por Hijikata y Ohno Kazuo [...] para crear una forma dancística específicamente japonesa, que trascendería limitaciones tanto de la danza moderna occidental como de la danza tradicional japonesa».¹⁵ Asimismo, debemos tomar en cuenta que este género dancístico va desarrollándose en diferentes niveles a lo largo de los siguientes sesenta años desde la primera presentación del performance *Kinjiki* a través del intercambio cultural.

Este desarrollo de la danza butoh se había documentado muy poco antes de mediados de los años ochenta. En 1985 y 1986 ni siquiera hubo colecciones de ensayos sobre el butoh en japonés,¹⁶ excepto un par de textos de Hijikata Tatsumi publicados en 1969 y 1976 (*Inu no Jyōmyaku ni shitto suru kotokara*, Desde el estar celoso de las venas de un perro) y en 1983 (*Yameru mai-hime*, La bailarina enferma).¹⁷ En cuanto a Ohno Kazuo, fue en 1989 cuando salió en Tokio su primer libro *Goten sora o tobu: Ohno Kazuo butoh no kotoba* (El palacio vuela por el cielo: Ohno Kazuo, palabras del butoh).¹⁸ Fue en esos años, concretamente desde 1987, que comenzaron a publicarse libros sobre el butoh a nivel académico, artístico y de divulgación fuera de Japón.

Por otro lado, algunos danzantes de butoh comenzaron a presentar en grupos sus performances a principios de esa década en el extranjero. En mayo y junio de 1980 Ohno Kazuo hizo una gira con su compañía por Francia, Inglaterra, Alemania y Suecia, dando 23 presentaciones en total.¹⁹ El mismo año fue a Québec, Canadá, visitó Caracas, Venezuela, en 1981 y realizó una gira por Israel en 1983.²⁰ Al igual que Ohno, el grupo *Sankai Juku* participó en el Festival de Teatro de Nancy en Francia en 1980. Desde entonces, este grupo con sus «coreografías altamente estéticas»²¹ asentó sus bases en París.

⁴ Mishima, “Contemporary Nightmare”, 52-53.

⁵ Holborn, “Tatsumi Hijikata and the Origins of Butoh”, 11.

⁶ Viala, *Butoh: Shades of Darkness*: 64.

⁷ Inata, “Hijikata Tatsumi no butoh to bunshō...”, 18.

⁸ A principios de la década de los sesenta, se originó el término *ankoku buyō* (danza de oscuridad), pero en esa década evolucionó a *ankoku butō*. “Hijikata creó el término ‘ankoku butoh’ para denotar una danza cosmológica que partía completamente de las danzas existentes y que exploraba el lado oscuro de la naturaleza humana”. Kurihara Nanako, “The Words of Butoh”, 12.

⁹ Inata, “Hijikata Tatsumi. Ankoku butoh no gensetsu to juyō”, 101.

¹⁰ Elswit, *et al.*, “What we know and what we want to know”, 127-128.

¹¹ Marenzi, “Foundation and Filiations”, 143-144.

¹² Kuniyoshi, “On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh”, 34-35.

¹³ Arimitsu, “From Vodou to Butoh”, 40.

¹⁴ Kraidy, *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*, vii.

¹⁵ Klein, *Ankoku Butō. The Premodern and Postmodern Influences ...*, 1.

¹⁶ *Ibid.*, 11-12, 31-32.

¹⁷ Hijikata, “Inu no jyōmyaku ni shitto suru kotokara”, en *Bijyutsu Techō*, mayo 1969; *Inu no jyōmyaku ni shitto suru kotokara*, Kyoto: Yukawashobō, 1976; *Yameru maihime*, Tokyo: Hokusui-sha, 1983.

¹⁸ Ohno, Kazuo y Yoshito, *Kazuo Ohno's World*, 312.

¹⁹ Ichikawa, “Energii himeta sensaisa. Ōshū de uketa Ohno Kazuo Butō-dan” (Sensibilidad llena de energía. El grupo de Butoh de Ohno Kazuo, bien recibido en Europa), *Asahi Shinbun*, 2 de julio de 1980.

²⁰ Ohno, *Kazuo Ohno's World*, 312.

²¹ Viala, *Butoh: Shades of Darkness*, 108.

Las reseñas periodísticas sobre sus presentaciones realizadas en Europa y América del Norte en esa década muestran en general ciertos impactos que tuvo la danza butoh en el público, aunque en ellas estaban presentes de manera indirecta las actitudes orientalistas de los críticos.²² A diferencia de éstas, el artículo sobre el V Festival Internacional de Teatro en Caracas en 1981 enfatiza la dicotomía del Oriente y Occidente de modo simplificado, mencionando la confusión del espectador. Por ejemplo, sobre «La Argentina» de Ohno Kazuo se expresa:

El bailarín interpretó tangos y música de piano de Franz Liszt utilizando sus recursos corporales dentro de un código hermético –sin duda de naturaleza oriental– para proyectar su interpretación personal de la música occidental. Es una pretensión dialéctica que a veces se vuelve incongruente puesto que el espectador está acostumbrado a un estilo de baile frente a esta clase de música en donde es difícil aceptar la sutil mímica, los espasmos musculares y los gestos extraños a la melodía que se escucha.²³

En cuanto al grupo *Sankai Juku* referido en este artículo, se ponen en relieve «los elementos esenciales de la tradición oriental», refiriéndose al *kabuki*; si bien se menciona la influencia de «conceptos artísticos de Occidente», como el del erotismo. Sin embargo, aquí los elementos tradicionales no sólo se relacionan con aspectos artísticos y estéticos, sino también con la violencia y agresión como muestras del poder ejercido repetidamente por distintos actores de la historia: en los tiempos de «los samurais, los monjes guerreros, el hara-kiri y los kamikazes de la II Guerra Mundial».²⁴ Esto significa que el autor colombiano del artículo no considera el butoh como completamente antisocial o antimoral, sino que lo juzga de forma inflexible como una danza heredera de la cultura e historia japonesa, no obstante, sin que examinara bien sus elementos revolucionarios en los movimientos corporales que van más allá de la categorización de lo oriental.

Esta mirada hacia la danza butoh fue modificándose a través de intercambios culturales a lo largo del tiempo. En el último informe de investigación realizada por el NPO Dance Archive Network en colaboración con el Kazuo Ohno Dance Studio, y el Tatsumi Hijikata Archive del Keio University Art Center, se observan los resultados significativos en relación con lo anterior. De las 405 respuestas (332 respuestas de los bailarines de butoh residentes fuera de Japón, obtenidas en los últimos tres meses de 2018; y 73 respuestas de los que viven en Japón, obtenidas en los primeros tres meses de 2019), 46 personas indican que tienen su base de actividades en Sud y Centroamérica: 21 personas en Brasil, 11 en México, 8 en Argentina y 6 en Chile; mientras que 80 personas desarrollan sus actividades en Japón y 56 en Estados Unidos.²⁵ Además de esta investigación, algunos artículos, tanto académicos como periodísticos, aparte de informaciones proporcionadas por redes sociales y contactos personales, señalan actividades relacionadas con el butoh que se han desplegado en otros países: Colombia, Bolivia, Venezuela, Ecuador y Perú. Esto muestra que no sólo el interés del público general en esta danza, sino también el de los bailarines se ha expandido en América Latina en las últimas décadas; si bien es cierto que se ha reducido el número de actividades desde el inicio del fenómeno en 2020 de la pandemia que está atravesando el mundo.

Los danzantes de butoh en Sud y Centroamérica

Ahora nos preguntamos cómo se ha desarrollado el encuentro de bailarines latinoamericanos con el butoh. A pesar del desenvolvimiento del butoh en Sud y Centroamérica, hay pocas investigaciones al respecto. Por esta razón, intentamos mostrar el movimiento transnacional e interaccional de la danza enfocándonos en dichas regiones, además de Japón, la evolución del butoh en América Latina y la generación de danzas influidas por ésta última.

No se puede ignorar que antes de la introducción del butoh, se habían generado ya algunos elementos relacionados con la danza de la oscuridad en los años sesenta y setenta en otros campos artísticos: en el teatro y en el cine en México, influenciados por la filosofía teatral de Artaud, algunos elementos del butoh mezclados con inspiraciones neo-dionisíacas;²⁶ y en la danza y artes visuales en Brasil a través de dos migrantes japoneses, una bailarina Ohara Akiko y un artista visual Kusuno Takao, que introdujeron movimientos del butoh a algunos círculos artísticos.²⁷ Sin embargo, tomarían dos décadas más en establecerse contactos directos entre los bailarines japoneses y latinoamericanos. Como se ha mencionado anteriormente, *Sankai Juku*, una compañía de danza butoh, cofundada por Amagatsu Ushio seis años antes, participó en el V Festival Internacional de Teatro en Caracas que se llevó a cabo entre el 20 de julio y el 2 de agosto. Luego en otoño del

²² Ferrer, “Kazuo Oono presenta en París sus espectáculos de danza moderna japonesa”, *El País*, 28 de junio de 1980; Howe-Beck, “Dance Deeper than the Skin”, *Canadian Dance News*, October, 1980, entre otros.

²³ Márceles Daconte, Eduardo, “Caracas: Escenario del mundo”, 77.

²⁴ Márceles Daconte, “Caracas: Escenario del mundo”.

²⁵ Mizohata, *et al.*, *Something Called Butoh/Butoh toiu nanika*, 34-35.

²⁶ Emilio Rosales, “A Sun more Alive. Butoh in Mexico”, 307.

²⁷ Greiner, “Butoh in Brazil”, 294-295.

mismo año participó en la novena edición del Festival Internacional Cervantino en México, causando diferentes reacciones del público. Hubo una fuerte crítica a «su erotismo, o pornografía» con «los actos sexuales hasta la bestialidad»²⁸. Ohno Kazuo, después de la visita en Caracas en 1981, volvió a América Latina en 1986, al igual que la compañía *Sankai Juku*: después de que Hijikata falleciera a los 57 años de edad, presentó unas obras en Sao Paulo, Brasilia y Buenos Aires. Más adelante, pese a su edad avanzada, fue invitado en el Festival Internacional Cervantino y visitó varios lugares de Brasil, en 1989 y 1992 respectivamente, lo cual motivó a algunos artistas a ir a Japón para estudiar con el bailarín²⁹ como participantes en los «peregrinajes de butoh», de acuerdo con el término usado por Candelario.³⁰ Además, en la segunda mitad de los años ochenta, empezaron a difundirse publicaciones sobre el butoh escritas en inglés, con varias fotografías, ilustraciones y notas de palabras de Ohno y Hijikata, que mostraban sus ideas sobre la danza en relación con la vida, el nacimiento y la muerte, y con el cuerpo como parte de la vida, así como sobre sus obras en particular.³¹ Es posible que algunos bailarines hayan leído los libros para conocer la danza, después de ver algunos performances.

Aparte de Ohno Kazuo y los miembros de *Sankai Juku*, había varios bailarines que contribuyeron al desarrollo del butoh en América Latina. Antes de formar la compañía *Sankai Juku*, Amagatsu pertenecía a *Dairakudakan*, fundada en 1972 por Maro Akaji, bailarín y actor del teatro alternativo Jōkyō Gekijō (*Teatro de la Circunstancia*), junto con otros miembros. Éstos formaron después sus propios grupos al igual que Amagatsu: Furukawa Anzu y Tamura Tetsurō (*Dance Love Machine*, 1975), Carlotta Ikeda (*Ariadone Dance*, 1974), Bishop Yamada (*Hoppō Butoh-ha*, 1975), Murobushi Kō (*Butoh-ha Sebi*, 1976/*Ariadone*), Ōsuga Isamu (*Byakko-sha*, 1980).³²

Byakko-sha llegó a México en 1993, un año antes de que se disolviera, para participar en el Festival Cervantino. Entre esos danzantes fue Murobushi Kō quien visitó repetidamente América Latina por sus performances y talleres: Venezuela en 1992 y 1997; Xalapa y la Ciudad de México varias veces entre 1998 y 2003; Colombia en 2010 y 2011; Argentina, Uruguay y Chile en 2012; Colombia y Brasil (Sao Paulo) en 2014; y Brasil otra vez (Sao Paulo y Río de Janeiro) en 2015, año en el que falleció en la Ciudad de México en camino a Alemania. Las características del butoh de Murobushi se constituían de una cualidad política de la «práctica de radicalismo y resistencia», basada en su postura antinacionalista y antifascista, y el «remapeo constante de la corporalidad»; además, de destacar por la «combinación entre la danza/corporalidad y la muerte».³³ En los países latinoamericanos, se consideró como un bailarín butoh «clásico», y sus códigos expresivos, menos formales, han sido bien apreciados.³⁴

Nueve años antes de que Murobushi llegara a Xalapa, Nakajima Natsu había impartido un taller de butoh en esa ciudad en 1989 gracias a la invitación de un dramaturgo Abraham Oceransky y una artista Rocío Sagaón.³⁵ Nakajima, una «maestra legendaria»³⁶ desplegó sus actividades repetidamente en varios lugares de México, sobre todo en las décadas de 2000 y 2010,³⁷ las que incluyen varias coreografías. El montaje *The News* (2012) es la obra para la que hizo una coreografía por encargo del Centro de las Artes de San Agustín (CaSa) de Oaxaca.³⁸ De igual manera, Nakajima realizó actividades en Brasil. En 1995, el grupo brasileño *Lume*, basado en la ciudad de Campinas en el estado Sao Paulo, invitó a Nakajima como investigadora visitante.³⁹

Existen otros bailarines de butoh establecidos en Europa o en Estados Unidos, que visitaron algunos países latinoamericanos para dar talleres, performances y realizar coreografías. Una de ellos fue Yoshioka Yumiko quien reside en Berlín. Ella produjo unas obras basadas en la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.⁴⁰

De los danzantes anteriormente mencionados, Murobushi y Yamada conocían el butoh de Hijikata como sus discípulos, pero Amagatsu, Tamura y Ōsuga fueron actores experimentados, de acuerdo con Harada, citado por Aihara.⁴¹ Maro, pese a la colaboración con Hijikata durante varios años y su influencia en su performance con su compañía *Dairakudakan*, no se considera como su discípulo, e insiste en que su compañía es una «unidad de teatro y butoh».⁴² Es Nakajima Natsu quien estudió tanto con Ohno como con Hijikata. Debido a que Hijikata nunca salió de Japón, su ankoku butoh se transmitió a través de sus discípulos.

²⁸ Rabell, «Telón cervantino. Sankai-Juku o la pornografía exótica», *El Día*, 13 de mayo de 1981.

²⁹ Greiner, «Butoh in Brazil», 296-297; «Features: Kazuo Ohno 1906~2010», *Dance Archive Network*; Ohno, *Kazuo Ohno's World*, 319-320.

³⁰ Candelario, «Now We Have a Passport' Global and local butoh», 250.

³¹ Por ejemplo, véase Viala, *Butoh: Shades of Darkness*, 176-189.

³² Baird y Candelario, «Introduction. Dance experience...», 8. Respecto a las fechas, véase, «Biography. Ko Murobushi»; «Koto Kyoto ni sodaterareta zeneibutoh Ima Tenko», *Nihon Keizai Shinbun*, 9 de junio de 2021.

³³ Centonze, «Murobushi Kō and his Challenge to Butoh», 226, 234.

³⁴ Paolillo, «Dos dimensiones de butoh».

³⁵ Zamora Chong, «La exploración de un training cuerpo-mente...»; Rosales, «A Sun more Alive. Butoh in Mexico»; Greiner, «Butoh in Brazil»; «Features: Kazuo Ohno 1906~2010», *Dance Archive Network*.

³⁶ Rosales, «A Sun more Alive. Butoh in Mexico», 304.

³⁷ «About Natsu Nakajima», *Natsu Nakajima & Mutekisha Dance Company*.

³⁸ «The News – Natsu Nakajima», *Colectivo TeatroSinParedes 20 Años*.

³⁹ Para el grupo Lume, Furukawa Anzu creó una pieza en 1997, y Endō Tadashi coreografió *Shi-zen* en 2004. Greiner, «Butoh in Brazil», 298.

⁴⁰ «100 Light Years of Solitud», *yumiko yohioka*.

⁴¹ Aihara, «Open Butoh: Dairakudakan and Maro Akaji», 182-183; Harada, *Butoh taizen*.

⁴² Aihara, 182; «Hosokawa Shūhei ni yoru intabyū, 1983», *Ko Murobushi Archive*.

Ahora bien, ¿cuáles son las características que distinguen al butoh de Hijikata? ¿Cuál es la diferencia entre la práctica de éste, de Hijikata y la de Ohno? En un simposio realizado después de la muerte de Hijikata en 1986, Kuniyoshi Kazuko, moderadora del evento, sintetiza la diferencia de ambos: en el caso de Hijikata es la forma la que persigue la vida, mientras para Ohno es la vida la que persigue la forma. Ohno Kazuo, que fue también un participante en el evento, trató de explicar que la forma exterior y la forma interior no se pueden distinguir: «Al ver una flor, pienso que es bella. En este momento, mi alma se roba, o sea, mi alma baja a la flor. La flor y yo mismo no se distinguen, pues la flor y yo nos fusionamos».⁴³

Esta observación de Kuniyoshi corresponde a la descripción que hacen Baird y Candelario basada en una entrevista con Ohno: «[...] él no habló sobre las técnicas que usó para crear, sino más bien sobre la danza que se deriva de profundos impulsos interiores, expresados a través de movimientos improvisados, sobre temas universales o profundamente personales».⁴⁴ Es decir, para Ohno es sustancial traslapar o conectar sus experiencias personales con los fenómenos universales, sin formas fijas, pero con cierta funcionalidad que es «diferente al concepto formal que tiene Hijikata con base en la idea de “fragmentación”» del cuerpo, como señala Schwelling.⁴⁵ Mikami, butohka y académica, indica esta importancia de *kata* (formas) para el butoh de Hijikata, basadas en las observaciones de animales, humanos, plantas y fenómenos. Las condiciones para realizar estas *kata* se muestran con el uso del lenguaje, pero para bailar con ellas es necesario «renunciar a sí mismo»;⁴⁶ o en otras palabras, el butoh está más allá de lo puramente técnico.⁴⁷

A diferencia de Hijikata que no deseaba ir al extranjero, Ohno tuvo contactos directos con diferentes artistas latinoamericanos a través de sus performances en sus regiones de origen. Hubo varios de éstos que fueron a Japón u a otro lado para estudiar con él ya en la segunda mitad de los ochenta: Diego Piñón (Butoh Ritual Mexicano), Gustavo Collini Sartor (Mundo Butoh Argentina), Carla Lobos (Auca Butoh, Chile), Natalia Cuéllar (Ruta de la Memoria, organizadora del Festival Internacional Butoh Chile), y personajes brasileños tales como el coreógrafo Maura Baiocchi, la actriz Ligia Verdi y la bailarina y poeta Ciça Ohno.⁴⁸ Se puede considerar además otro bailarín brasileño, Thiago Granato, quien tenía la idea de proponer encuentros imaginarios con los artistas muertos, entre ellos, Hijikata, con el uso de la música jazz y la expresión de la crisis identitaria.

Respecto a éstos últimos es crucial señalar la observación de Greiner sobre las experiencias que tuvieron los artistas brasileños en la época de la dictadura militar en su país, donde hubo restricciones morales respecto a la corporalidad y sexualidad,⁴⁹ situación que se semejaba a la de Japón, si bien no se encontraba bajo una dictadura militar en esta época. De igual manera, la situación política y social en otros países latinoamericanos se presentaba compleja. En una entrevista con Carla Lobos de Chile, ella resaltó la relación de su manera de enseñar el butoh «con nuestra sociedad chilena, con la cultura y con el mundo en el que estamos viviendo».⁵⁰ En Argentina, comenzaron las primeras experimentaciones con el butoh dos años después de la visita de Ohno Kazuo a Buenos Aires en 1986, como Aschieri describe en su trabajo.⁵¹ Luego se formó un género propio, el *Butoh Mix*, que se reflejó en las obras *Tango Butoh* (1994) de Gustavo Collini Sartor y *Talek* (1997) de Rhea Volij.⁵² Gustavo Collini, impactado por Ohno que llegó a Argentina, fue a Europa para participar en los performances de este último junto con Yoshito, y logró realizar una estancia en Japón con una beca otorgada por la escuela de Ohno.⁵³ En cambio, Rhea Volij no tuvo la oportunidad de aprender el butoh con el bailarín japonés, pero lo estudió en París.⁵⁴ De regreso a su país, los dos bailarines comenzaron a dar talleres de butoh y organizaron la visita de algunos maestros japoneses. Más adelante, Collini experimentó con los elementos del butoh, del teatro Noh y el elemento local de sus «propias raíces» (A. 207). Por su parte, Volij, en *Talek*, expresa lo del mito *wichi*⁵⁵ y «lo japonés», ambos designados como «lo otro».⁵⁶

El caso de Volij guarda semejanza con el de la bailarina Susana Reyes, de Ecuador. Esta bailarina de danza contemporánea conoció al dúo de coreógrafos japoneses Eiko & Koma (Eiko Otake y Takeshi Koma Otake) en Estados Unidos, quienes le abrieron el horizonte de la danza relacionada con el butoh; aunque cabe aclarar que ellos no han considerado su performance como butoh y por la misma razón no han usado este término.⁵⁷ Una vez en Ecuador, Reyes creó unas obras que constituyen una fusión de la danza butoh

⁴³ Atsugi, *et al.*, “Hijikata Tatsumi o meguru futatsu no symposium”, 36-37.

⁴⁴ Baird y Candelario, “Introduction. Dance experience...”, 10.

⁴⁵ Schwelling, “Ohno Kazuo. Biography and methods...”, 121.

⁴⁶ Mikami, “Hijikata Tatsumi butoh-ron. Kieru kōzō (1) ‘Jiko hōki’”.

⁴⁷ Caudillo Lozano, *Cuerpo, crueldad y diferencia*, 14.

⁴⁸ Greiner, “Butoh in Brazil”, 296-297.

⁴⁹ Greiner, “Butoh in Brazil”, 299.

⁵⁰ Abarca, “Entrevista a Carla Lobos”, *Revista Grifo*, julio de 2018.

⁵¹ Aschieri, “Subjetividad en Movimiento: Reapropiaciones de la danza *butoh* en Argentina”, 108.

⁵² Aschieri, “Subjetividad”, 182.

⁵³ Aschieri, “Subjetividad”, 191.

⁵⁴ Aschieri, “Subjetividad”, 197.

⁵⁵ Los Wichi constituyen un conjunto de naciones indígenas de Argentina, un pueblo de cazadores, pescadores y recolectores. <https://legadomitico.com/salta/el-wichi/>

⁵⁶ Aschieri, “Subjetividad”, 207.

⁵⁷ Candelario, “‘Now We Have a Passport’ Global and local butoh, 245.

con la cosmovisión andina:⁵⁸ «Flor de Hiroshima» (2009), «Aleluyah en Butoh» (2018), entre otras, en su expresión de lo místico.

Esta misma búsqueda de las raíces en las expresiones dancísticas mezcladas con algunos elementos estéticos del butoh puede observarse en otros lados. Por ejemplo, el mexicano Diego Piñón, quien incorporó el butoh a su trabajo a partir de 1987,⁵⁹ no sólo estudió con Ohno Kazuo, sino también con Ohno Yoshito, Tanaka Min y Nakajima Natsu, con lo cual, al regresar a México, fundó Butoh Ritual Mexicano renombrado actualmente como *Body Ritual Movement*.⁶⁰ Según lo que explica Candelario, Piñón le dio importancia a transmitir su herencia cultural, que consiste tanto en la cultura prehispánica, como en la historia colonial; como se aprecia en el performance *ekua itsi* (detrás del espejo) realizado en 2006, donde se observa claramente la mezcla cultural que abarca distintos tiempos y espacios. Posteriormente, buscó un término menos específico que «cultivara una conexión más profunda a nuestra humanidad compartida»,⁶¹ por lo que cambió el nombre de su grupo eliminando las denominaciones de «Butoh» y «Mexicano». Algunos videos de los talleres llevados a cabo en Canadá y en Estados Unidos lo señalan de manera explícita: los movimientos y performances de los participantes ya no muestran directamente lo histórico local, sino algo que va más allá, lo humano universal. En este sentido, es interesante saber que 11 de los cuestionados sobre los motivos para iniciarse en la danza butoh, en la investigación anteriormente mencionada de NPO Dance Archive Network, fueron inspirados por los performances y talleres de Diego Piñón.⁶²

A la par de los cambios de la danza de algunos bailarines individuales, el desarrollo del butoh en América Latina ha ido sucediendo rápidamente. Ejemplo de ello es que a partir de la década de 2010 se han organizado varios festivales internacionales: el Primer Encuentro Latinoamericano de Butoh en Quito, Ecuador (2012, organizado por Susana Reyes, Carla Lobos, etc.),⁶³ el Segundo Encuentro Latinoamericano de Butoh en México (2014, organizado por Eugenia Vargas); la Muestra Internacional de Butoh y Expresiones Contemporáneas en Guadalajara, México (2014); el Festival Internacional de Danza Butoh en América Latina («Cuerpos en Revuelta») en la Ciudad de México (2016),⁶⁴ entre otros. Además, se organizaron un gran número de talleres con invitados de diferentes partes del mundo.

Hasta ahora hemos visto una historia del intercambio internacional y transnacional en el campo de la danza butoh. No obstante, tomando en cuenta las diversas direcciones de este arte en América Latina, –hacia lo local o hacia lo universal; hacia lo social o lo humano; hacia lo corporal o lo espiritual; hacia el pasado o lo atemporal; o hacia sus hibridaciones–, nos preguntamos ahora si esta diversificación se relaciona con las tendencias de la danza contemporánea latinoamericana.

Es importante señalar que en México, por ejemplo, se incrementó la producción de la danza escénica en la «década perdida»⁶⁵ de los años ochenta, de acuerdo con la descripción de Tortajada Quiroz.⁶⁶ Desde finales de los años setenta y durante los ochenta y noventa se desarrolló el llamado «movimiento de danza contemporánea independiente» bajo influencias de algunos bailarines y compañías de Estados Unidos y Alemania, como el Tanztheater Wuppertal con Pina Bausch, caracterizados por la «apertura del cuerpo», con jóvenes artistas que mostraban «su desacuerdo con las técnicas “oficiales”, las “reglas” del foro y la tradición.», y que tenían «nuevas necesidades expresivas».⁶⁷ Para los bailarines que buscaban la libertad corporal, nuevas técnicas dancísticas y expresiones, el butoh podía ser una danza inspiradora. Por intercambios dinámicos entre la danza contemporánea y el butoh, no sólo en México, sino también en otros países latinoamericanos, las dos danzas se desarrollaron diversificándose con influencias mutuas.

El caso de José Bravo Franco

A continuación, indagaremos sobre el caso del bailarín y coreógrafo, José Bravo Franco, con base en una entrevista realizada por la autora.⁶⁸ Él es un mexicano con diferentes experiencias de intercambios transnacionales, quien se dedicaba primero a la danza contemporánea, posteriormente al butoh, y actualmente se define por su propio estilo.

José Bravo es considerado uno de los pioneros de la danza butoh en México. Actualmente vive en la Ciudad de México y fundó el Centro de Artes del Movimiento Butoyolotl (una combinación entre «buto» y «toyolotl»

⁵⁸ *El Apuntador*, “Susana Reyes cumple 45 años de labor artística en la danza”, *La Hora*, marzo 6 de 2019.

⁵⁹ González, “Expandir la energía corporal”, 2.

⁶⁰ Candelario, ““Now We Have a Passport””, 251.

⁶¹ Candelario, ““Now We Have a Passport””, 251-252.

⁶² Mizohata, *Something Called Butoh/Butoh toiu nanika*, 49.

⁶³ Abarca, “Entrevista a Carla Lobos”.

⁶⁴ Rosales, “A Sun more Alive. Butoh in Mexico”, 304.

⁶⁵ En los años ochenta, el problema de la deuda externa de México ocasionó en América Latina “la crisis económica más severa desde la Gran Depresión de 1930”. Aparicio Cabrera, “Historia Económica Mundial 1950-1990”.

⁶⁶ Tortajada Quiroz, “La danza contemporánea independiente mexicana”, 73 -80.

⁶⁷ Tortajada Quiroz, “La danza contemporánea independiente mexicana”, 74, 77, 79.

⁶⁸ Entrevista realizada por Zoom el 22 de julio de 2021.

que significa «nuestro corazón» en lengua náhuatl) en dicha ciudad en 2013, junto con Constanza Herrera.⁶⁹ Comenzó a estudiar danza contemporánea en este país en la primera mitad de los ochenta, y posteriormente fue a Nueva York e hizo sus estudios en el Merce Cunningham Dance Studio. A través del encuentro con la bailarina y maestra de butoh Okamoto Mariko en esa ciudad se interesó por la danza butoh. Colaboró con Okamoto en el grupo Vagabondage Dance Theatre, aunque no ha tenido la oportunidad de ir a Japón.

A continuación presentamos la transcripción de algunos fragmentos de la mencionada entrevista:

–Yo te voy a contar ahora un poco de mi historia y de lo que para mí es y ha sido el butoh. Yo empecé haciendo danza contemporánea. Hacía danza contemporánea y fui a Nueva York a estudiar y allá encontré a una japonesa y vi un performance y lo que ella hacía era butoh y a mí me dejó, pues, muy sorprendido porque nunca había visto; en México casi no existía. Esto fue a principios de los años noventa; ahora está de moda en México, pero antes casi no existía. Entonces para mí fue algo muy sorprendente, yo nunca había visto algo así, me acerqué a ella y le dije «¿qué es eso?» «¿qué haces?» Se envolvía, salía de un bote de basura muy grandote de metal y estaba envuelta en periódico y salían así sus piernas y su maquillaje era muy raro y me gustó. [...] Ella se llama Mariko Okamoto y bailó en Japón, en Hokkaido, en una compañía muy conocida.

Ella bailaba con Bishop Yamada, se llamaba su maestro [...] Yo bailé con ella y ella empezó a enseñarme, y entonces me fui poco a poco alejando de la danza contemporánea y para mí el butoh pues era algo... pues no sabía muy bien qué era, pero era algo raro que me atraía mucho–.

Más adelante, Bravo hizo algunas observaciones sobre su experiencia en Europa:

[...] buscando también otras cosas, como más danza teatro, más la escuela Pina Bausch. Otras cosas, pero no, nunca estuve con Pina Bausch, nada más yo ya estaba como cansado de la danza contemporánea, no quería más eso y quería otras cosas y en Europa encontré otros maestros de butoh, que vivían en Europa; en particular Furukawa Anzu, muy conocida. Ella ya murió, murió joven. Ella daba un taller en Italia. Ella vivía en Alemania, daba talleres y dio un taller en Italia muy intensivo, de tres semanas, muy intensivo; y ese taller para mí fue una revelación, y yo dije: «Yo quiero hacer esto», entonces yo me acerqué a la maestra. Un día que estaba yo muy conmovido y, bueno, muy movido, y le dije: «Maestra, yo quiero trabajar con usted o quiero hacer butoh, yo quiero hacer esto» y ella me dijo: «Mira, como les dije al inicio del taller, el butoh no existe, cada quien hace su propia danza». Me dijo: «Entonces lo que tú tienes que hacer es volver a tu tierra y trabajar con tu gente y encontrar su propia danza». Y, bueno, eso fue para mí maravilloso y eso es lo que he hecho desde entonces.

Después, Bravo agregó algunas reflexiones por las cuales el taller dirigido por Furukawa Anzu fue impactante para su persona.

[...] era un trabajo de mucha energía, y ella daba más, más importancia a la energía, al intento de la energía, más que a la forma. Yo estaba acostumbrado a las formas, y ella ponía mucho énfasis en energía, energía, energía, no importa tanto la forma. Energía, energía. Eso fue una cosa, y otra fue que hicimos una improvisación muy sencilla: ella nada más nos ponía de pie, con los ojos cerrados y nos decía: «Conecten con algo, con su corazón, con algo que los conecte mucho con el sentimiento». Y yo conecté con mi madre, mi madre y mi padre. Ella puso una música muy hermosa y tenía los ojos cerrados y empecé a llorar. Y a tener una expresión muy sutil en mi cuerpo; muy muy sutil, y eso, ella al final del ejercicio dijo así como: «Sí eso, eso». Y así: ejercicios así muy sencillos pero que me conectaban con mi interior. Eso. Creo que eso fue lo que me hizo... allá, lo que me atrajo, y entonces pues yo volví a México y repetía todos los ejercicios que había aprendido con ella, con otros maestros y empecé a dar clases. Yo me entrenaba solo y empecé a hacer mis coreografías, mis performances. Y pues eso. Después de... y bueno nunca fui a Japón. Quiero ir algún día. Ya no tanto a aprender butoh. Bueno, quisiera conocer igual como quisiera ir a muchos otros países, pero cuando venían otros maestros, pues yo seguía tomando talleres.

Otros maestros con los que continuó su exploración de este tipo de danza fueron Nakajima Natsu, Kō Murobushi y Takenouchi Atsushi, entre otros. Pero durante la entrevista cabe resaltar sus comentarios sobre Diego Piñón, quien influyó notablemente en su danza:

Él estudió en Japón y cuando yo lo conocí, tenía ya esta visión de la danza desde nuestra propia tierra. Para mí eso también fue muy revelador y entonces yo después de muchos años, pues me di cuenta de estas palabras de Anzu Furukawa, de que cada quien hace su propia danza, llámese como se llame. Entonces para mí el butoh ha sido una búsqueda personal, un trabajo del alma, ha sido muy terapéutico, muy, muy sanador, profundamente sanador, una conexión con el corazón a través del movimiento, y pues eso. Yo al principio, pues veía al butoh como yo veía la danza en general, la danza contemporánea, pues como formas y un estilo. Y creo que tiene

⁶⁹ Véase en <https://butoyotl.wordpress.com/quienes-somos/>.

eso. Sí lo es. Puede serlo. Aunque hay también mucha polémica al respecto, hay... Ahorita te cuento de eso de los dos fundadores iniciadores, Hijikata y Kazuo Ohno, pero para mí lo más importante del butoh ha sido un movimiento para sanar el alma y para expresar el alma y de encuentro con uno mismo, sí.

Bravo, por medio de la comparación de estilo entre Hijikata y Ohno, realizada con videos de butoh, sigue en este sentido especialmente al segundo, para el que la forma no era lo más sustancial, sino «el alma y el espíritu». Sin embargo, en opinión de Bravo esta distinción no se presenta tan relevante pues «al final se pusieron de acuerdo, coincidieron en que forma y alma debe integrarse».

–[...] creo que depende de la personalidad y la historia; personalidad de cada individuo. Por eso, [...] pero no se puede enseñar el butoh. O sea, se puede como yo de joven aprendí muchos ejercicios y cosas, pero, pero ya no me interesa eso, me interesa abrir el corazón y en este sentido la cultura japonesa oriental en general es muy distinta a la latina. Es muy distinta. Nosotros somos seres más expresivos, emocionales... No. Dramáticos. Y el japonés es... es el estoicismo y la forma. Entonces yo ya dejé de copiar a los japoneses en lo absoluto. No soy japonés. Los honro mucho y honro mucho todo lo que he aprendido, pero yo soy de esta tierra, y tengo que encontrar mis propias maneras, [...] Pero para mí, el movimiento butoh original fue un movimiento de sanación del alma colectiva del Japón después de la Segunda Guerra Mundial y de la imposición cultural, económica, de las potencias vencedoras, occidentales, entonces, eso no sé si lo dijo Hijikata y Ohno, o no se ha dicho, pero fue un movimiento de sanación colectiva, y bueno, luego se hizo el butoh tan famoso en la escena, en la escena mundial en Occidente, pues que se ha confundido con un estilo y con una técnica, un avance. Y para mí sí lo es, pero no es lo importante. No. Creo que a mí lo que me ha regalado el butoh, los japoneses, lo que me han regalado y honro profundamente es como decir: «ustedes tienen que sanarse bailando a su manera, como nosotros lo hicimos».

Para Bravo Franco, lo que le ha demandado más de este proceso/danza es la «búsqueda personal», que considera lo más «auténtico» y que tiene «un sentido interior». Basándose en esto, ha hecho varios guiones personales para la coreografía de nuevas piezas. Al mismo tiempo, se encuentra dando talleres o formando «un pequeño colectivo», en el que se hace un entrenamiento del cuerpo, así como de lo que se consideran como expresiones para recuperar el «sentido ritual», y cuyo objeto reside en la sanación del alma; motivo por el cual ha renunciado a llamar sus actividades como «función» o «presentación». En ese marco, y por invitación de Diego Piñón, comenzó a montar una llamada «ofrenda» para el ritual colectivo; además de que en el taller enseña a los participantes a hacer movimientos naturales, aunque corrigiendo algunos, ya que de cualquier manera se requieren ciertas prácticas para aprender estos movimientos. Pero, como el bailarín dice reiteradamente, su objetivo principal es contribuir a la «recuperación del corazón» en la danza como un ritual.

Debido a la pandemia, hoy en día ha sido difícil para él organizar la «ofrenda» presencial; sin embargo, espera crear rituales colectivos por medios alternativos. A través de videos de sus talleres, observamos que los movimientos y las expresiones corporales ya no representan una postura antisocial o la resistencia política dirigida hacia el mundo exterior, como se daba en el inicio del butoh. Más bien, parten de la búsqueda de la identidad personal ligada al pasado histórico local sin luchar por los conflictos sociales, sino con intentos de integrarse a lo arcaico, a lo primitivo, a la «madre tierra». Por otra parte, esta danza se relaciona, independientemente de la intención de José Bravo, con los elementos «míticos, arcaicos, “primitivos” y etnográficos» que caracterizaban al lenguaje del movimiento de Hijikata, como lo que se dio en su performance «Veintisiete noches para las cuatro estaciones» (*Shiki no tame no nijūnanaban*, 1972).⁷⁰

A modo de conclusión

En la danza butoh se integraban diversos elementos híbridos ya en el inicio de su historia, si bien hay opiniones que insisten en su originalidad a través de la perspectiva esencialista. De la misma forma, el butoh se ha desarrollado con esta hibridación en América Latina. Este fenómeno tuvo su base en que varios bailarines y maestros japoneses del butoh, incluso Ohno Kazuo y los discípulos directos de él y de Hijikata Tatsumi, llegaron a estas regiones a realizar performances y a dar talleres a partir de los años ochenta. Inspirados por ellos, algunos danzantes latinoamericanos estudiaron el butoh en Japón u otros lugares europeos o norteamericanos. Los que regresaron a su país, les transmitieron a sus compañeros o alumnos la corporalidad específica de esta danza, las formas, los estilos, los movimientos «grotescos» desviados de los criterios estéticos de la danza de estilo «occidental», así como los pensamientos vanguardistas y contraculturales relacionados con la objeción a las normas sociales y artísticas. Entre los diferentes elementos, a lo que se dio más importancia fue la idea de que la danza se relaciona con la vida, con el nacimiento y la muerte, y la vida cotidiana. De este punto de

⁷⁰ Jansen, “Returns and Repetitions”, 102.

partida varios bailarines comenzaron a hacer una búsqueda personal, persiguiendo sus raíces, como lo que vimos en el caso de José Bravo.

Como consecuencia de este desarrollo, a partir de la década de 2010, se han organizado varios festivales de butoh en los países latinoamericanos por los bailarines locales. El intercambio artístico a nivel regional, así como transnacional, puede decirse que se ha mostrado dinámico, como corresponde a la teoría del transculturalismo de Kraidy, con lo que a pesar de la pandemia por el COVID-19, el intercambio y la interacción entre los bailarines de diversos lugares y entre los maestros y sus alumnos se han continuado de manera alternativa, principalmente en el espacio virtual. Uno de estos ejemplos es el encuentro virtual, *Variaciones Butoh: Plataforma Escénica Experimental*, organizada por Eugenia Vargas en México desde 2017, cuyo objetivo principal reside en «propiciar una reflexión colectiva desde el retorno al cuerpo como lugar de arraigo para abrirnos al resto, a la vida, pero también a los otros».⁷¹

Finalmente, podemos decir que la dinámica transcultural generada en esta región hace que continúe la hibridación de los elementos culturales en esta danza, y que esta misma dinámica hace que sea idiosincrático del butoh en América Latina el que se combine frecuentemente con rituales y mitos locales, lo cual da mayor hincapié a la espiritualidad que a la corporalidad, a diferencia de los performances que se realizaron en los tiempos iniciales de esta práctica dancística vanguardista.

Bibliografía

- Abarca, Fernanda. *Entrevista a Carla Lobos: Pionera de la danza Butoh en Chile*, *Revista Grifo*. <https://revistagrifo.udp.cl/entrevista-a-carla-lobos-pionera-de-la-danza-butoh-en-chile/>.
- Aihara, Tomoe. “Open Butoh”: Dairakudakan and Maro Akaji, traducido por Robert Ono”, en *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Editado por Baird, Bruce y Rosemary Candelario, 181-191. London, New York: Routledge, 2019.
- Aparicio Cabrera, Abraham. “Historia Económica Mundial 1950-1990”, *Economía Informa*, Vol. 2014, Núm. 385, 70-83. [https://doi.org/10.1016/S0185-0849\(14\)70420-7](https://doi.org/10.1016/S0185-0849(14)70420-7)
- Arimitsu, Michio, “From Vodou to Butoh. Hijikata Tatsumi, Katherine Dunham, and the trans-pacific remaking of blackness”, en *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Editado por Baird, Bruce y Rosemary Candelario, 37-51. London, New York: Routledge, 2019.
- Aschieri, Patricia, “Subjetividad en Movimiento: Reapropiaciones de la danza *butoh* en Argentina”. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2013, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1645>
- Atsugi, Bonjin, *et al.*, “Hijikata Tatsumi o meguru futatsu no simposium – gojū nendai kara rokujū nendai no sakuhin o chūshin ni –”, (un registro del panel en el simposio sobre Hijikata Tatsumi), *J-Stage*:127-135. <https://doi.org/10.11235/buyougaku1978.1987.36>
- Baird, Bruce, y Rosemary Candelario, eds. *The Routledge Companion to Butoh Performance*, London, New York: Routledge, 2019.
- Baird, Bruce, y Rosemary Candelario, *Introduction. Dance experience, dance of darkness, global butoh: the evolution of a new dance form*, en *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Editado por Baird, Bruce y Rosemary Candelario, 1-22. London, New York: Routledge, 2019.
- Bravo, José. Entrevistado 22 de julio del 2021.
- Caudillo Lozano, Jonathan. *Cuerpo, crueldad y diferencia en la danza butoh, Una mirada filosófica*, México: Plaza y Valdés, 2016.
- Centonze, Katja. “Murobushi Kō and his Challenge to Butoh”, en *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Editado por Baird, Bruce y Rosemary Candelario, 226-242. London, New York: Routledge, 2019.
- Coker, Catlin. “Work on Butoh as viewed by a Foreign Researcher over 13 years – the 2017 BUTOH RESEARCH results”, en Mizohata, Toshio. *et al.*, ed. *Something Called Butoh/Butoh toiu nanika*, Tokyo: NPO Dance Archive Network, 2020.
- Elsuit, Kate, *et al.* “What we know and what we want to know”, en *The Companion to Butoh Performance*. Editado por Baird, Bruce y Rosemary Candelario, 126-141. London, New York: Routledge, 2019.
- Ferrer, Esthr. “Kazuo Oono presenta en París sus espectáculos de danza moderna japonesa”, *El País*, 28 de junio de 1980. <https://dance-archive.net/jp/archive/data/ac24.html>
- González, Mariana. “Expandir la energía corporal”, Universidad de Guadalajara, *La Gaceta*, 2 de julio de 2007, Suplemento Cultural núm. 58. Editado por Baird, Bruce y Rosemary Candelario, 294-302. London, New York: Routledge, 2019.
- Harada, Hiromi. *Butoh taizen*, Tokyo: Gendai Shokan, 2004.
- Hijikata, Tatsumi. “Inu no jyōmyaku ni shitto suru kotokara”, *Bijyutsu Techō*. Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1969.
- . *Inu no jyōmyaku ni shitto suru kotokara*, Kyoto: Yukawashobō, 1976.
- . *Yameru maihime*, Tokyo: Hakusui-sha, 1983.

⁷¹ Palapa Quijas, “La tercera edición de Variaciones Butoh”, *La Jornada*, 26 de junio de 2020.

- Holborn, Mark. "Tatsumi Hijikata and the Origins of Butoh", en Holborn, Mark y Ethan Hoffman, *Butoh: Dance of the Dark Soul*. New York: Aperture, 1987, 8-15.
- Howe-Beck, Linda. "Dance Deeper than the Skin". *Canadian Dance News*, October, 1980. <https://dance-archive.net/jp/archive/data/ac25.html>
- Ichikawa, Miyabi. "Energii himeta sensaisa. Ōshū de uketa Ohno Kazuo Butō-dan" (Sensibilidad llena de energía. El grupo de Butoh de Ohno Kazuo, bien recibido en Europa), *Asahi Shinbun*, 2 de julio de 1980. <https://dance-archive.net/jp/archive/data/ac28.html>
- Inata, Naomi. "Hijikata Tatsumi no butoh to bunshō: keishiki to buntai niyuru butoh kaidoku no kokoromi" (The Butoh and Writing of Hijikata Tatsumi: An interpretative analysis of his style), *Bulletin of the Graduate Division of Literature of Waseda University. III, Japanese literature, dramatic art, history of fine arts, Japanese language and culture*, 2001: 15-24.
- . "Hijikata Tatsumi. Ankoku butoh no gensetsu to juyō", *Buyōgaku/Buyōgakkai-Kankokutaikai*, vol. 24, 2001, 101-102. http://www.danceresearch.ac/buyougaku/2001/2001_101.pdf
- Jansen, Sara. "Returns and Repetitions. Hijikata Tatsumi's choreographic practice as a critical gesture of temporalization", en *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Editado por Baird, Bruce y Rosemary Candelario, 99-112. London, New York: Routledge, 2019.
- Klein, Susan Blakeley. *Ankoku Butō. The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*. Ithaca, New York: East Asia Program, Cornell University, 1988.
- Kraidy, Marwan M. *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- Kuniyoshi, Kazuko. "On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh. Postwar Japanese modern dance and Ohno Kazuo", en *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Editado por Baird, Bruce y Rosemary Candelario, 25-36. London, New York: Routledge, 2019.
- Jansen, Sara. "Returns and Repetitions. Hijikata Tasumi's choreographic practice as a critical gesture of temporalization", en *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Editado por Baird, Baird y Rosemary Candelario, 142-149. London, New York: Routledge, 2019.
- Márceles Daconte, Eduardo. "Caracas: Escenario del mundo (V Festival Internacional de Teatro)", *Latin American Theatre Review*, Vol. 15, n.º 1: Fall 1981. Lawrence: The Center of Latin American Studies and Caribbean Studies, The University of Kansas, 73-83.
- Marenzi, Samantha. "Foundation and Filiations. The legacy of Artaud in Hijikata Tatsumi", en *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Editado por Baird, Bruce y Rosemary Candelario, 142-149. London, New York: Routledge, 2019.
- Mikami, Kayo. *Hijikata Tatsumi butoh-ron. Kieru kōzō (1) 'Jiko hōki'*, *Dance Research*, (1990), 18. http://www.danceresearch.ac/buyougaku/1990ap/1990_18.pdf.
- Mishima, Yukio. *Contemporary Nightmare. An avant-garde dance group dances Forbidden Colors*. Traducido por Baird, Bruce, en *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Editado por Baird, Bruce y Rosemary Candelario, 52-53. London, New York: Routledge, 2019.
- Mizohata, Toshio. et al., ed., *Something Called Butoh/Butoh toiu nanika*, Tokyo: NPO Dance Archive Network, 2020.
- Nanako, Kurihara. "Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh: [Introduction]." *TDR (1988-)* 44, no. 1 (2000): 12-28. <http://www.jstor.org/stable/1146810>.
- Ohno, Kazuo, Yoshito Ohno. *Kazuo Ohno's World from Without and Within*. Traducido por John Barrett. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004.
- Palapa Quijas, Fabilola. "La tercera edición de Variaciones Butoh 'se tratará de levantar la voz con todo el cuerpo'", *La Jornada*, 26 de junio de 2020. <https://www.jornada.com.mx/2020/06/26/cultura/a04n1cul>
- Paolillo, Carlos. "Dos dimensiones de butoh", en *Danzahoy*, abril/mayo 2009, edición no. 83. <https://www.danzahoy.com/articulo.php?nota=0083-dos-dimensiones-del-butoh->
- Palapa Quijas, Fabilola. "La tercera edición de Variaciones Butoh 'se tratará de levantar la voz con todo el cuerpo'", *La Jornada*, 26 de junio de 2020. <https://www.jornada.com.mx/2020/06/26/cultura/a04n1cul>
- Rabell, Makah. "Telón cervantino. Sankai-Juku o la pornografía exótica", *El Día*, 13 de mayo de 1981. http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=2163
- Rosales, Gustavo Emilio. "A Sun more Alive. Butoh in Mexico", Traducido por Jordan A.Y. Smith, en *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Editado por Baird, Bruce y Rosemary Candelario, 303-312. London, New York: Routledge, 2019.
- Schwellinger, Lucia. *Ohno Kazuo. Biography and methods of movement creation*, Traducido por Marr, Charlotte y Rosemary Candelario, en *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Editado por Baird, Bruce y Rosemary Candelario, 113-125. London, New York: Routledge, 2019.
- Tortajada Quiroz, Margarita. "La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces", *UAM, Casa del tiempo: revista de la Dirección de Difusión Cultural*, núm. 95-96, 2007, 73-80.
- Viala, Jean. *Butoh: Shades of Darkness*. Editado por Nourit Masson-Sekine. Tokyo: Shufunotomo, 1988.
- Zamora Chong, María Angélica. "La exploración de un training cuerpo-mente del actor a través del butoh", *Investigación Teatral*, vol. 10, núm. 16, (2019), Universidad Veracruzana: 101-123. <https://doi.org/10.25009/it.v10i16.2607>

Fuentes Web

- About Natsu Nakajima*, Natsu Nakajima & Mutekisha Dance Company, <https://mutekisha.wixsite.com/butoh/blank-1>.
Butoyotl, <https://butoyotl.wordpress.com/quienes-somos/>.
“Biograph. Ko Murobushi”, <https://ko-murobushi.com/jpn/bio>.
“Features: Kazuo Ohno 1906~2010”, *Dance Archive Network*, 13 de octubre de 2020, https://dance-archive.net/en/features/features_44.html
“Koto Kyoto ni sodaterareta zeneibutoh Ima Tenko”, *Nihon Keizai Shinbun*, 9 de junio de 202, <https://www.nikkei.com/article/DGXZQOIH144F00U1A510C2000000/>
“Hijikata 1950s”, *Hijikata Portas Labyrinthus*,
HIJIKATA portas labyrinthus | 慶應義塾大学 アートセンター 土方巽アーカイブ (keio.ac.jp)
“Hosokawa Shūhei ni yoru intabyū 1983”, *Ko Murobushi Archive*, https://ko-murobushi.com/jpn/biblio_selves/view/54.
La Hora, marzo 6 de 2019.
Susana Reyes cumple 45 años de labor artística en la danza – *Diario La Hora*
The News – Natsu Nakajima, Colectivo Teatro Sin Paredes 20 Años. https://www.teatrosinparedes.com/index.php?option=com_content&view=article&id=159&Itemid=262
“100 Light Years of Solitude”, *Yoshioka Yumiko*. <http://www.yumiko-yoshioka.com/100lightyears/>