



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS Y AUDIOVISUALES

CUERPOS EN RESISTENCIA: LA EXPLORACIÓN DEL GÉNERO EN EL BUTOH
A TRAVÉS DE OBRAS CREADAS POR MUJERES

Alumna: Goyheneche Vergara, Damaris
Profesor guía: González Martínez, Marco

Seminario de Grado para optar al grado Licenciada en Danza
Santiago, 2024

Agradecimientos

A mi madre, por las incontables tazas de café con servicio a la habitación.

A mis amigas, por ser refugio, contención, y espacio para abrazar las dualidades del ser y los devenires del existir. Por las risas sacadas entre lágrimas y el oído prestado ante la adversidad.

A Marco, por guiar este proceso de la manera más amena y amable posible, por escuchar mis inquietudes constantes y brindar la calma necesaria para continuar.

Por último, pero no menos importante, a todas las mujeres que forman parte de esta investigación. A las que compartieron sus pensamientos, memorias y reflexiones, tanto teórica como corporalmente.

Especialmente a estas últimas, butokas que me permitieron ver sus danzas y sus cuerpos rajándose en escena. Fueron fuente de inspiración para seguir creyendo en la danza como un recoveco seguro en donde volcar y transmutar mi cuerpo en resistencia.

Índice

Introducción.....	3
1. Capítulo I	5
1.1 Datos de contexto. Antecedentes teóricos y empíricos	5
1.1.1 Historia y origen del Butoh	5
1.1.2 Roles de género en las danzas.....	6
1.1.3 Representación del género en el Butoh.....	7
1.2 Problematicación	7
1.3 Pregunta de investigación	10
1.4 Objetivo general de la investigación	10
1.4.1 Objetivos específicos.....	10
2. Marco Teórico	11
2.1 La Danza Butoh	11
2.2 Género	16
2.3 La construcción social de lo femenino y sus roles y estereotipos.....	20
3. Marco Metodológico.....	25
3.1 Enfoque de la investigación	25
3.2 Muestra de estudio.....	26
3.3 Técnica de investigación	26
Registro notas de campo	27
4. Análisis documental.....	28
4.1 Ficha técnica.....	28
4.2 Análisis del documento	28
4.2.1 Memorias de una huella, la mancha como trauma y resistencia	29
4.2.2 De humos ancestrales y el fuego que alimenta la vida.....	31
4.2.3 Una danza entre la vida y la muerte	33
Conclusiones.....	36
Bibliografía.....	38
Anexos	41

Introducción

Es irrefutable el hecho de que vivimos en un mundo que aún tiene arraigados los sedimentos de la cultura patriarcal de dominación masculina. Los hombres al habitar espacios como la danza que se consideran más “feminizados”, adquieren un mayor reconocimiento. A diferencia de cuando las mujeres irrumpen en espacios que eran correspondidos socialmente a los hombres, estas siguen sin tener la misma valoración (Petrozzi, 1996).

El género es performativo y se construye día a día mediante actos repetitivos, a través de los cuales se refuerza o se subvierte la norma hegemónica y heterosexual. Esta norma tiene incluida una serie de roles y estereotipos que reafirman la existencia del género dentro de los parámetros binarios de oposición y jerarquización.

Esta estructura se encuentra en todos los espacios que son ocupados por los cuerpos, mediando incluso sus movimientos, los cuales también son vehículo de expresión. Desde la temprana infancia que se nos dice qué hacer, cómo movernos y cómo expresarnos según lo que tenemos entre las piernas. Esto ha sido una piedra de tope especialmente en la libertad del género femenino. La danza, al ser un arte que tiene como principal característica la expresión a través del cuerpo, no está libre de la perpetuación de los roles de género. De este modo, hay danzas que están más marcadas por esta concepción que otras, en donde la oposición femenino/masculino está mucho más presente.

Este es el caso del ballet, por ejemplo, estilo dancístico con el cual nunca logré conectar del todo. Quizás por los roles normativos de género tan marcados, o por la falta de libertad interpretativa en la danza, al estar todos los movimientos ya pauteados.

Ante la necesidad de encontrar danzas que me hicieran más sentido y con las cuales poder identificarme de manera más real y profunda, es que aparece ante mis ojos el Butoh como una posible respuesta.

El Butoh, la danza de la oscuridad y de la representación de lo grotesco y lo oculto surgida en la posguerra, se posiciona como una alternativa a las danzas tradicionales, explorando los límites del cuerpo y cuestionando las normas estéticas y sociales que moldean la representación de este. Así, este arte performativo se muestra desde sus inicios como un espacio de ruptura de lo establecido, expandiéndose de esta manera a otras partes del mundo como es el caso de occidente. De esta forma nos surge la siguiente pregunta: ¿Es posible que las mujeres encuentren en el Butoh un espacio para resignificar y transformar sus experiencias a través de un cuerpo moldeado por la normatividad de género?

Desde aquí surge el interés por llevar a cabo esta investigación, para comprender cómo las mujeres creadoras e intérpretes de Butoh exploran la construcción de género dentro de sus obras. Esto porque, a pesar de que esta danza se presenta como transgresora en comparación a sus pares, históricamente su desarrollo ha estado ligado a figuras masculinas, creando y representando el cuerpo femenino desde sus perspectivas, manteniendo a la mujer en su posición subordinada (Curtin, 2011; 2015). Además, existe una falta de investigaciones que aborden esta práctica

dancística desde una perspectiva de género, especialmente en el contexto latinoamericano, que es lo que se propuso hacer en este trabajo.

El objetivo principal de este estudio es identificar los elementos que componen las tres obras presentadas en el VI Festival Internacional de Butoh en Chile, para posteriormente interpretarlos desde una perspectiva de género, ya que esta última “también permite aproximarse desde un enfoque particular a un universo específico de prácticas y significantes” (Mora, 2008, p.6). Asimismo, se pretendió interpretar estos elementos que conforman las obras y sintetizar los hallazgos en cuanto a su impacto en las discusiones sobre cuerpo, danza y género.

Esto se llevó a cabo mediante el análisis de las notas de campo realizadas durante los tres días que se presentaron cada una de estas obras, las cuales fueron organizadas en distintas categorías a través de las cuales sería posible vincular las nociones de género, tales como la representación corporal o la expresión de las emociones. A su vez, este análisis se sustenta en una metodología con enfoque cualitativo, incluyendo un paradigma interpretativo y fenomenológico, en donde la técnica utilizada fue la observación no participante. De esta forma nos podemos relacionar con el objeto a investigar sin intervenir, mientras se produce una variedad de conocimientos posibles y subjetivos que van a variar dependiendo del contexto y del sujeto a estudiar, comprendiendo el fenómeno desde y a través de sus cuerpos (Bautista, 2011; Beltrán y Bernal, 2020; Borgdroff, 2010).

Esta investigación se fundamenta principalmente en la teoría de la performatividad de género de Judith Butler, que concibe el género como una construcción social y cultural mediante la cual se refuerzan las normas y roles hegemónicos a través de actos reiterativos, en donde se considera “La idealización del cuerpo como una totalidad espacialmente limitada, caracterizada por un control ejercido mediante la mirada” (2002, p.122). A su vez, se consideran los discursos sobre género y los aportes de autoras como Irigaray (2007), Witting (2006) y Ahmed (2015), las cuales son fundamentales para ahondar en la construcción de lo femenino en contextos de dominación masculina.

A través de esto se espera contribuir tanto al reconocimiento de la interseccionalidad entre el género y la danza, como a la comprensión del Butoh como un espacio artístico y performativo en donde se tensionan las estructuras normativas. Tal como lo expresa Rodríguez (2018), “Las modalidades de danza más transgresoras con la norma corpórea femenina pueden ofrecer, por tanto, mejores instrumentos para confrontar la regulación patriarcal sobre los cuerpos de las mujeres” (p.18). Así, mediante esta danza, también se podrían visibilizar los aportes y experiencias de las mujeres dentro de esta práctica y fuera de ella también.

1. Capítulo I

1.1 Datos de contexto. Antecedentes teóricos y empíricos

1.1.1 Historia y origen del Butoh

La danza Butoh tiene su origen en el Japón de la década de 1950, después de la Segunda Guerra Mundial. Los dos principales exponentes son Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno. El primer registro que se tiene de esta danza fue en 1959, cuando Hijikata y el hijo de Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, estrenaron la obra *Kinjiki (Colores prohibidos)*, la cual fue altamente controversial (Cohen, 2021; Gómez, 2019; Miura, 2022; Soler, 2008). Esto debido a que el contenido de la pieza, y la forma en la que era abordado, no había sido propuesto nunca como arte, en donde “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” (Miura, 2022, p. 233). Esto causó todo tipo de reacciones, positivas y negativas, y marcó el inicio de esta propuesta dancística que plantea “(...) desestabilizar no solo el campo de la danza sino también los presupuestos acerca de los límites y posibilidades del cuerpo” (Cohen, 2021, pag. 39). A su vez, esta performance deja en claro el rechazo hacia la danza occidental que se había hecho hasta la fecha, en palabras de Hijikata, es considerar el cuerpo como un fin y no como un medio, es “la exploración de la profundidad ejemplar del cuerpo en sí” para así cuestionar lo establecido, lo que es considerado como regla, lo ya creado” (Miura, 2022, p. 234). La misma autora menciona que a pesar de esto, el Butoh también está influenciado por otras corrientes artísticas occidentales, tales como la danza expresionista alemana, el “Teatro de la crueldad” del francés Antonin Artaud, entre otras, así como también expresiones artísticas locales como lo son el teatro Noh y el Kabuki. Por esto mismo propone que “se podrá considerar que el butoh no es una danza basada en la “esencia” de lo japonés, sino una danza híbrida” (Miura, p.234). Es decir, si bien surgió como propuesta ante hechos históricos ocurridos en el Japón de la época, el Butoh recoge inspiración de otras corrientes y artistas para expresarse desde lo grotesco y lo rupturista. Pero esto no lo hace menos original. En palabras de Klein el movimiento del Butoh surgió con el fin de “crear una forma dancística específicamente japonesa, que trascendería limitaciones tanto de la danza moderna occidental como de la danza tradicional japonesa” (Miura, p.234). Es por esta lejanía y distinción ante lo conocido que la danza Butoh es única en su especie. Así, bajo esta premisa, se ha ido desarrollando y expandiendo con los años. Pero ¿Qué es lo que estaba sucediendo en el mundo, y Japón, para que inspirara el nacimiento de esta danza de la oscuridad? El comienzo del siglo XX se caracterizó por ser un período de grandes cambios. Esto debido a los avances que se experimentaban en todo el mundo, en ámbitos tecnológicos y científicos, con el objetivo de ampliar la industrialización y modernización. Esto provocó aires de prosperidad y optimismo dentro de la población, la cual apostaba por el progreso. Sin embargo, no todo era positivo, ya que acompañado de este ideal de crecimiento, vinieron también los genocidios y la

pobreza. Dos grandes guerras acompañaron este siglo, por las cuales “El individuo, en su cada vez más masificada soledad, experimentó un vacío interior, una crisis del alma” (Soler, 2008, p.2). En agosto de 1945 fueron lanzadas las primeras bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, las cuales dejaron una gran cantidad de víctimas mortales y tras el ataque, Japón se rinde de la Segunda Guerra Mundial comenzando el período de posguerra (González, L. 2022, p.194). Este ambiente impulsó la expresión de la rebeldía a través del arte, siendo un medio posible para tocar temas sociales, políticos, culturales y humanos.

Con respecto a la danza, bailarines y coreógrafos sentían que no podían expresarse libremente, que su arte, o el arte que querían hacer, se veía oprimido por los años de tradición cultural y por las influencias que llegaban desde occidente, como lo era el ballet clásico, considerada la única danza presente en ese momento (Soler, 2008). Este, caracterizado por ser una disciplina con un elevado nivel técnico en donde los bailarines destacan por su virtuosismo. Es así como el Butoh surge en respuesta a esta occidentalización y “se convirtió en una persuasiva alternativa filosófica de construcción escénica, que respondía al desespero y la desolación de la posguerra” (Forero, 2008). Así, el Butoh rechaza toda técnica de danza preexistente, desafiando a través de sus representaciones los ideales de belleza, buscando indagar en lo más profundo, íntimo e instintivo del ser humano. Gómez (2019) nos plantea que en el Butoh es posible integrar las dicotomías del ser (abstrayéndose del dualismo cartesiano), al ser consciente en tiempo presente de lo que ocurre en cuerpo, mente y espacio; es por esto que el butoh es una danza que carece en su mayoría de coreografías fijas, así se tiene la libertad de la expresión del inconsciente reprimido.

El Butoh pone principal interés en desafiar lo normativo en relación con el cuerpo y sus representaciones. A su vez, uno de los discursos que más se imponen en torno al cuerpo es el de la identidad, por lo que es posible que esta danza también los tensione. Pero antes de explorar lo que se ha dicho en torno a la construcción de las identidades en el Butoh, es necesario saber qué se ha dicho sobre la representación de los roles de género en las danzas tradicionales que esta danza tanto cuestiona.

1.1.2 Roles de género en las danzas

Existen diversas investigaciones que abordan y analizan la danza desde una perspectiva de género, poniendo énfasis en los roles de género que se encuentran en estas. Destacamos investigaciones como la de Fort i Marrugat (2015), la cual expone las relaciones que existen entre danza y género, exponiendo desde una mirada occidental el rol de la mujer en la danza y los estereotipos de lo masculino y lo femenino que se ha construido en torno a esta, afirmando que “En el siglo XXI, en el marco cultural occidental en el que se mueve este trabajo, creemos que podemos afirmar que, en general, en la danza vinculada a la contemporaneidad no se mantienen los estereotipos de mujeres y de hombre” (p. 62). A pesar de esto, históricamente la mujer ha sido objeto del deseo y de la mirada masculina, exponiendo que “la danza es sexualizada porque es una actividad estrechamente vinculada a la mujer” (p.58).

Por su parte Burgueño (2016) hace un recorrido por la técnica de danza que mantiene los roles de género estereotipados por excelencia: el ballet. En esta danza, el discurso que domina es el del cuerpo femenino frágil y etéreo, y el hombre quien, además de ocupar los espacios de poder dentro de la danza, también representa el rol dominante dentro de esta. Así es como la imagen idealizada de la mujer en el ballet “no sirve para representar la experiencia de la mujer particular, que está bailando en el foro, sino su rol en las vidas y fantasías de los hombres directores, coreógrafos y miembros de la audiencia” (Cooper, 34 cit. en Fediuk y Prieto, 2016, p.54).

Por último, en el trabajo realizado por Serrano, Soler y Mateu (2021), se repite la imagen de la mujer fuera de los espacios de poder dirigidos por hombres. Además, menciona a las mujeres pioneras de la danza moderna, las cuales buscando deshacerse de la subordinación de la mujer en la danza, crearon una manera de ser “libres” dentro de esta, alejándose, pero no del todo, de los roles impuestos en la técnica del ballet. Se presenta a la danza contemporánea como aquella que rompe totalmente con estos estereotipos, en donde ya no habría diferencias de género para moverse, pero: ¿Es realmente así?

Aquí es donde entra la danza Butoh, contemporánea y subversiva.

1.1.3 Representación del género en el Butoh

Dentro de esta categoría solo nos encontramos con Catherine Curtin y sus trabajos de investigación realizados en el 2011 y 2015 respectivamente, por lo que de entrada podemos asegurar que no hay estudios suficientes que relacionen la danza Butoh desde una perspectiva de género. En el primer trabajo realizado, Curtin (2011) nos presenta la idea del Butoh como un lugar en donde se pueden transformar los roles de género y sus representaciones, ya que su creador Tatsumi Hijikata, desafiaba estas nociones al mostrar bailarines que representaban un género indefinido. A su vez, desde sus inicios se indagaba en sus obras temáticas relacionadas a lo homoerótico, y sus representaciones corporales las hacían a través del travestismo, tensionando la idea de caer en una caricaturización de la figura femenina. Posteriormente, Curtin (2015) indaga en la configuración de la mujer y lo femenino dentro del Butoh, cuestionando su representación por parte de sus exponentes, y posteriormente, el lugar desde donde se expresaban las primeras mujeres butokas.

1.2 Problematicación

Continuando con lo expuesto en el párrafo anterior, la danza Butoh, al igual que el resto de las danzas, desde sus inicios está dominada por los hombres. A pesar de que históricamente la danza ha sido asociada a lo femenino, “son los hombres los que ostentan el poder para *programar* quién baila, qué se baila y donde se baila y, así privilegiar la visualización y el protagonismo de los intérpretes y de los creadores masculinos” (Fort i Marrugat, 2015, p. 63). Esto se ve reflejado en los inicios del Butoh en donde según Curtin (2015) eran los hombres los que representaban el cuerpo femenino, satirizando la feminidad y dejando ausente la presencia física real

de las mujeres. Incluso, en la posteridad cuando Ashikawa fue reclutada por Hijikata como la primera mujer dentro del Butoh, esta no tenía libertad creativa puesto que el poder de decisión lo tenía el director masculino.

Si bien el Butoh es una danza que cuestiona los límites y las normas sociales, cuando está mediado por hombres puede llegar a revelar un cuerpo femenino creado mediante los deseos masculinos proyectados. Aun así, a pesar de que según menciona Curtis (2015) las representaciones femeninas ideadas por Hijikata no hicieron mucho por alterar la posición de la mujer en la contemporaneidad, el Butoh de la segunda y tercera generación han logrado presentar la construcción de mujer como algo que está en constante evolución y transformación. Es por esto que sigue siendo considerada una danza de rebelión contra los estándares de belleza femenina normativos establecidos por el orden burgués.

Este discurso está dado principalmente por los inicios del Butoh en Japón, pero el Butoh se ha expandido por el mundo a lo largo de los años gracias a la globalización. En palabras de Zamora (2020) el Butoh llegó a Europa a finales de los años 70 y a principios de los 80 en donde fue bien recibido y ganó popularidad debido al ambiente de vanguardia de la época. Posteriormente llegaría a Estados Unidos. Ahí “En 1982, la compañía de Akaji Maro y Dai Rakuda Kan se presentó por primera vez en Nueva York, en varios festivales” (p. 107). Compañía la cual buscaba exaltar “la deformidad, la anarquía y la desesperación” (p.107). Así es como con la misma idea de ruptura de los cánones de la danza tradicional fue alcanzando otras partes del mundo y con ello, adeptos. Zamora (2020) también nos cuenta cómo fue que llegó esta danza a Latinoamérica, en donde el Butoh se permea con la cultura de cada país, y no permite que la diferencia sea una barrera, al contrario:

El reconocer la incompreensión mutua entre culturas diversas transforma el encuentro hacia una apertura a la comunicación con uno mismo y el otro, impulsando la posibilidad del descubrimiento (apertura que es una de las principales características del butoh). El intercambio de culturas crea evolución (p. 110).

Este intercambio, por lo tanto, mantiene los principios del Butoh, pero igualmente se deja movilizar por la cultura del lugar en el cual se encuentre.

Aschieri (2012) nos comenta cómo el workshop es una de las formas de difusión más utilizadas por los maestros japoneses para expandir el Butoh por el mundo. Sin embargo, este medio se vuelve insostenible por el contexto de Argentina específicamente, dada la distancia y la posición económica, por los gastos que implican traer a un maestro japonés a Latinoamérica. Con respecto a esto nos plantea que:

El nuevo contexto de difusión y expansión del Butoh, espoleó entonces una transformación hacia otro tipo de entrenamiento que debe volverse más analítico (aunque no de carácter racional y científico como sería en el caso de la danza clásica), y vinculado con lo que podríamos caracterizar como una “interpretación personal de las enseñanzas”, en la que serían las propias personas las que marcarían los alcances de lo recibido. (p. 286)

Hasta el año 2022, Miura (2022) nos entregaba la cifra de 6 personas, butokas (que es como se le llamará a les bailarines de Butoh de ahora en adelante), que eran les que residían y ejercían sus actividades en Chile. Esto se puede relacionar a la problemática propuesta por Aschieri (2012) entorno a lo difícil que resulta acercar esta danza a Latinoamérica, por los factores expuestos anteriormente.

La relación de Latinoamérica con el Butoh se ha dado mayoritariamente gracias a festivales, y a pesar de que “hay pocas investigaciones al respecto” (p. 235), se tiene información de butokas que lograron tener un contacto directo con Ohno y pudieron estudiar con él, como es el caso de Carla Lobos (Auca Butoh) y Natalia Cuéllar (Ruta de la Memoria, organizadora del Festival Internacional Butoh Chile) (p.237).

Carla Lobos, una de las pioneras del Butoh en Chile, nos cuenta en una entrevista realizada por Vía X que la danza en Chile siempre había sido muy bonita y técnica, que esta danza vino a cambiar el paradigma para tener que bailar el dolor. Comenta que para Chile esto es muy importante porque carga con una historia de dolor, y que esta danza le da una “voz a la rebelión del cuerpo”. En su paso por Berlín, lugar donde estudió el Butoh, descubre que hay un lenguaje más profundo y emocional, el cual lo relacionaba con el alma de Chile. (Vía X, 2021, 2:00).

A pesar de estos encuentros y esta relación del Butoh con Chile, escasean investigaciones centralizadas en la práctica de esta danza en el contexto país, además de que actualmente no existe ningún lugar en Chile donde artistas se puedan formar en esta práctica, solo queda estar atento a las visitas y talleres que se hagan por parte de butokas.

Actualmente en Chile se encuentra en curso la VI versión del Festival Internacional de Butoh en Chile, por sus siglas FIBUTOH, el cual fue creado en 2014 por la compañía Ruta de la Memoria, y el cual responde a esta falta de visibilidad de esta danza y de espacios para desarrollar investigaciones y producir conocimiento en torno al Butoh. Me es pertinente mencionar que su equipo técnico está conformado en su totalidad por mujeres, desde la dirección hasta la iluminación y el sonido. Además de dar cuenta que la mayoría de sus artistas invitados a mostrar sus obras a lo largo de estas 6 versiones han sido mujeres, además de que su V versión en el año 2022 llevaba por subtítulo “Mujeres creadoras en el Butoh”, y estuvo protagonizado exclusivamente por mujeres.

Considerando las apreciaciones anteriores sobre el rol, la participación y el protagonismo de las mujeres en la danza el cual “sigue siendo menospreciado y ocultado” (Fort i Marrugat, 2015, p.56), podríamos considerar que el FIBUTOH es un espacio que da autonomía y que hace valer el rol de la mujer dentro de la danza Butoh.

A pesar de este alcance, hay una falta de investigaciones que aborden el Butoh desde una perspectiva de género, especialmente desde la vereda de la “otredad”, tal como defiende Abad en Fort i Marrugat (2015):

A las mujeres bailarinas y coreógrafas como agentes creativas que ni han sido suficientemente estudiadas ni se ha dado a conocer todo su trabajo de creación artística que, en muchos casos, es minimizado al relacionarlo con los trabajos dancísticos masculinos (p. 61)

Es por eso que es pertinente realizar esta investigación y preguntarnos ¿De qué hablan y cómo se expresan las mujeres mediante la danza Butoh? Danza que en este contexto específico pareciera no estar mediada por el hombre, ni por las construcciones de lo estereotípicamente femenino. Tal como expone Petrozzi (1996) “...es necesario para la mujer, en todos los campos, separarse hasta definir por ella misma quién es y qué quiere separada del hombre” (p. 5). Es así como el análisis de obras de Butoh creadas e interpretadas por mujeres en el marco de este festival, no solo enriquece el campo de investigación sobre el Butoh, sino que también nos permite comprender desde esta área cómo los cuerpos femeninos en la danza contemporánea pueden convertirse en sitios de resistencia. De esta manera, la presente investigación también es relevante para los estudios de género concibiendo a la vez las prácticas artísticas como formas de discurso político. A partir de este vacío investigativo surge la pregunta:

1.3 Pregunta de investigación

¿De qué manera las mujeres en el Butoh exploran y visibilizan las nociones de género a través de sus creaciones e interpretaciones escénicas?

1.4 Objetivo general de la investigación

Identificar cómo las mujeres a través de sus creaciones escénicas de Butoh pueden representar, visibilizar y reflexionar sobre las normas de género inscritas en sus cuerpos.

1.4.1 Objetivos específicos

- Analizar cómo las mujeres creadoras e intérpretes logran representar las normas y roles de género a través del Butoh en obras presentadas en el FIBUTOH, tanto en su estética como en la expresión corporal.
- Interpretar los significados y simbolismos presentes en estas obras en relación con las cuestiones de género.
- Sintetizar los hallazgos anteriores considerando el impacto de estas obras creadas por mujeres en las discusiones sobre género, ya sea en ámbitos dancísticos o cotidianos.

2. Marco Teórico

2.1 La Danza Butoh

Rescatando las definiciones de Aschieri (2013), Greco (2021), Gómez (2019) y Soler (2008), el Butoh es un arte performático, una expresión dancística que tiene su origen en el Japón de 1959, posterior a la Segunda Guerra Mundial. Como ya ha sido mencionado, los primeros en representar esta danza fueron Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, quienes escandalizaron a todo un país con su innovadora propuesta. Estos autores también coinciden en que la primera obra de butoh fue *Kinjiki (Colores Prohibidos)*, en donde muestran el tabú de la homosexualidad con dos bailarines, uno joven y otro anciano. En esta, una gallina era estrangulada en vivo, representando lo que daría inicio a una danza de lo grotesco. En palabras de Soler (2008) “En ese contexto social y cultural donde la expresión de las emociones y las actitudes individuales eran reprimidas, Butoh se presentó como una salida, una vía de escape, de liberación, que validó la irracionalidad de los sueños y la locura” (p.9). Aschieri (2013) nos menciona que “desde un punto de vista estético, evade definiciones rígidas” (p.30). Hay intentos de definiciones que caracterizan esta danza como un movimiento teatral, o un intermedio entre la danza y el teatro. Esta misma autora plantea la idea de que el teatro tradicional como el *Noh* o el *Kabuki* no posee esta distinción entre el teatro y la danza, y fue posterior a las vanguardias japonesas de posguerra que estas artes se diferenciaron. Por esto mismo es que a pesar de que su nombre contenga la palabra “danza”, el Butoh no busca categorizarse en una u otra. La autora también la llama *ankoku butoh*, o “danza de la oscuridad, que según autores como Kunishoyi (1997) o Greiner (2005) este término en conjunto representa exclusivamente las prácticas de Tatsumi Hijikata debido a que este la bautizó de esta manera, dejando el término *butoh* para el trabajo del resto de bailarines. Asimismo, Pérez (2016) nos dice que “En Japón, Buyo es la palabra neutra para danza y tiene la raíz de las palabras brincando o saltando, mientras que Toh implica pisar firmemente, anclarse a la Tierra” (p.3). En cambio, Gómez (2019) hace otra definición etimológica, la cual dice que “el término viene de *bu* (enterrarse con los pies) y *toh* (para volar con los brazos) (p.237). A pesar de estas diferencias, ambas hacen referencia al elevarse y a la vez el anclaje, una dualidad que según Gómez:

Refleja el choque entre dos concepciones del mundo: una que ‘estiliza’ o ‘civiliza’, y otra que busca mantener vivas las expresiones y elementos más puramente humanos, contrarrestar los efectos de la occidentalización y tratar de recobrar ese nexo tradicional entre el hombre y la naturaleza de la danza pre-moderna (2019, p.237).

Entendiendo por pre-moderna no como la danza clásica, sino como la parte primitiva de la danza, lo que en sus inicios movió al ser humano.

Siguiendo con los aspectos estéticos del Butoh, uno de ellos son sus característicos cuerpos pintados de blanco. Aschieri nos cuenta que en el trabajo de Tara (2005) se explican distintas razones de esto. “Una muy frecuente es que lo blanco muestra

la desesperanza de las víctimas de la guerra” (p.42), simbolizando las cenizas de los cuerpos cremados. Ohno indicaría que esto en sus inicios sucedía como muestra de la inmadurez de su técnica. A pesar de estos indicios, se hace necesario mencionar que estos cuerpos pintados de blanco eran similares a los cuerpos dentro del teatro Noh y el teatro Kabuki referenciados anteriormente. A su vez, la autora en trabajos anteriores ya había planteado estas similitudes con la tradición japonesa, aunque también existen rupturas. La que es más relevante mencionar sucede desde el punto de vista coreográfico, en donde las prácticas artísticas japonesas anteriores al Butoh “estaban altamente formalizadas” (p.43), en cambio, la danza Butoh es creada en base a la improvisación mayoritariamente.

Como toda expresión del arte, esta debe tener sus formas particulares de ser abordada, sus principios y metodologías. A continuación, veremos algunas técnicas y metodologías del Butoh expuestas en las investigaciones de autores que han investigado esta práctica.

Greco (2021) dice que la práctica de Butoh promueve la idea de la constante atención a los movimientos y sensaciones, evitando así una repetición mecánica de estos y generar una “escucha corporal activa”. Es así como el Butoh “se basa en una amplificación de la atención al propio cuerpo y al ambiente y busca centrarse en las afecciones y trayectorias múltiples y de diversos orígenes que componen a las personas” (p.8). Es por esto que el Butoh no ejecuta coreografías establecidas, según Soler (2008) solo así el butoka puede tomar plena consciencia de lo que sucede en su cuerpo y su mente, en su presencia física y espiritual dentro del espacio.

Por su parte, Gómez (2019) refuerza la idea de que el Butoh va en contra de toda técnica, de lo pulcro y refinado como lo es el ballet, este va en busca más bien de lo grotesco, lo oculto en el inconsciente, exponiendo lo más íntimo de cada uno, integrando las dicotomías del ser humano, y diferenciándolo de la danza y el teatro occidental. Es así como “Butoh se ha tejido entre tabúes como la muerte, la enfermedad, la locura, el sexo y la homosexualidad” (Forero, 2020, p.57).

A esto, Soler (2008) añade que el butoka se crea a sí mismo en cada práctica, intentando superar las dicotomías del ser, y entenderse como una manifestación del todo, una totalidad que danza. Es por esto que el Butoh no se limita ni se encasilla en una forma o técnica, simplemente:

El bailarín y la actuación de Butoh como un eslabón más, tan solo uno más, de la continua rebelión del ser humano ante lo desconocido de su origen, de su presente, de su destino. El éxtasis, la gratitud y el placer de estar vivo aceptando la trascendencia de la muerte, donde todo es posible” (p.16)

Asimismo, este autor nos presenta el Butoh-tai, de difícil traducción, pero considerado un concepto necesario para comprender la corporalidad en el Butoh. Este refiere a la capacidad del ser humano de integrar las dicotomías que lo conforman, las cuales fueron mencionadas anteriormente por Gómez (2019), desde un ámbito físico y mental, considerando la expresión de los opuestos como una totalidad simultánea, en la que el cuerpo funciona como motor de esta expresión. Menciona que Kazuo Ohno:

lo solía llamar (directamente del inglés) *dead body*, o cuerpo muerto. Insistía una y otra vez en el intento por abandonar el control mental, la lógica a la hora de bailar, para centrarse en la pura esencia, la integridad de todos los aspectos del ser humano, del individuo, a través de su cuerpo (p.14)

Esto quiere decir, que más allá de expresar algo en específico o buscar la imitación de un estado, el cuerpo en el Butoh solo está, en encuentro con el presente, en donde el butoka une su cuerpo y su mente.

La práctica del Butoh busca sumergirse en el ser reconociéndose en el devenir y la multiplicidad de sí mismos. Greco (2021) detalla cómo entrenan los butokas:

enfocando la atención en la respiración, en diversos modos de percepción (olfativa, gustativa, táctil, visual, auditiva, sinestésica), en partes del cuerpo, en los impulsos, mediante el cansancio, entre otras posibilidades. Por ejemplo, en los entrenamientos, se puede enfocar la atención en cómo se está respirando, para observarse el movimiento involuntario en esa acción, o experimentar dejar caer una parte del cuerpo, por ejemplo, un brazo, fijándose hasta dónde se mueve el brazo sin que se ejerza la voluntad de moverlo, entre infinitas posibilidades de indagación en el movimiento voluntario e involuntario” (p.9)

Otra práctica en la que indaga Greco (2021) es en la de la repetición de movimientos mecánicos, mediante los cuales se puedan encontrar impulsos del cuerpo como estallidos o resistencias, que a la vez den paso a “acciones nuevas, incontroladas, las citadas subversiones de la norma” (p.10). También se trabaja con el “riesgo, la incomodidad y el desequilibrio” (p.10), explorando los traspasos de peso en los distintos apoyos, incursionando en el riesgo de caer. También está muy presente la respiración, ya sea con el foco puesto en la respiración personal poniendo atención en cómo esta va provocando una expansión en el interior del cuerpo, como también la respiración con un otro mientras los cuerpos se juntan espalda con espalda, recalcando la importancia de sentir la presencia de cada participante mediante los sentidos (p.11). Así, existiría la posibilidad de una exploración en colectivo, dejando de lado la individualidad, entendiendo que se pueden dar distintos canales de comunicación con el entorno “más allá del límite de la piel” (p.12). Esto refiere a la posibilidad de “entrar” en el otro cuerpo, entendiendo todo lo que le compone, como las diversas cavidades corporales, la extensión de la piel, los huesos y órganos. La última práctica que explica la autora es la de la *caminata sin tiempo*, la cual consiste en demorarse la mayor cantidad de tiempo posible para ir de un lugar a otro, mediante la atención al recorrido que hace el pie en cada paso y olvidándose un poco del frente del cuerpo para explorar el atrás y los costados, entendiendo el cuerpo como un todo que está en constante expansión.

Zamora (2020) refuerza la idea del Butoh como herramienta para “la búsqueda interna del artista” a través de la “auto- exploración” (p.111). Aunque la autora centre su investigación en los actores, nos entrega herramientas del Butoh que son útiles para la autoexploración de cualquier artista escénico, las cuales serán detalladas a continuación:

La primera es la idea de volver al origen de la vida, al vientre materno. “En el *butoh* el vientre materno significa profundidad” (p.115), por lo que es útil pensarlo como un retorno a estas sensaciones para habitar la intimidad, y a partir de ahí, iniciar el movimiento. A su vez, esto nos retorna a la idea de “vacío” que utiliza mucho el Butoh, “volver a ser nada para ser todo” (p.115), en un constante ciclo. Esto ayudaría también a olvidar el ego, ya que este se contradice con la filosofía del Butoh y la energía del bailarín quedaría estancada sin la posibilidad de salir de sí mismo. Esta energía que busca la danza Butoh es la que considera la unión y fluidez entre la mente y el cuerpo. Solo así se podría encontrar un estado de presencia plena, en la que si dejamos de lado el ego se abre la opción de explorar más allá de lo conocido y lo seguro, traspasar los límites.

En la danza Butoh también es muy importante el uso de la imagen, que pueda exteriorizarse a partir de premisas para la exploración corporal. La autora nos relata un ejemplo de esto, sacado de un taller de Butoh impartido en 2012 por Yumiko Yoshioka. Yoshioka propone un ejercicio que parte de una ondulación de la columna, desde el coxis a la coronilla, entregando el imaginario de “una ola en el mar” (p. 116). Posteriormente indicaría otro movimiento que llevaría el centro del cuerpo de arriba abajo en una trayectoria corta y continua, acompañado de la imagen de una botella con agua siendo sacudida. El objetivo era convertirse, *ser* aquella imagen propuesta. “Lo que ocurrió después fue que el movimiento comenzó a ser más fluido, pues la imagen afecta en la densidad del cuerpo” (p. 116), lo que evidencia la importancia de la imagen en la búsqueda de un movimiento más auténtico, en donde se busca la encarnación de esta y no la imitación. Este planteamiento lo refuerza también Forero (2008), quien refiriéndose también al Butoh dice que “Si los movimientos y los gestos no son sentidos o vividos genuinamente al interior y son premeditados, esto no es más que una caricatura” (p. 57).

Esta autenticidad en el movimiento rechaza las formas preestablecidas, en donde el Butoh busca ir más allá de la técnica y del virtuosismo para crear movimientos honestos, en donde la persona que baila se encuentre y conecte consigo misma, se transforme (Zamora, 2020, p.118), y en Cohen (2021) aparece nuevamente la idea de la necesidad de vaciarse para lograr dicha transformación. La autora se refiere a este término como un modo de dejar de habitar el cuerpo del cotidiano, lo cual conllevaría un proceso que requiere de un entrenamiento constante que nunca llega a su fin. Pero como ya ha sido expuesto anteriormente, el Butoh contiene y considera las dicotomías del ser, por lo que, acompañado de este proceso de vacío, se encuentra el “llenado” o devenir (p. 41). Estas se pueden encontrar relacionadas en un aspecto de la danza Butoh que la autora nombra: la mirada periférica. Se explica, según Kasai y Parsons en el 2003 citado en Cohen (2021, p.45) que:

El efecto físico de la mirada periférica es que los párpados bajan un poco, los ojos se relajan y el foco se difumina. El objetivo no es lograr cierta apariencia, sino ser capaz de percibir diferentemente. Usando la mirada periférica, el bailarín permanece abierto a su entorno, aunque al difuminar la cantidad de atención en el mundo externo, puede percibir mejor su propia mente-cuerpo. El resultado es que el bailarín obtiene una distribución más que pareja

De esta manera, vaciamos lo que hay dentro para dar paso a una nueva forma de poner atención y mirar las cosas, se difumina algo para dar mayor claridad a lo que deviene y llenarse de ello, podemos decir que se “reúne lo externo con lo interno” (Kasai y Parsons 2003 en Cohen 2021).

Por último, exploraremos las metodologías de la danza Butoh planteadas por Ariza (2018), quien nos dice que, a pesar de este rechazo a la técnica, se han ido estableciendo movimientos y posturas que son propias y características de esta danza, citando a Olmedo (2007) en Ariza (2018) como:

- Los espasmos del cuerpo.
- Los ojos son llevados al límite de su expresión hasta quedar en blanco (...)
- La contracción de la pelvis como fuente de energía.
- La flexión de las rodillas para la colocación del centro (...)
- Libertad de tiempo en cada movimiento, extrema lentitud o explosión.
- Cambios constantes de ritmo.
- Conexión total a la tierra desde la planta de los pies y el centro.
- Manejo de opuestos tanto en imágenes, estímulos, emociones (...)
- Manejo de imágenes personales para la construcción de la danza.
- Estructura base para crear una partitura de puntos de arriba (...) (p.58)

Muchas de estas ya han sido mencionadas de alguna forma por otros autores en esta investigación, lo que demuestra que existe cierto consenso en las características de movimiento y sensación que caracterizan esta danza. El hecho de que el Butoh reniegue de los tecnicismos, no quiere decir que carezca de entrenamiento o disciplina, ya que la introspección requiere de salir de los prejuicios y la comodidad del ser, resultado de un trabajo de búsqueda inagotable (Ariza, 2018).

Entonces, entenderemos el Butoh como una danza de dicotomías que convergen y se encuentran, movimientos que buscan aceptar la contradicción y sumergirse en lo desconocido, lo oculto y lo caótico que forma parte de la existencia. La danza de la oscuridad, el retrato de la crisis que nos hace tomar plena consciencia del momento presente, de la posibilidad de devenir y transformarnos.

En el relato sobre esta danza siempre está presente la idea de la ruptura de lo establecido, como menciona Del Pino (2004) “la danza Butoh es una respuesta radical a los esquemas estereotipados sobre la danza” (p.89). Uno de los estereotipos presentes en la danza se enmarca en lo que son los roles de género. Respecto a esto, Curtin (2011) examina esta dinámica de género presentes en las primeras actuaciones de Butoh. En estas, estaban presentes imágenes que desafiaban la identidad coherente, representando cuerpos ambiguos y travestidos que desafiaban y distorsionaban la idea de cuerpo masculino del Japón moderno. Luego, con la inserción de la mujer al Butoh, bajo el comando de Hijikata, también se plantea un “vaciamiento” del género, desafiando así las definiciones normativas y binarias bajo las cuales se encuentran las mujeres. Es por esto que se podría decir que el Butoh es una danza en donde se pueden tensionar los roles de género y sus representaciones. A pesar de esto y retomando lo expuesto en la problematización, ¿Crea Hijikata, a través de estas actuaciones, posiciones alternativas de creación para las mujeres más allá de aquellas compatibles con el ideal masculino?

Para seguir indagando en esta problemática, debemos antes comprender ciertas interpretaciones y acercarnos a algunos pensamientos que se han formulado en torno al género.

2.2 Género

Miranda-Novoa (2012) nos dice que “El diálogo entre sexo y género ha evolucionado paralelamente a las transformaciones que se han operado históricamente en las relaciones entre varón y mujer” (p.341). La historia fue contada desde la posición de subordinación de la mujer bajo la figura del patriarcado, la cual le da el control y el poder al hombre, en donde “Era el aspecto biológico el que determinaba los roles sociales, los cuales tenían carácter de intransferibles de un sexo a otro” (Miranda-Novoa, 2012, p.341). Esto se permeó a todos los ámbitos de la vida en sociedad, y ante la búsqueda de la igualdad, es que surgen los primeros movimientos feministas por la liberación de la mujer. Pero si nos preguntamos ¿Qué es ser mujer? ¿Qué implica esta identificación?

Para responder estas y más preguntas es necesario explorar, a través de diversas autoras, las implicancias del término género. Miranda-Novoa (2012) nos cuenta que es a partir de la segunda mitad del siglo XX que se comienza a considerar que lo que se reconoce como rasgos propios de la feminidad y la masculinidad, responden más bien a los roles que la sociedad asigna a cada sexo, en donde el término género “pasó a convertirse en una categoría utilizada por las ciencias sociales para el estudio de las diferencias entre varón y mujer” (p.343). Según la autora, se cambia el término “sexo” por “género” para así darle más importancia a lo cultural más que a lo biológico. Tubert señala que “El objetivo era mostrar que la sociedad patriarcal, y no la biológica, es la responsable de la subordinación de las mujeres” (Miranda-Novoa, 2012, p.344).

En concordancia con lo anterior, Simone de Beauvoir (cit. en Butler, 2007) afirma que el género se construye, que no se nace siendo mujer, sino que se llega a serlo, “siempre bajo la obligación cultural de hacerlo” (p.57). Esta obligación, sin embargo, no está dada según el “sexo”. En palabras de Judith Butler (2007):

En su estudio no hay nada que asegure que la ‘persona’ que se convierte en mujer sea obligatoriamente del sexo femenino. Si ‘el cuerpo es una situación’, como afirma, no se puede aludir a un cuerpo que no haya sido desde siempre interpretado mediante significados culturales; por tanto, el sexo podría no cumplir los requisitos de una facticidad anatómica pre-discursiva. De hecho se demostrará que el sexo, por definición, siempre ha sido género (p.57)

Lo anterior pone en evidencia que la distinción entre sexo y género no existiría como tal, sino que el primero podría estar tan construido como el segundo. Es así como, adoptando la postura de Butler, “no tendría sentido definir el género como la interpretación cultural del sexo, si este es ya de por sí una categoría dotada de género” (2007, p.55). Por otro lado, Witting (2006) diría que “Solo hay un sexo que es oprimido y otro que oprime. Es la opresión lo que crea al sexo, y no al revés” (p.22). Lo contrario sería darle la razón a la idea de que la causa de la diferencia y

la opresión de los cuerpos se encuentra ya dada por la naturaleza. La autora concordaría entonces con Butler al decir que “la categoría de sexo no tiene existencia a priori, antes de que exista una sociedad” (p.25), considerando así al sexo también como una construcción.

Pero esta construcción cultural y discursiva no es libre, sino que el género estaría enmarcado dentro de los límites culturales del discurso hegemónico estructurado por el binarismo. Este discurso ha estado presente en teóricas feministas como Beauvoir e Irigaray, en donde un “uno” siempre existe en función de un “Otro”, la mujer es lo que no es el hombre; si bien ambas tienen posturas que pueden diferir en ciertos puntos, sostienen esta relación de asimetría presente en los géneros. Beauvoir (2013) ya decía que las normas que rigen el género las han introducido los hombres, y estas han sido elaboradas sin ellas.

Irigaray (2007) por su parte, cuestiona y rompe con tradición de representar el cuerpo femenino desde el falo, desarmando la teoría freudiana de la sexualidad, el cual define a la mujer desde un complejo de castración femenina, el cual “se entiende como que la mujer no tiene nada, no tiene pene, no tiene lo que tiene el hombre” (p.83), validando la existencia de la mujer desde una posición de envidia ante aquello que nunca pudo ser o tener. Freud describe que la niña, antes de devenir una mujer “normal”, es un pequeño hombrecito, que experimenta una evolución más complicada y desfavorecida que la del niño, afirmando que esta niña sería “Un hombrecito que no tendría mayor deseo que ser, o seguir siendo, un hombre” (p.19). Freud a través de estas afirmaciones no se estaría cuestionando ningún orden ni imposición social/cultural, más bien está sustentándolas a sí mismas en su propia existencia, diciendo incluso que el goce masculino se representa como el modelo de todo goce, y todo lo que le rodea se somete a este como estándar, reafirmando su teoría bajo los parámetros masculinos.

Como fue planteado en el inicio de este apartado, las cuestiones de sexo y género se comenzaron a teorizar en función de reflexionar sobre el posicionamiento de las mujeres dentro de la sociedad, y los roles que se les eran asignados desde la diferenciación de mujer/hombre y femenino/masculino. Uno de los problemas que se presenta al intentar unificar lo que es ser mujer es que “insistir en la coherencia y la unidad de la categoría de las mujeres ha negado, en efecto, la multitud de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de ‘mujeres’” (Butler, 2007, p.67). Se trata de abandonar la categoría de mujer como algo universal, “ya que en el intento de definir la categoría se termina recreando conceptos misóginos y universalistas, en donde las diferencias de clase, raza, etnia, cultura, condición económica, no son consideradas (Piedra, 2004, p.114). Es decir, debemos considerar las diferencias que entrecruzan a este grupo, para así comprender de mejor forma cómo se construye la identidad de género en cada contexto, evitando una calificación reduccionista.

A su vez, Butler (2007) plantea la idea de que las mujeres representan una “diferencia” que no se limita al esquema binario (masculino-femenino), sino que trasciende esta oposición. Sugiere que el género femenino no debería definirse solo en términos respecto a su relación con lo masculino, ya que esto significaría seguir organizando el pensamiento enfocando lo “masculino” como el centro de la norma. Para Butler, el pensamiento de esta manera disminuye la comprensión de la identidad y el género ya que solidifica la riqueza y diversidad de las experiencias

femeninas a un simple “contraste” con lo masculino. Lo mismo plantea Irigaray (Piedra, 2004) al coincidir con que no se debe representar a la mujer desde la oposición al hombre, ya que sería ponerlo como estándar y “aceptar el orden falocéntrico masculino” (p.118).

De este modo, cuando Butler (2007) habla de “lo femenino como un lugar de multiplicidad subversiva” (p.75), sugiere que la feminidad no debería entenderse como un estado fijo, sino como un estado múltiple en constante flujo, que tiene la capacidad de desafiar o subvertir la jerarquía de género, sin la necesidad de replicar los estereotipos o roles limitados que han sido asignados a las mujeres. Es así como Butler sugiere que lo femenino es un lugar donde se pueden desafiar, destruir y desestabilizar las normas de género heteronormativas.

Es a través de lo anterior que Butler (2007) hace el primer acercamiento a lo que sería la Teoría Queer, al decir que “el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es” (p.84).

Otro concepto que nos permite entender también esta construcción del género es el de *matriz heterosexual*, presente en la teoría de Butler. La matriz heterosexual responde a la serie de reproducciones genéricas que se naturalizan como parte de una esencia, naturalizando cuerpos, géneros y deseos. En palabras de la autora, la matriz heterosexual es un modelo discursivo hegemónico:

El cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad (Butler, 2007, p.292)

Entenderemos entonces que la norma se sostiene bajo este principio, operando como un sistema regulatorio de identidades y sexualidades. Por lo que la performatividad es el marco bajo el cual se materializan las normas de la matriz heterosexual.

Witting (2006) también plantea la idea de la heterosexualidad como un marco regulatorio dentro del sistema patriarcal, cuestionando así el régimen político en el que se enmarca. La autora expone que “La categoría de sexo es el producto de la sociedad heterosexual que impone a las mujeres la obligación absoluta de reproducir la sociedad heterosexual” (p.26). Este planteamiento refuerza el concepto de la matriz heterosexual propuesto por Butler, y el cómo la norma opera para construir cuerpos e identidades “coherentes”.

Es por esto que debemos entender la performatividad como una práctica reiterativa. En palabras de Butler (2002), “De modo que la performatividad no es pues un ‘acto’ singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas” (p.34). La performatividad es un acto que parece emerger en el presente, pero siempre estará ligada a una estructura normativa que ya existía y que se repite, manteniéndose a través del tiempo, así, “lo performativo funciona para producir lo que se declara” (Butler, 2002, p.163). Es a través de esta noción de performatividad que podemos entender lo femenino y lo masculino como algo fluctuante y diverso, por lo que el género no es una “verdad” psíquica o de apariencia.

Dentro de esta discusión podemos identificar a su vez la imagen del travestismo presente en el Butoh, mediante la cual podríamos afirmar que esta danza surgió y sigue siendo subversiva. Para Butler (2007) “El travestismo es un ejemplo que tiene por objeto establecer que la ‘realidad’ no es tan rígida como creemos” (p.29). A pesar de esto, también sostiene que “No hay una relación necesaria entre el travesti y la subversión, y que el travestismo bien puede utilizarse tanto al servicio de la desnaturalización como de la reidealización de las normas heterosexuales hiperbólicas de género” (Butler, 2002, p.184). Esto debido a que se trata de una ambivalencia, a veces puede caer en la réplica y apropiación de estas prácticas normativas y a la vez subvertirlas. Es así como este adquiere de todas formas el carácter de subversivo en tanto esta imitación hace evidente que el género no es algo “natural”, sino la repetición de actos que crean la ilusión de identidad:

Cuando se trata de hombres vestidos y maquillados como mujeres, lo que se da es la desestabilización del género mismo, una desestabilización que ha sido desnaturalizada y que pone en tela de juicio las pretensiones de normatividad y originalidad a través de las cuales a veces opera la opresión sexual y de género (Butler, 2002, p.188)

De este modo, el travestismo según Butler (2002) sería una “identificación que reitera una idealización del género y la imposibilidad radical de habitarlo” (p.330). Aun así, seguiría implicando una performatividad ya que toda expresión de género lo es. Dicho esto, la performatividad de género no implica una “imitación” de algo “verdadero”, si ya expusimos que no hay algo tal como una verdad identitaria. Desde esta perspectiva, “ser mujer” no se trata de replicar o imitar una esencia femenina, sino más bien la manera en que el género es construido bajo contextos específicos, ya que estas nociones son “internamente inestables...puesto que la norma nunca logra determinarnos por completo” (Butler, 2002, p.186).

Si la norma nunca nos termina por definir del todo, y se cuestiona el hecho de que sean fijas y obligatorias, significa que sí fueron consideradas de este modo durante mucho tiempo antes de que se tensionaran estas construcciones como producciones forzosas, “Es por ello que la generalización temporal que realizan las categorías de identidad es un error necesario” (Butler, 2002, p.323), porque de este modo se pueden reconocer las categorías identitarias reduccionistas, y desde ahí expresar las demandas que cruzan las nociones sobre el género. El error sería no reconocer la existencia de estas categorías y su construcción performativa que no reflejan en ningún ámbito una verdad esencial o intrínseca.

El hecho de tensionar las normas construidas e impuestas que responden a los estándares heteronormativos, y dejar de considerarlas “mandatos a los que hay que obedecer”, permite que estos imperativos puedan “citarse, torcerse y desarticularse” (Butler, 2002, p.333). La “cita” de la norma implica una repetición de esta, pero que no necesariamente es literal y perfecta, y es en estas brechas que se abre la posibilidad de poder reinterpretar la norma, sacarla de la casilla estática y reforzar su carácter performativo inestable.

En síntesis, Judith Butler plantea que el género no es una esencia fija o “natural”, sino una construcción performativa que se mantiene a través de actos repetitivos. Este “hacer” del género responde a las normas y expectativas culturales, y las

personas de manera consciente o no las reproducen o desafían en su día a día. Por lo tanto, el género sería comprendido como algo fluido, múltiple y sujeto a las condiciones sociales y culturales en que se vive, en donde “el poder hegemónico heterocentrado actúa como discurso creador de realidades socioculturales” (Duque, 2010, p.87). Por lo tanto, se comprende el “ser mujer” más como un “hacer mujer”, una construcción performática que está marcada por la normativa heterosexual, y que implica cumplir con ciertos roles y estereotipos asignados.

2.3 La construcción social de lo femenino y sus roles y estereotipos

Como vimos en el apartado anterior, el género es una construcción social y cultural que responde a una repetición de normas que resultan performativas. Históricamente, ha existido un refuerzo de estas normas a través de estereotipos y roles que son asignados para sostener la construcción binaria en la que se impone el modelo hegemónico de la heteronorma. En palabras de Butler (2002), “Para poder operar, las normas de género requieren la incorporación de ciertos ideales de femineidad y masculinidad, ideales que casi siempre se relacionan con la idealización del vínculo heterosexual” (Butler, 2002, p.325). En este caso, nos centraremos en esos ideales de femineidad, ya que para esta investigación nos interesa la construcción del sujeto mujer que, si bien estará operado por constructos que incluyen lo masculino y a los hombres hetero cis, su particularidad no nos interesa en esta ocasión.

Es importante recalcar que no existe un “cuerpo de la mujer” de forma general y universal, sino que se habla de cuerpos, ya que no existe una sola forma de ser o “hacer” mujer. No podemos ignorar el hecho de que, si bien el género puede operar como una forma de opresión y subordinación, también existen otras categorías que cruzan a los cuerpos tales como la raza o la clase que también condicionan esta performatividad y la forma en la que opera y se jerarquiza la norma. Por ejemplo, a pesar de que esta investigación no se centra en los feminismos y todas sus variantes como tal, inevitablemente en las discusiones sobre género está presente el discurso atravesado por este movimiento de emancipación. Abogando por la diversidad de experiencias y contextos, es que existe una diversidad de luchas también, siendo una de estas atravesada por la descolonización, que según plantea Curiel (2009) “Se trata del cuestionamiento del sujeto único, al eurocentrismo, al occidentalismo, a la colonialidad del poder, al tiempo que reconoce propuestas como la hibridación, la polisemia, el pensamiento otro, subalterno y fronterizo” (p.3). Comprendiendo así que la experiencia de una mujer pobre de Latinoamérica no será la misma que la de una mujer blanca y burguesa, ya que operan distintos mecanismos de opresión para cada una, sin embargo, todas tienen en común el estar o haber estado marcadas por un constructo normativo.

Basado en lo anterior, no podemos afirmar que todas las experiencias de todas las mujeres son iguales, pero sí que la construcción y performatividad del género femenino está arraigado a las normas culturales que, a su vez, perpetúan roles y estereotipos de género; En palabras de Butler (2002), “la femineidad no es producto de una decisión, sino de la cita obligada de una norma, una cita cuya

compleja historicidad no puede disociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo” (p.326).

Irigaray (2007) nos dice que “Todo estaría decidido de antemano en lo que atañe al rol otorgado a la mujer, sobre todo en lo que atañe a las representaciones que se le proponen y se le prestan” (p.18), reforzando la idea presentada por Butler (2002) de la no decisión ante la norma cuando se trata de la construcción de lo femenino. Además de que estas normas las han introducido los hombres, elaborándolas sin ellas (De Beauvoir, 2013).

El cuerpo femenino ha sido sometido a los biologicismos para justificar su posición de sometimiento frente al hombre y a su disponibilidad. Se reduce a las mujeres cis-género a su capacidad reproductiva, imponiendo la matriz heterosexual que norma sus deseos y placeres. Este discurso patriarcal es el que refuerza un cuerpo pasivo y vulnerable otorgado a la feminidad, regulado a su vez por la heterosexualidad obligatoria. Mayayo (2003) explica que esta feminidad se consolida bajo la creencia de que las mujeres solo podrían realizarse, dada su naturaleza, “en la pasividad sexual, el sometimiento al varón y el cuidado amoroso de los hijos” (p.84). Bajo esta premisa es que se ha construido el discurso de sometimiento femenino bajo los parámetros masculinos, en donde la siguiente cita de Irigaray (2007) resume lo anterior:

Por otra parte, las características femeninas cultural, social y económicamente valorizadas están correlacionadas con la maternidad y con los cuidados maternos: lactancia de la criatura, restauración del hombre. De esta suerte, la niña pequeña no tiene, a los ojos de una determinada ideología dominante, *ningún valor*” (p.18)

Se dice que no tendría ningún valor ya que la mujer, bajo esta normatividad, no se realizaría sino hasta hacer valer su rol reproductivo, mientras que bajo el canon de la matriz heterosexual “si la mujer sigue siendo la condición indispensable para la (re) producción *material* del hijo, ella estará, en la medida de lo posible, sometida a los proyectos del hombre en lo que atañe a la misma” (Irigaray, 2007, p.84).

De esta manera, la reproducción y la maternidad se presentan como unos de los roles bajo los que opera la normatividad y la construcción del género femenino, los cuales a pesar de estar ligados a la biología no son naturales sino imposiciones sociales. A su vez, esta reproducción viene acompañada de otros trabajos, como la crianza y las tareas domésticas, trabajo que es apropiado por la dominación masculina (Witting, 2006). Es así como la reproducción y maternidad están condicionadas por los discursos normativos.

Giberti (1993) nos dice al respecto que:

“La palabra “maternidad” funciona como matriz del ser mujer y se instala como matriz ideológica; la víscera se transforma en concepto proponiendo encerrar a la mujer en la dimensión de una criatura a la que deberá dedicarse con escasa o nula colaboración-coparticipación masculina, salvadas sean las excepciones” (p.274)

Se demuestra de esta forma una dualidad que también había sido expuesta por Irigaray (2007) respecto al paradigma femenino que se presenta en el rol de la madre respecto a la relación discursiva de masculino/ femenino y activo/pasivo, ya que, si a la madre se le confiere toda la responsabilidad y los cuidados de la criatura, la primera pasa a tener un rol activo en su relación.

A pesar de esto, se debe decir que como la normativa de género no afecta a todas por igual, y hay otros ámbitos de opresión como lo son la raza, la etnia o la clase, las tareas reproductivas no se llevan a cabo de igual manera entre mujeres de grupos sociales diferenciados dentro de las estructuras de desigualdad (Sánchez, 2013). Estas estructuras condicionan la reproducción femenina y la maternidad, en especial las condiciones socioeconómicas. Sánchez (2013) hace un estudio y nos dice que las mujeres fallecidas por causa materna eran en su mayoría de escasos recursos, sin pareja y/o dedicadas a las labores hogareñas. Esto nos da el paso para hablar sobre los peligros y complicaciones que trae esta labor presentada por el discurso hegemónico como una de las formas principales de realización femenina (Giberti, 1993).

Monique Witting (2006) planteaba que “nosotras mismas somos programadas para producir niños, aunque es la única actividad social, con la excepción de la guerra, que implica tanto peligro de muerte” (p.33). Por otro lado, Lewis (2018) nos dice que durante el embarazo se comete una especie de “masacre” biológica, presentando una serie de peligros que explican que “En Estados Unidos anualmente fallecen casi mil personas durante el alumbramiento y otras 65.000 ‘casi mueren’” (p.56). Añadiendo a su vez que en la sociedad capitalista actual una gestación segura o al menos con un buen acompañamiento médico, es por lo general un privilegio de las clases acomodadas. Es así como se presenta la maternidad como una construcción del discurso hegemónico permeado por la desigualdad, en donde:

la normatividad de género en los contextos sociales, inserta en las prácticas y en las relaciones, colocan a las mujeres en una situación que por un lado, las lleva a buscar el ejercicio de la maternidad para adquirir la adultez y el reconocimiento social, pero que en muchas ocasiones les dificulta el ejercicio de sus derechos reproductivos (Sánchez, 2013, p.12)

Todo esto sin considerar las políticas de mediación de la reproducción mediante anticonceptivos y la posibilidad de abortar, las cuales también están profundamente atravesadas por la desigualdad, pero cuyo análisis y exposición no nos reúne en esta ocasión.

Por otro lado, los roles de género y los estereotipos asociados a lo femenino, que están más cerca de la representación normativa hetero-hegemónica, están ligados a la creciente objetificación y sexualización de los cuerpos en las sociedades occidentales. González y Enguix (2018) nos dicen al respecto que:

En el caso de las mujeres, para la construcción del estatus “físico” y social de los cuerpos femeninos, continúa siendo fundamental la importancia de la mirada masculina construyéndose desde lo masculino unos cánones de género, cuerpo, belleza y atractivo que son mayoritariamente mostrados por

la cultura popular y que son interiorizados y reproducidos por las mujeres (p.4)

Para las autoras, estos estereotipos son presentados como estables, por lo que cualquiera de las características asociadas a la masculinidad como la fuerza o la agresividad, cuando se presentan en las mujeres son interpretadas como algo negativo y “poco femenino”. Los cuerpos pueden reproducir o resistir los cánones normativos, pero los cuerpos femeninos están más sometidos a las exigencias externas de los ideales para conseguir la aceptación social, “precisamente, porque la sexualidad femenina sigue estando fuertemente ligada a la maternidad y al cuidado” (González y Enguix, 2018, p.5). Es así como el cuerpo de la mujer está asociado a una feminidad tradicional y a una hipersexualización femenina que, a su vez, están insertos en la matriz heterosexual (Butler, 2002).

Como se dijo anteriormente, estas representaciones están en su mayoría mediadas por la mirada masculina, pero ¿Qué quiere decir esto exactamente? El concepto de mirada masculina o *male gaze* fue utilizado por primera vez por Laura Mulvey (1975), orientándolo específicamente al mundo cinematográfico, pero también abriendo la posibilidad a que sea utilizado en otros contextos artísticos y culturales. Este término también deviene de la estructura masculino/activo y femenino/pasivo, en donde:

La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que taha a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-miradabilidad» [to-be-looked-at-ness] (p.370)

La mirada masculina impone su deseo. La mirada activa le pertenece al hombre y la mujer se convierte en el objeto de exhibición, convirtiéndose así en una estructura de representación que se sustenta en la matriz heterosexual como orden dominante que controla las formas de mirar y ser mirada.

Por último, ya hemos expuesto respecto a cómo opera la política de los cuerpos en los roles y representaciones femeninas, pero ¿Qué sucede con la política de las emociones? ¿Se ejerce también la normatividad de género sobre lo intangible? Ahmed (2015) afirma que “Las emociones están vinculadas a las mujeres, a quienes se representa como “más cercanas” a la naturaleza, gobernadas por los apetitos, y menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio” (p.22). En la creencia anterior es que se sustenta también la dualidad entre razón/ masculino y emoción/ femenino, presentándose a su vez una jerarquización en donde la primera es más correcta que la segunda; a su vez, esta jerarquización opera dentro de las mismas emociones, posicionándose unas como más correctas que otras. Esta subordinación de las emociones solo sirve para sostener el discurso de subalternidad y normatividad en la construcción del género femenino, porque “No es casual que sea a las mujeres subalternas a quienes se ubica como ‘incapaces’ de ‘estar a la altura’ de los estándares de la verdad debido a su emocionalidad” (Ahmed, 2015, p.257), indicando de esta forma que:

la política cultural de las emociones está estrechamente ligada a las historias generizadas del imperialismo y el capitalismo, en las que la violencia contra los cuerpos de mujeres subalternas se otorga y se da por sentada durante el proceso de construcción de los mundos (Ahmed, 2015, p.258)

De este modo es que se sustenta la jerarquización de pensamiento/emoción, la cual se convierte a su vez en una jerarquía de los sujetos al asociar el pensamiento y la razón con lo masculino y el estándar, y la emoción con lo femenino e inferior, confirmando los binarismos y las dualidades en las que se construyen las narrativas alrededor de los cuerpos, y excluyendo a su vez la posibilidad de que ambas dicotomías puedan contenerse la una y la otra.

Por otro lado, como ya hemos visto anteriormente, debemos reconocer que la experiencia femenina ha estado marcada por situaciones tanto privadas como públicas, colectivas e individuales, que la han llevado a cargar con heridas históricas que también se pueden inscribir en el presente. Historias que contienen traumas, abusos y violencia, y que encuentran su justificación en la construcción opresiva del “ser mujer”. Ahmed (2015) nos narra al respecto que:

Nuestra tarea sería aprender a recordar cómo los sujetos corporizados llegan a estar heridos, lo que requiere que *aprendamos a leer ese dolor*, y a reconocer cómo ya puede leerse el dolor en la intensidad con la que emerge. La tarea sería no solo leer e interpretar el dolor como sobredeterminado, sino también hacer el trabajo de traducción, mediante el cual el dolor se lleva hacia el ámbito público y, al moverse, se transforma (p.263)

Aquí yace la importancia de reconocer el dolor y no esconderlo, de moverlo como dice la autora y no mantenerlo en un lugar escondido, ya que al visibilizarlo se puede transformar. El cuerpo no solo experimenta el dolor, sino que también lo guarda en sus memorias y, así, también tiene la posibilidad de expresarlo a través de la corporalidad. Esto resuena especialmente con el Butoh, ya que es una danza que explora temas relacionados con el dolor, convirtiéndolo en un acto de resistencia. Es así como a lo largo de este capítulo hemos podido revisar distintas narrativas acerca de los roles y estereotipos asociados al género femenino, entendiendo que son producto de procesos históricos y culturales que refuerzan las jerarquías de poder. Estas representaciones no solo moldean la obligatoriedad de la identidad de lo que significa ser mujer, sino que también perpetúan y refuerzan el modelo hegemónico y heteronormativo que sustentan y benefician los discursos patriarcales. Tal como menciona López (2022), “aquellos atributos culturales incorporados a la feminidad, antes que expresar mecanismos simbólicos por dotar de estatus oncológico a las mujeres, serían atributos orientados a satisfacer una demanda de afirmación del ser-masculino” (p.302). Por lo que reconocer que estas concepciones son construidas y no corresponden a una suerte de naturaleza o esencia inherente, nos permite cuestionar la base en la que se sostienen estas estructuras; poniendo en evidencia este orden y, a través de esto, desestructurarlo.

3. Marco Metodológico

3.1 Enfoque de la investigación

La presente investigación se enmarca en el enfoque metodológico cualitativo, ya que este es el más adecuado para el fenómeno a estudiar, principalmente por “el vínculo dialógico entre el sujeto que investiga y el objeto investigado, pues se aspira a comprender los eventos a partir de los significados de las personas involucradas” (León, 2018, p.15). Además, entenderemos por investigación cualitativa a aquella que produce conocimientos probables y subjetivos, no verdades absolutas, sobre asuntos que involucran grupos humanos reducidos situados en un contexto específico (Bautista, 2011; León, 2018).

Así, este enfoque nos permitirá acercarnos a la danza Butoh en la escena chilena actual desde una perspectiva de género, evidenciando las experiencias de las mujeres a través de esta danza mediante un análisis de sus interpretaciones dancísticas. A su vez, la investigación cualitativa nos permite indagar en diversas posibilidades de interpretación de los hechos, puesto que “Los sucesos sociales son muy diversos, sus modelos y las posibles combinaciones los hacen ilimitados en las posibles variaciones en las que se presentan” (Guerrero, 2016, p.2). De este modo, podremos acercarnos al conocimiento sin intentar buscar una respuesta estructurada, puesto que los objetos de estudio son personas dentro de un contexto específico y estas son tan variables como el fenómeno que se presenta.

Para complementar lo anterior, se ha escogido guiar esta investigación a través de un paradigma interpretativo tomando las consideraciones de Beltrán y Bernal (2020), los cuales lo describen como aquel que encuentra su fundamento en las subjetividades permitiendo una comprensión del mundo a través de los individuos que lo conforman y que están permeados por sus contextos histórico, sociales y culturales. Este paradigma se fundamenta en dos corrientes filosóficas: la hermenéutica y la fenomenología (Beltrán y Bernal, 2020, p.9). En esta investigación nos centraremos en la segunda, la fenomenología, la cual es definida por Beltrán y Bernal (2020) como aquella que:

enfatisa en el ser y la conciencia; no descarta la experiencia sensorial que resulta de las vivencias y la interacción, de la participación en y con el objeto de estudio. El investigador, por tanto, adquiere una importante trascendencia en su ejercicio investigativo, toda vez que valida su participación en el proceso y enfatiza en sus intuiciones, sus sentidos, sus experiencias y conocimientos para interpretar esa realidad que percibe y que se alimenta de diferentes perspectivas. (p.10)

Es por lo anterior que esta investigación se enmarca en este paradigma, ya que el conocimiento que se pretende alcanzar se encuentra ubicado en los cuerpos. Esto se alinea además con el pensamiento de Merleau-Ponty (Borgdroff, 2010), que indica que el conocimiento que se expresa es en sí mismo un conocimiento a través del cuerpo.

Por último, se plantea que esta es una investigación sobre las artes (Borgdroff, 2010), puesto que el objeto de estudio es la práctica artística en la cual “se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica” (p.29). De esta forma, se produce conocimiento a través del objeto de investigación para así ampliar las perspectivas y posibilidades que tienen los cuerpos intérpretes de la danza u otras disciplinas, que utilizan el movimiento como motor de expresión con el mundo.

3.2 Muestra de estudio

La muestra de estudio está conformada por tres obras de Butoh, creadas e interpretadas por mujeres, que se presentaron en el Festival Internacional de Butoh en Chile (FIBUTOH) en su sexta versión. Estas obras fueron presentadas en el Teatro Camilo Henríquez. El FIBUTOH, en esta versión, trajo exponentes de Chile, Perú, Argentina, Japón y México. Este festival fue creado en el año 2014 por la compañía Ruta de la Memoria, ante la necesidad de abrir espacios de investigación y visibilidad de esta danza que carecían en el país. Este festival no solo se compone de funciones de obras, sino que también de talleres, intervenciones y charlas teóricas, presentándose como un espacio de difusión, formación y creación de exponentes de Butoh en Chile y Sudamérica.

Las obras seleccionadas como muestra son: “*Ch’ijlla*” de Emilia Ciorino (Chile), “*Mujeres de Humo*” de Malú Macareno (México) y “*Ki, la respiración del tiempo*” de Natalia Cuéllar (Chile).

3.3 Técnica de investigación

La técnica de investigación que será utilizada en este estudio será la de observación no participante. La observación nos permite acercarnos al fenómeno a estudiar, recolectando información para su posterior análisis. En este caso no es participante ya que no se interviene en la realización ni creación de estas obras. A la vez, sería de carácter directa, que según plantea Bautista (2011) “Comprende todas las formas de investigación sobre el terreno, en contacto inmediato con la realidad” (p.163), que en esta instancia conllevaría la asistencia a observar estas obras en vivo. Así, podemos captar los detalles y características de las obras requeridas para esta investigación, tal y como esta se muestra.

En complemento con lo anterior, es necesario llevar un registro de lo observado, ya que “Resulta indispensable registrar toda información que se haga para poder organizar luego lo percibido en un conjunto coherente” (Bautista, 2011, p.184). Para ello, se ha diseñado una tabla para llevar las notas de campo (véase cuadro en las pág. 20-21). En esta, aparte de las notas de campo en sí mismas bajo el nombre de “informe ampliado”, se incluirá también una breve sinopsis de la obra.

Registro notas de campo

Nombre de obra: Creadora/intérprete:	Fecha:
Sinopsis	
Informe ampliado	

Adicional a esta tabla, se ha diseñado una matriz bajo la cual se organizarán y analizarán las observaciones basadas en las notas de campo, teniendo como foco central la relación de estas categorías con el género, esperando que cada una de estas responda a los objetivos presentados. Esta se muestra a continuación:

Categoría	Ejemplos observados en la obra	Interpretación personal	Relación con cuestiones de género
Representación del cuerpo			
Expresión de emociones			
Interacción de la artista con el espacio			
Vestuario y elementos visuales			

4. Análisis documental

4.1 Ficha técnica

Las obras seleccionadas como muestra son: “*Ch’ijlla*” de Emilia Ciorino (Chile), “*Mujeres de Humo*” de Malú Macareno (México) y “*Ki, la respiración del tiempo*” de Natalia Cuéllar (Chile).

La primera de ellas se presentó en 22 de octubre del año 2024 en el Teatro Camilo Henríquez, al igual que el resto de las obras analizadas. “*Ch’ijlla*”, que significa “mancha” en Aymara, hace un recorrido explorando las huellas aparentemente invisibles que deja en el cuerpo y vida de una mujer adulta el abuso sexual infantil. A través del Butoh la intérprete revive los momentos de abuso en un bucle interno que se manifiesta corporal y psicológicamente en una lucha de la mujer con sus recuerdos.

La segunda obra titulada “*Mujeres de Humo*” se presentó el día 26 de octubre del mismo año. En esta obra de Butoh Malú Macareno parte de la premisa de la identidad de la mujer que cocina en una estufa de leña en la sierra norte de Puebla, pero que se puede extender a la mujer de cualquier lugar. Mujeres que siguen transmitiendo sus tradiciones para alimentar a la comunidad. Con el símbolo de la comida como ofrenda de amor, y la misma mujer como ofrenda en el acto de cocinar, Mujeres alquimia, brujas, humanas, chamanas.

Por último, la tercera obra “*Ki, La respiración del tiempo*” fue presentada el día 28 de octubre, en la que a través de un montaje unipersonal se explora la trascendencia del tiempo y la memoria de una mujer y su muerte en el parto. En escena, se honra el origen de la vida y la memoria de otras mujeres: madre, abuelas, bisabuelas y tatarabuelas como una que está inscrita en la piel de la cada generación.

4.2 Análisis del documento

A continuación, se analizará cada obra por separado, comprendiendo las categorías indicadas en la matriz expuesta anteriormente, la cual responde a las notas de campo que se podrán encontrar en los anexos. Se irán relatando de manera no lineal y se irán enlazando según se estime conveniente, ya que “ellas no son el informe que conocerán los evaluadores, ni el libro que leerá la audiencia, sino los primeros peldaños hacia el trabajo final, retazos inacabados, a menudo desordenados y por eso quizás poco presentables (Obbo, 1990, cit. en Desarrollo Económico y Social, I., 2001). A medida que el relato transcurre, también se entrecruzan las interpretaciones desde una perspectiva de género, y desde ahí, lograr responder la pregunta de investigación respecto a cómo se representa el género en las obras de Butoh presentadas a continuación.

4.2.1 Memorias de una huella, la mancha como trauma y resistencia

Con respecto a la primera obra titulada “*C’hijlla*” de Emilia Ciorino, podemos observar una predominancia de movimientos espasmódicos, los cuales son característicos del Butoh, así como también movimientos que representan una dificultad para moverse. Se puede visualizar a lo largo de la obra un cuerpo que pesa, que se niega y se retuerce, que se encoge, que se hace pequeño como si intentara ocupar poco espacio. En un momento, casi al final de la obra, se identifica la presencia de la pelvis, la cual está proyectada hacia arriba. También, como es propio del Butoh según las ideas expuestas por diversos autores en el marco teórico, existe la presencia de caminatas en extremo lento, las cuales no se desplazan por gran parte del escenario, y las cuales se presentan en oposición a los movimientos espasmódicos casi vibratoriales que nacen desde el centro del cuerpo de la intérprete.

En relación con la expresión de las emociones, resaltan las expresiones faciales de dolor, y en contraposición a esto, también se reconoce una mirada que se describe en las notas de campo como una “mirada neutra, perdida pero fija”. Esta última se puede relacionar a la popularmente conocida “mirada de las mil yardas”, la cual se hizo como la mirada que reflejaba el trauma de los veteranos de guerra tras la Segunda Guerra Mundial; Este concepto es utilizado para explicar uno de los síntomas de alguien con estrés postraumático (TEPT), el cual López (2024) la explica como una condición mental que afecta a personas que han sido testigos o víctimas de algún tipo de trauma, como un accidente o un abuso. Si bien este último no tiene relación con el género directamente, nos pareció pertinente incluir esta interpretación en el análisis para comprender mejor la interpretación de la bailarina, en la cual, mediante esta mirada, se podía ver encarnado el trauma de visitar una memoria dolorosa como la que implicaría el abuso sexual en la infancia.

Las veces que se presentaba esta mirada, era de cara al público, con una cercanía mayor a la habitual de la obra, la cual transcurría mayoritariamente en el centro y fondo del escenario. Esto se puede contrarrestar con lo expuesto en las notas de campo realizadas posterior a la obra, en donde se recogen ideas y memorias de lo que ha sido observado. Estas dicen que “su cuerpo se encontraba en su mayoría al fondo del escenario, supongo que una de las razones es porque ahí lograba interactuar mejor con las proyecciones”, reflejando así el uso espacial y el cuerpo que se encoge o se reduce al relacionarse de forma simbólica con las proyecciones cuyo análisis será detallado más adelante.

Con respecto al vestuario, la artista estaba cubierta por papeles blancos, los cuales yacían colgando como extensiones de su propio cuerpo. Esta vestimenta no reflejaba un componente de género como tal, más bien se mostraba ambigua, lo cual desafiaba igualmente la representación del cuerpo femenino como uno que “se debe notar que es”, ya que se construye en el opuesto a lo masculino; Y también la representación del cuerpo femenino en la danza tradicional, ya que no está buscando una aprobación masculina a través de la mirada, lo que podríamos considerar la *male gaze* (cuerpos femeninos como objeto de deseo), y tampoco busca encajar en los cánones de la feminidad. A pesar de esto, el blanco puede representar la pureza como ideal de la imagen de la mujer, asociada culturalmente

a la virginidad y, bajo los parámetros patriarcales, también como una representación de la obediencia de un cuerpo oprimido. Así, se refuerza el rol como construcción performática del género (Butler, 2002). Esta performatividad que está presente también en los cuerpos danzantes, cuerpos que se mueven en el mundo y a través de la mirada se reconocen, es una performatividad que hay que reconocer para desde ahí utilizarla y hablar desde y con el cuerpo.

Antes de proseguir con los simbolismos del vestuario y la corporalidad, debo destacar y describir los elementos visuales externos a la bailarina que apoyan el relato de la obra. Se presentan desde el inicio proyecciones al fondo del escenario. Estas a su vez interactúan en tiempo real con la intérprete durante toda la obra. Una de las imágenes que se proyectaba era una mano que tocaba y manipulaba ilusoriamente este cuerpo, que era dimensionalmente más pequeño en relación con esta extremidad, mientras este respondía a este “estímulo” con negación. En otra ocasión, se mostraba a esta misma mano arrugando un papel; Si pensamos a los papeles como extensiones de su cuerpo, esta figura y esta acción está simbolizando una dominación sobre este cuerpo siendo marcado, el cual por la composición del papel nunca vuelve a su estado original. Este ser omnipresente no solo funciona como un apoyo visual, sino que también habita la escena como un dispositivo que representa la dinámica de poder de un opresor sobre su oprimido. En este caso, enmarcado bajo el contexto de un abuso sexual, se puede relacionar también con la forma que se crean las opresiones en la construcción del sexo según Witting (2006), ya que se manifiesta un control de esta figura opresiva sobre el cuerpo de la intérprete que, al posicionarse bajo un símbolo no tangible, no puede hacer nada por librarse de este, lo que responde a su vez a las estructuras de privilegio y control dictaminadas por el hombre.

Se puede ver también esta dinámica de opresión en el anteriormente descrito uso reducido del espacio, acompañado de movimientos en su mayoría contenidos y centrales. Estos movimientos que encarna el cuerpo de la intérprete se pueden relacionar con lo que expone Marianne Wex (Petrozzi, 1996) sobre la oposición corporal de los movimientos que tradicionalmente se identifican como femeninos y masculinos, en donde la mujer tiende a reducirse y pareciera que se encogiese, como si buscara ocupar el menor espacio posible en comparación al hombre. Lo anterior se puede descifrar como un reflejo de la ideología patriarcal en la sociedad, la cual históricamente le ha negado más espacios a las mujeres. De esta forma también vemos representada la teoría de la performatividad de Butler (2007), ya que estas posturas y ocupaciones espaciales no son “naturales”, sino que son impuestas como normas que se reiteran en la construcción del género. En el Butoh, este uso del espacio también se puede interpretar como una resistencia de este cuerpo de manera introspectiva, ya que es un revisitar de las memorias que solo están inscritas en su propio cuerpo-mente, que en el Butoh se vuelven uno, optimizando así la conexión consigo misma que explora esta danza.

Siguiendo con el simbolismo del vestuario, la bailarina en distintas ocasiones intenta arrancarse estos papeles que le cuelgan con movimientos rápidos que reflejan desesperación, los cuales se contraponen a la *caminata sin tiempo* propuesta por Greco (2021). Este uso del papel, aparte de funcionar como extensión de su cuerpo según lo expuesto anteriormente, también se puede interpretar como la representación de las cargas de los recuerdos y el trauma del abuso y la violencia

inscritos sobre la figura femenina que carga la butoka, en donde el acto de arrancárselos como algo indeseado simboliza la necesidad de despojarse de esta lucha interna y externa con su propio cuerpo marcado.

Todo lo anterior en una exploración a través del Butoh, danza que permite las dualidades y así, la posibilidad de convivencia entre el ser vulnerable ante este cuerpo invadido y marcado que duele, y la resistencia acompañada de un deseo por la liberación y la autonomía de su propio cuerpo. Es decir, el Butoh se convierte en vehículo para expresar lo que el cuerpo siente, las contradicciones y lamentos del ser humano. A su vez, esta dualidad se expresa a través del cuerpo, mediante representaciones corporales, emocionales, espaciales y simbólicas.

4.2.2 De humos ancestrales y el fuego que alimenta la vida

Con respecto a la segunda obra, que lleva por nombre “*Mujeres de Humo*” de Malú Macareno, esta se desarrolla bajo la premisa de un grupo de mujeres indígenas totonacas que basan su vida en alimentar a sus familias, en donde la cocina se convierte en su hogar, ahí viven, respiran, crían y hacen comunidad. Se acuñan este nombre como colectivo tras el acontecimiento que las llevó a una emancipación del entorno familiar, poder salir de la cocina a mostrar y vender lo que hacen a otras personas, alejadas del control de los hombres. Un camino hacia la libertad que marcó las generaciones que le siguieron, pero que lejos de renegar de esta tradición, la abrazan desde la memoria, el amor y la resignificación de un espacio que antes era obligado y permanente.

Todo esto nos lo relata una Mujer de Humo desde un video proyectado al fondo del escenario, lo cual aparte de dar contexto, te sumerge en la ancestralidad. Esta obra contiene representaciones corporales que incluyen la presencia de movimientos extremo lento en contraposición a movimientos extremo rápido, dualidades propias del Butoh tal como lo expresa Olmedo (2007). También, al igual que en la obra anterior, está la presencia del encogimiento del cuerpo en movimientos lentos y centrales, lo cual se puede relacionar con el análisis hecho desde el planteamiento de Wex respecto al espacio que ocupan las mujeres en contraste con los hombres, simbolizando una norma de género inscrita en la corporalidad femenina. Los movimientos más rápidos eran violentos, tenían rabia contenida y se identificaba un cuerpo en absoluta tensión, como la representación de una figura animalesca que actúa desde el instinto. Esta forma de mostrar el cuerpo desafía la feminidad tradicional la cual está presente en algunas danzas también, como es el caso del ballet. Son reforzados así los estereotipos de género que muestran a la mujer frágil, delicada y como símbolo de belleza, características que son asociadas desde la mirada masculina (Mulvey, 1975) y que influye en el rol que cumplen las mujeres en las vidas de los hombres, mostrándolas como ellos quieren verlas. Esta representación del enojo y la rabia femenina, que escapa de la normatividad, se puede ver en el siguiente extracto de las notas de campo: “se acerca al objeto con más violencia y rapidez. Despedaza el objeto con la boca, movimientos rápidos y tensos, mira al público con rabia”. A su vez esto se contrasta con la idea

estigmatizada de la mujer “histérica” o “loca” asignada al ente femenino cuando habita estas emociones que no le corresponden socialmente.

Este lenguaje simbólico opera como una estructura de poder que finalmente deslegitima sus emociones, estados o inquietudes, reforzando la sumisión de la mujer bajo el alero del hombre, dejándola en el lugar de “Otro”, y a su vez, al subordinar las emociones, sucede también lo mismo con lo femenino y el cuerpo (Spelman, 1989; Jaggar, 1996). Este punto se puede relacionar con el planteamiento de Ahmed (2015), respecto a que la emotividad está más relacionada a la mujer, considerándola una facultad inferior en comparación con el pensamiento y la razón, asociado a su vez al sujeto masculino y occidental, existiendo así también una jerarquía entre las mismas emociones, presentándose unas como más “correctas” que otras. Estas emociones también se contraponen dentro de la obra, mostrando también la euforia y la felicidad, asociada dentro de la narrativa al orgullo de dar alimento y crear colectividad, lo que se puede interpretar como este viaje por la lucha de la emancipación y la apropiación de un espacio. Esto lo podemos ver en el momento que la intérprete comienza a lanzar alimento hacia el público, haciéndolo parte de la historia, sacándolo de su posición de pasividad visual.

En elementos que sostienen la obra visualmente se encuentra la presencia del humo, “el humo como espíritu del fuego”, como manifestación del fuego, de la espiritualidad y lo ancestral. También se apoya el relato a través de la vestimenta, la cual está conformada por un traje típico, y un paño, una especie de velo con el que se cubre el rostro al inicio de la obra, lo que simboliza también la sumisión, el no reconocimiento de una entidad y una labor que es primordial y obligada dentro del núcleo familiar atravesado por la matriz heterosexual. La invisibilización de un rostro que después es mostrado, presentado y liberado.

En relación con la simbología de la cocina, hay mucho que puede decirse de su relación con la performatividad femenina. Desde muy pequeñas las niñas crecen viendo a las mujeres de su familia dentro de la cocina, es un espacio que les pertenece a ellas al estar ligado también al hogar y la maternidad, en donde ellas cumplen el rol que les es asignado como algo natural dentro de su existencia, una expresión de su performatividad de género que se vuelve una función orgánica. Simone de Beauvoir (2013) explica que lo que hace infelices a las mujeres que replican estas prácticas es el hecho de no otorgarles sentido, ya que al ser un trabajo no remunerado el cual deben repetir cotidianamente cayendo en la monotonía, solo beneficia a terceros y no tienen trascendencia en la vida de las mujeres que las realizan, limitando así su individualidad y convirtiéndolas en eslabones de proyectos ajenos.

Es a través de la creación de este colectivo de “Mujeres de Humo” y la obra tributo que lleva el mismo nombre, que se resignifica este espacio de cargas, imposiciones y tradiciones patriarcales. La mujer se apropia de este lugar y de su rol, y lo transforma en su trinchera de lucha y emancipación, acercando esta actividad a la comunidad y abriendo la posibilidad de la re-creación de su propia identidad. Tal como lo expongo en mis notas de campo posteriores a la función, esta es una:

Obra que lleva a un viaje por lo ancestral, por el camino que recorren estas mujeres y todo lo que representa llevar la alimentación de todo su pueblo, lo

arduo, lo difícil, y a la vez lo gratificante de ver el fruto del esfuerzo. Una forma de honrar lo real, la realidad, la carga

La cita anterior da cuenta de la presencia de la ancestralidad que se encuentra en las tradiciones y memorias de un pueblo, en donde las mujeres convierten la cocina en un espacio sagrado de reivindicación, representando su vínculo con lo colectivo y la comunidad. A través de estas acciones se pueden ver los roles asignados tradicionalmente a las mujeres, y cómo aquellas que aceptan estas dinámicas habitan este espacio con todo lo que ello conlleva. Las dualidades y contrastes entre los sentimientos de esfuerzo y gratificación se abren paso a través del Butoh, danza que reconoce la dualidad de la experiencia humana y así, se da reconocimiento también a labores que pueden estar socialmente invisibilizadas. Al decir que esta obra honra lo real, también es una forma de reconocimiento a la experiencia femenina como algo tangible, que existe y que resiste.

4.2.3 Una danza entre la vida y la muerte

La última obra a analizar llamada “*Ki, La respiración del tiempo*” de Natalia Cuéllar, una de las pioneras del Butoh en Chile y fundadora/directora del FIBUTOH, es un viaje por la “Memoria escrita en la piel de las mujeres que nos anteceden” tal y como fue registrado en las notas de campo realizadas el día de la obra. Tanta fue la inmersión en este recorrido de danza grotesca, que mis notas de campo en este caso son especialmente más difusas y menos extensas, ya que no podía quitar mis ojos del escenario. Esta obra no necesitaba de tantos elementos simbólicos ajenos al propio cuerpo para darse a entender, solo algunos estímulos sonoros y visuales, como lo era la proyección de una luz roja que estuvo presente durante toda la obra en un rincón, como si fuera un gran sol rojo.

Se repiten algunas características de las otras dos obras, como lo son la presencia de movimientos extremo lento y rápido propios del Butoh, así como también la representación de la rabia a través de movimientos duros, apretados y desesperados, de golpes contra el piso y contra ella misma, intentando liberarse de una lucha interna. Otras simbologías en la cual podemos ver liberación son en el gesto de desarmarse la trenza con la cual estaba peinada la intérprete, y en el gesto de querer arrancarse algo del cuerpo. A su vez, también podemos ver un cuerpo amorfo, extraño, no humano, que se retuerce y agoniza que está en constante transformación.

Un cuerpo que rompe con la normatividad de la femineidad desaparece de la mirada masculina porque no es un cuerpo deseable para la masculinidad hegemónica, y desafía los estereotipos de género que ya se han visto. Sin embargo, existe una dinámica que refuerza esta performatividad de género, este hacer repetitivo, mostrando una de las cosas para las cuales las mujeres cis-género “están hechas”: reproducirse. Entenderemos como mujer cis-género a aquella que su expresión de género coincide con su sexo asignado al nacer, según los patrones sociales. Sobre este tema recae la política de los cuerpos, ya que los derechos reproductivos de la mujer son un tema que aún está en constante debate dentro de la sociedad y del poder. Tal como lo expone Beauvoir (2013), el embarazo implica

una serie de dualidades, como lo es percibirlo como un enriquecimiento y una mutilación a la vez. Esta última explicada principalmente por el proceso del parto, el cual resulta ser un proceso que está colmado de sufrimiento, dolor e incomodidades. Ese es un hecho que aún no está resuelto, los cuerpos se someten a un proceso que se hace aún más difícil dependiendo del contexto sociocultural del sujeto gestante, por lo que las percepciones sobre este proceso pueden variar. Las políticas públicas negligentes y la violencia obstétrica que se puede presentar antes, durante o incluso si se decide no continuar con el embarazo son una realidad palpable. Este momento es representado comúnmente en películas o series a través de la imagen de la mujer gritando de dolor, como si fuera una especie de sacrificio supremo, en donde esta corre el riesgo de estar entregando su último aliento, al mismo tiempo que el ser que estaba dentro de ella respira por primera vez. Esta dualidad expuesta anteriormente es la que enmarca el contexto de la obra y es la más contenida dentro del Butoh: la dualidad entre la vida y la muerte.

Se repite durante toda la obra la expresión del dolor, del sufrimiento mudo. Estados inscritos en la memoria generacional del cuerpo, pensando en cuántos de esos cuerpos feminizados tuvieron que vivir una maternidad forzada, indeseada o, aunque planeada, igualmente solitaria.

Todo el peso del embarazo recae sobre el cuerpo gestante, es quien se somete al riesgo de traer a un ser al mundo, de darle al hombre su trascendencia, y si (como es este el caso), la madre no resiste su labor y muere, se puede interpretar como el sacrificio de la maternidad relacionado al rol femenino como un simple medio reproductivo (Giberti, 1993; Irigaray, 2007; Witting, 2006). A su vez, la obra muestra cómo los cuerpos femeninos están inscritos en un legado colectivo, en donde las generaciones de mujeres transmiten sus traumas, memorias y resiliencias.

Por último, el análisis de las tres obras de Butoh observadas nos deja en evidencia que a través del lenguaje propio de esta danza y las narrativas que escogen exponer las butokas, se observa cómo estas mujeres exploran y visibilizan las construcciones normativas de género a través de un cuerpo que se desenvuelve en la performatividad. La pregunta que se plantea al inicio de esta investigación respecto a cómo las butokas abordan estas normas de género inscritas en una experiencia colectiva, encuentra respuestas en la forma en que cada obra en su particularidad articula lo femenino desde un sitio de resistencia y de exposición de hechos que atraviesan la experiencia femenina, la cual se sustenta en discursos de opresión. Las obras analizadas, debido a las temáticas que exploran y las representaciones de estas, pueden ser interpretadas mediante la observación de los simbolismos presentes en cada una de ellas, permitiendo así una lectura profunda de sus significaciones desde una perspectiva de género.

De esta forma, se pueden identificar lugares en común que comparten estas obras, tales como la presencia del cuerpo como un contenedor de memorias, la representación del dolor y la rabia como una experiencia física y emocional, y la subversión de los cánones tradicionales del género dentro de la danza, alejándose de la mirada masculina. Cada una de las obras destaca las posibilidades que presenta el Butoh para ser considerado como un espacio artístico que permite visibilizar las historias que las mujeres tienen que contar, abriendo a su vez la oportunidad para subvertir y transformar estas narrativas. Es así como a través de este análisis, que se puede ampliar aún más incluyendo otras herramientas

metodológicas, evidencia que estas obras se pueden considerar actos políticos de denuncia mediante las poéticas del cuerpo, tensionando el orden hegemónico y heteronormativo, y demostrando que existen otros caminos posibles de representación de lo femenino.

Conclusiones

El análisis de las obras “*Ch’ijlla*”, “*Mujeres de Humo*” y “*Ki, la respiración del tiempo*” permite evidenciar que las mujeres en el Butoh utilizan esta danza performativa para cuestionar y resignificar las representaciones de género normativas, utilizando su cuerpo como lugar de resistencia. Estas creaciones exponen experiencias de opresión que se pueden leer como individuales y colectivas, las cuales están inscritas en un sistema binario de subordinación patriarcal. A través del uso de simbolismos presentes en la estética, como lo es el vestuario o los elementos que apoyaban las narrativas, y del cuerpo como principal motor de expresión, es que se interpreta de qué manera estas mujeres exploran y visibilizan cuestiones de género mediante las obras de Butoh.

El cuerpo que en el Butoh explora la profundidad y lo escondido del ser, a la vez que se cuestiona lo establecido, está atravesado en estas obras por un lenguaje en común. Se repite en las tres obras la representación de un cuerpo encogido, que se retuerce y es espasmódico, lo cual está relacionado y sustenta el discurso llevado a cabo durante la obra. A su vez, la presencia de las emociones tales como la rabia y el dolor son el foco central en la interpretación de las butokas, lo que nos permite afirmar que las experiencias relatadas corporalmente por estas mujeres están marcadas por estos sentires, los que a su vez serían una representación de cómo vive y se expresa un cuerpo marcado por la desigualdad, la opresión y la violencia de un sistema y una estructura que posiciona la masculinidad hegemónica como el estándar bajo el cual se ordena la sociedad.

El cuerpo se convierte en un sitio de resistencia y memoria, que responde a un sentimiento profundo arraigado en cada una de las intérpretes, las cuales sienten la necesidad de expresarlo a través de los códigos proporcionados por el Butoh, que, al no poseer una técnica específica, permite que las creadoras exploren con libertad otras formas de expresar la corporalidad. De este modo se refuerza el hecho de que las danzas que desafían las normas tradicionales de representación femenina poseen el potencial de convertirse en herramientas útiles para cuestionar y subvertir lo que el patriarcado le ha impuesto a los cuerpos de las mujeres (Rodríguez, 2018). Así, estas obras se transforman en testimonios que buscan dar voz a las experiencias colectivas que conllevan el performar mujer, a la vez que resignifica esta construcción de lo femenino desafiando los estereotipos y los cánones tradicionales del género y de la danza.

Es importante mencionar los alcances y limitaciones que se presentaron durante esta investigación. Por un lado, la experiencia de ir a ver las obras a un teatro y tomar notas de campo al mismo tiempo que estas transcurrían, resultó ser más dificultoso de lo que se pensaba. La variación en la iluminación, y la escases de esta misma la mayoría del tiempo, provocó que las anotaciones fueran caóticas, en donde inclusive se pueden ver oraciones que están sobrepuestas a otras, impidiendo que se comprendan con claridad. Estos acontecimientos entorpecieron en parte la escritura y posterior lectura de las notas de campo, por lo que se pudieron perder algunos aspectos importantes de las obras para su posterior análisis.

También tenemos el hecho de que la muestra de estudio es acotada, analizando solo tres obras presentadas en el FIBUTOH las cuales, si bien pueden ser

representativas, no alcanzan a abarcar la totalidad de creaciones de mujeres. Esto reduciría las posibles interpretaciones y/o perspectivas respecto al tema de investigación. Además, la técnica de investigación utilizada que corresponde a la observación no participante puede no ser suficiente para lograr un análisis e interpretación exhaustivos de las obras. La inclusión de entrevistas hacia las butokas creadoras habría ampliado el análisis de las obras y las perspectivas que se tendrían al respecto logrando una mayor profundización, por lo que no se descarta ampliar las técnicas metodológicas para futuras investigaciones o estudios.

Por otro lado, nos parece importante recalcar en este punto que a pesar de que esta investigación está escrita en binarismos de género, se reconocen la existencia de otros géneros e identidades, cuyo estudio excede la presente investigación. Es por eso que esta dualidad de géneros es entendida como la construcción cultural que encasilla al cuerpo en la norma, es el binarismo que se sustenta en la opresión que solo es posible dentro de la estructura de hegemonías patriarcales. Solo así se sostiene su existencia, la perspectiva de género existe porque hay violencia y transgresión, por lo que hay que utilizar la normatividad para explicarla y cuestionarla. Se da en este caso en particular que todas las mujeres son cis-género, pero no fue una categoría de exclusión pensada previamente. Así, estas obras explicitaban roles de género biologicistas, como lo son la reproducción y los cuidados, que se presentan como características de “realización femenina” (Giberti, 1993), y que de esta misma forma los utilizan para exponer, denunciar y mostrar una realidad latente, expresando el dolor y la rabia inscritos en lo que parece ser aún el olvido. Se espera que esta investigación sea un aporte a los estudios sobre género y danza, sobre todo para quienes deciden mirar la danza desde una perspectiva de género, ya que esta perspectiva nos ayuda a comprender cómo, mediante diversas prácticas, representaciones y experiencias, se construye y organiza un orden corporal basado en el género (Mora, 2008). Mediante estas mismas representaciones es que podemos seguir preguntándonos cómo se han construido los discursos que norman nuestros cuerpos, que controlan cómo sentimos y nos movemos, y tener el poder de la decisión sobre cómo se presenta este cuerpo ante el mundo y ante la danza, pensando en que toda construcción tiene la posibilidad de subvertirse y cambiar.

A su vez, se establece el Butoh como un instrumento performativo que además de cuestionar las representaciones tradicionales de lo femenino, también propone alternativas para las representaciones corporales, abriendo las posibilidades de exploración interpretativa y artística. Esto debido a que el Butoh desde sus inicios se presentó como una danza contestataria, buscando alternativas de liberación frente a la tradición. Las artistas a través de esta danza encuentran una forma de expresar la voz contenida en sus cuerpos, para visibilizar relatos que, si bien puede que ya hayan sido contados, aún se reflejan en el presente y allí radica la importancia de mantenerlas en el constante discurso artístico y social. Seguir las contando no significa redundar en estos temas, sino que funcionan como resistencia ante el olvido y la indiferencia.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género.
- Alonso, Z. (2011). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Investigación Teatral, Vol.4, N°6, 133-137.
- Ariza, E. (2018). *Butoh: Crisis, Transformación y Renacimiento*. Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Aschieri, P. (2013). *Subjetividad en movimiento. Reapropiaciones de la danza Butoh en Argentina*. Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Bautista, N. (2011). *Proceso de la investigación cualitativa: epistemología, metodología y aplicaciones*. Editorial El Manual Moderno, Colombia.
- Beauvoir, S. (2013). *El segundo sexo*. Editorial Debolsillo.
- Beltrán, S; Bernal, J. (2020). *Los paradigmas de la investigación: un acercamiento teórico para reflexionar desde el campo de la investigación educativa*. Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo, Vol. 11, N°21.
- Borgdorff, H. (2010). *El debate sobre la investigación en las artes*. Cairon: Revista de Ciencias de la Danza 13, 25-46. Amsterdam School of the Arts.
- Burgueño, N. (2016). *Danza y género/ posibles miradas*. Telónfondo 24, 129-154.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Editorial Paidós 1ra edición.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Citro, S; Aschieri, P. (2012). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos 1ra ed.
- Curiel, O. (2009). *Descolonizando el Feminismo: Una perspectiva desde América Latina y el Caribe*. Recuperado de: Repositorio Institucional UNAL <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/75231/ochycuriel.2009.pdf.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Curtin, C. (2011). *Rose-coloured Dance: The Politics of Cross-dressing in Hijikata Tatsumi's Ankoku Butoh*. Contemporary Theatre Review, Vol. 21, N°4, 472-486.

Curtin, C. (2015). *Woman as Plaything? Configurations of the Feminine in Japanese Butoh*. Contemporary Theatre Review, Vol. 25, N°4, 545-560.

Cohen, V. (2021). *Cuerpo presente en la danza butoh*. Investigaciones en danza y movimiento. Vol. 03, N°5, 38-49. Universidad Nacional de las Artes.

Desarrollo Económico y Social, I. (2001). De las notas de campo a la teoría. Descubrimiento y redefinición de nagual en los registros chiapanecos de Esther Hermitte. Alteridades , 11 (21), 65-79.

Duque, C. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. Revista de Educación & Pensamiento, pp.85-95.

Enguix, B; González, A. (2018). *Cuerpos, mujeres y narrativas: Imaginando corporalidades y géneros*. Athenea Digital, 18(2), e1956.

Fort i Marrugat, O. (2015). *Cuando danza y género comparten escenario*. AusArt Journal for Research in Art. Vol.3, N°1, 54-65.

Giberti, E. (1993). *Parto sin temor: el poder que perdemos*. En Fernández, M. (Ed.), Las mujeres en la imaginación colectiva. Editorial PAIDÓS, pp. 256-297.

Gómez, R. (2019). *La Danza Butoh: Ética y estética del cuerpo volcado hacia afuera*. AusArt 7 (1), 229-241.

González, L. (2022). *Hiroshima y Nagasaki: memorias entre el conflicto, la reconciliación y los retos pacifistas*. Mirai. Estudios Japoneses 6, 191-203.

Greco, L. (2021). *Movimientos Irreverentes: herramientas de Butoh para la enseñanza e investigación antropológicas*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v.11, n.3.

Guerrero, M. (2016). *La investigación cualitativa*. INNOVA Research Journal, Vol. 1, N°2, 1-9.

León, A. (2018). *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*. Cuadernos de Trabajo sobre Ética de la Investigación. Cuaderno 3, Vol. 1.

Lewis, S. (2018). *Por una maternidad subrogada completa*. Dossier, pp. 56-63.

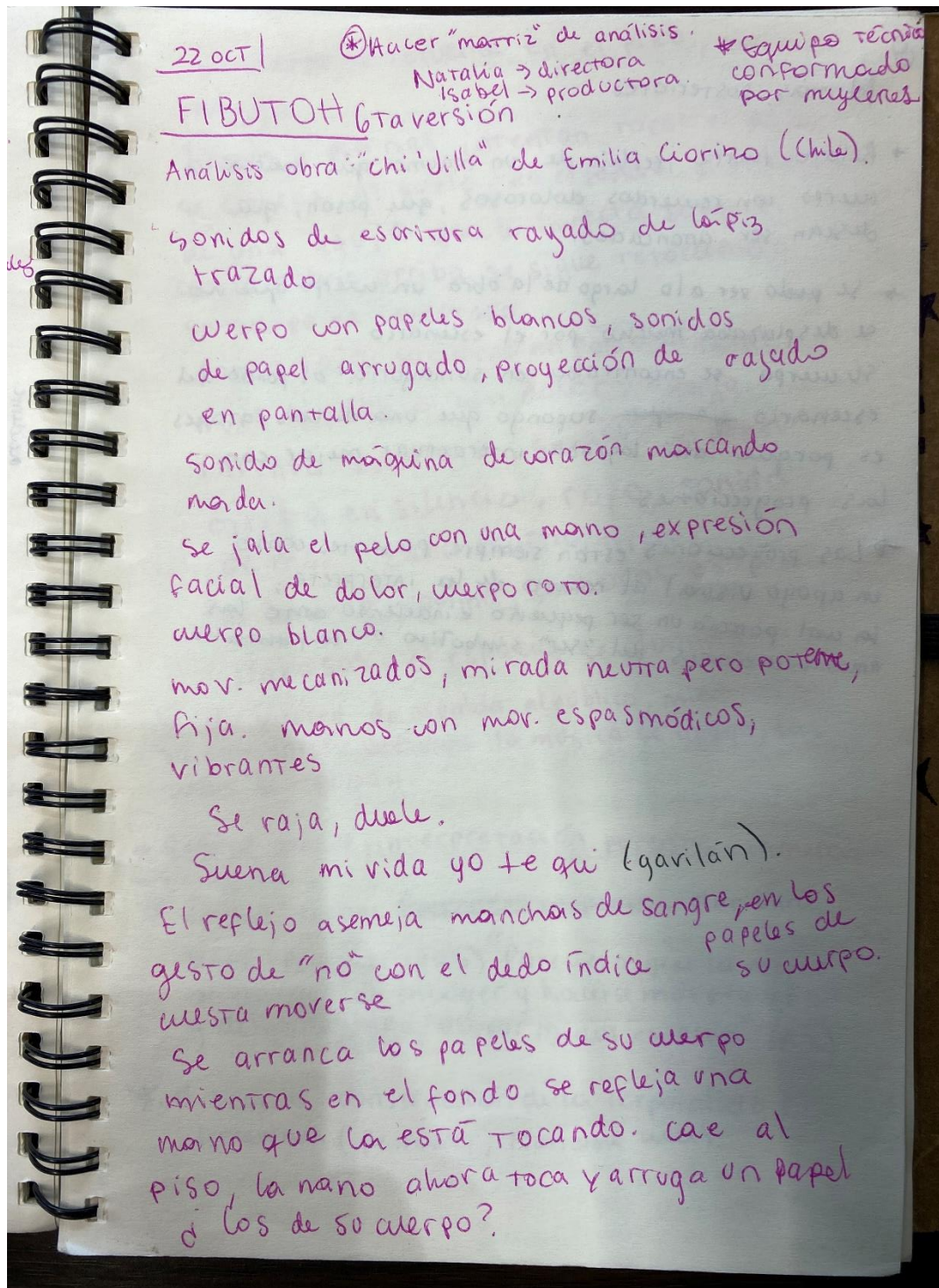
López, D. (2024, 19 de noviembre). *La mirada de las mil yardas*. Cerebro Digital. Recuperado de <https://cerebrodigital.net/la-mirada-de-las-mil-yardas/>

López, J. (2022). *Trabajo reproductivo, diferencia sexual y acumulación originaria: un diálogo entre Luce Irigaray y Silvia Federici*. Ciencia Política, 17(33), 295-317.

- Mayayo, P. (2003). *Historias de Mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra
Cap. I: En busca de la mujer artista (pp. 21–87).
- Miranda-Novoa, M. (2012). *Diferencia entre la perspectiva de género y la ideología de género*. *Díkaion*, Vol. 21, N°2, 337-356.
- Miura, S. (2022). *La danza butoh y danzas híbridas en América Latina*. *Mirai. Estudios Japoneses* 6, 233-243.
- Mora, A. (2008). *Cuerpo, género, agencia y subjetividad*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología, La Plata.
- Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo*. *Pantalla*, vol.16, n°3, pp.6-18.
- Moreno, C. (2014). *La interpretación en la danza*. *Revista Danzaratte*, pp.20-25.
- Rodríguez, G. (2018). *La representación del cuerpo femenino y la construcción del género en la Danza del Vientre en Occidente*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Pérez, N. (2016). *La desterritorialización del cuerpo. Una reflexión acerca de la danza Butoh*. *Revista Reflecciones Marginales* n°36.
- Piedra, N. (2004). *Feminismo y posmodernidad: Luce Irigaray y el feminismo de la diferencia*. *Praxis* 57, pp. 111-128.
- Petrozzi, M. (1996). *La danza moderna más allá de los géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en la mujer*. Perú.
- Sánchez, Á. (2013). *GÉNERO, CUERPO Y REPRODUCCIÓN: Desafíos conceptuales y metodológicos en el estudio de las experiencias reproductivas*. La Plata, FAHCE-UNLP.
- Sánchez, M. (2016). *Construcción social de la maternidad: el papel de las mujeres en la sociedad*. *Opción*, Año 32, n°13, pp. 921-953.
- Soler, J. (2008). *Butoh (1959-2009). Medio siglo de rebelión en la danza*. Recuperado de: <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones20/20soler.pdf>
- VIAX. (2021, diciembre 28). *Estética Butoh (1 de 2)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=cAS3nWmSc7o&ab_channel=VIAX
- Witting, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Editorial EGALES, S.L.
- Zamora, M. (2020). *La exploración de un training cuerpo-mente del actor a través del butoh*. *Revista de artes escénicas y performatividad* vol. 10, n°16, 101-123.

Anexos

Notas de campo Obra "Ch'ijlla" de Emilia Ciorino



su cuerpo se retuerce en el piso, se
niega

brazos y piernas intentan tocar el arriba
se entrega al suelo, en el fondo el reflejo
de una aguja que le inyecta sangre.
con la pelvis arriba se sigue retorciendo
su cuerpo es inyectado.

fondo rojo. su cuerpo en posición fetal.

mira al público con dolor y agonía.

intenta levantarse, sacarse el papel.

grita en silencio, rojo, sonido
de mar, cara neutra, triste,

se levanta, camina, sus ojos están

llorosos, el espacio se ilumina.

Se da vuelta de espaldas al público, mientras se
va caminando, ~~las luces~~ la música se apaga, las
luces se apagan.

* Relato fuerte, interpretación potente, inmersión.

①

Notas posteriores

- Relato fuerte, reflejo de un trauma que marca un cuerpo con recuerdos dolorosos, que pesan, que desean ser arrancados.
- Se puede ver a lo largo de la obra un cuerpo que no se desplazaba mucho por el escenario. Su cuerpo se encontraba en su mayoría al fondo del escenario ~~ya que~~ supongo que una de las razones es porque ahí lograba interactuar mejor con las proyecciones.
- Las proyecciones están siempre presentes como un apoyo visual al relato de la intérprete; la cual parecía un ser pequeño e indefenso ante las "manipulaciones" del "ser" simbólico de la pantalla.

VI FIBUTOH / viernes 26 de oct. 2024

NOTAS DE
CAMPO

MUJERES DE HUMO / Malú Macareno
(México)

- 3 mujeres presentando la jornada.
- Natalia (directora) menciona la interseccionalidad con otras áreas como la danza contemporánea y el teatro.
- Brújula, animación, que muestra a las mujeres en su cotidiano, locinando. Presente la imagen del fuego, todo sucede en una cocina, historia de la comida ancestral. El humo como espíritu del fuego, parte de la vida, espiritualidad, manifestación del fuego.
- Honrar Luz cálida, aparece la artista con un paño en la cabeza que cubre su rostro, mov. lentos, caminata pesada, abre las piernas, se toca su genitalidad, se agacha, pesa, duele, se cae y cae algo con ella, faldita, sujeta el objeto muy cerca de su cuerpo lo eleva con la pelvis, sus piernas están abiertas mira al público pero no se ve su rostro abre las piernas, se descubre el objeto, nos mira con extrañeza mira el objeto, se levanta pero se va alejando del objeto, lo admira, su rostro se relaja, queda en descubierto, el objeto está iluminado se quita el velo se acerca al obj. con más violencia y rapidez en 4 apovos, se levanta. despedaza el obj. con la boca mov. rápidos y tensos, mira al público con rabia, se escucha su respiración. manos y rostros tensos, luz fría que solo la enfoca a ella.

cómo se presenta el cuerpo. (mov, posturas, gestos).

cómo se expresan las emociones (intensidad, gestos faciales, ritmo de mov.

relación con el espacio

vestuario y relación con la representación del género.
símbolos.

— o — o —
Se observa sus manos, parece poseída por algo superior,
se reencuentra con las semillas
pero se alegra esta vez, juguetea
parece recolectar alimento
en una canasta, salta, baila,
vuelve a piso, de
manera lenta y controlada, gestos de coinar.
carga con un peso (saco).
con los brazos

elevados, se acala el mov.
suena la música su cuerpo se vuelve a mover
de a poco se retuerse y se detiene

Huele, olfatea, busca, golpea el piso con las manos.
se desespera, la música se detiene y su
mano toca una fuente que estaba en escena con
semillas, las hace sonar, sus ojos están
arrados. y su cabeza se mueve lentamente.

camina hacia adelante sus pies se mueven
vuelve a abrir las piernas, golpea sus pies,
muestra las semillas vuelve a olfatear
siente algo, no lo encuentra, sus ojos están blancos
bota semillas al escenario, con rabia, con
intensidad. sale de escena.

vuelve con un traje que parece ser típico, suena música
que parece serlo también, su rostro refleja alegría.

Se come el alimento, pero con pesar, llora,
Se emociona, mira al público y se alegra,
Se quita la manta amarrada a su cintura y
Se la pone en forma de chal, gestos de invitar
a gente, la música se convierte en una canción
típica, agarra el cesto, aparece la figura de
un diablo detrás de ella, pero ella está feliz
y orgullosa de sus tortillas, da pequeños saltitos
Baja al público, comienza a repartir lo que
se encuentra en la canasta.

Vuelve a subir, baila, mueve las caderas,
se queda mirando al diablo con cara de asombro.
Se vuelve a cubrir el rostro, la luz baja, ella
se encoge, con las semillas nuevamente en

las manos, ella al centro, la luz sola la
ilumina a ella, comienza a dejar
caer las semillas, la luz se apaga

el mov. se detiene, termina, sentada
en silencio.

obra que lleva a un viaje por lo ancestral, por el camino que recorren estas mujeres y todo lo que representa llevar la alimentación de todo su pueblo, lo arduo, lo difícil y a la vez lo gratificante de ver el fruto del esfuerzo
Una forma de honrar lo real, la realidad, la carga.

Notas de campo Obra "Ki, la respiración del tiempo" de Natalia Cuéllar

WIFIBUTOH 28 de octubre de 2024 19:30 hr.
Teatro Camilo Henríquez
Ki, la respiración del tiempo / Natalia Cuéllar (chile).
~~Pablo López-Rosas.~~

[SINOPSIS]

- Memoria escrita en la piel de las mujeres que nos anteceden.
- Entre la vida y la muerte al momento de morir.

Entra a escena.

Sonido que te hace sentir sumergido.

Se levanta en extremo lento, su cuerpo parece

una criatura extrañada a la imagen humana, cuerpo.
Se comienza a desdibujar una criatura
Borrando sus puntos contra el piso con rabia, con

pesar su rostro se descubre por primera vez.

Cuerpo envuelto por un vestido blanco.

Su cuerpo retorcido en el suelo, pareciera flotar.

Su cuerpo parece elevarse a la vez majestuoso.

Su rostro está desfigurado.

Sin ruido alguno solo por expresión se siente el dolor
sufrimiento.

¿Le danza a la muerte?

- Cuerpo en constante transformación

- Imagen de un pájaro, feñiz

- Mov. aros, apretados, lentos pero desesperados.

- Se sueta algo dentro, cambio de tiempo.

- Se golpea, lucha consigo misma.

- Mueve un reloj de fondo, acelerado.

gesto de que toca su panza (embarazo).

observa hacia el frente, se acerca, interpela.

- Se desdora la trenza (representación de...)

Intenta sacarse algo del cuerpo.

gesto de parto

Cuerpo que respira, que llega al límite.

~~La~~ Su cabeza es llevada, pesa, se transporta
La luz en forma circular que en un inicio era
roja, esquina izquierda, se transporta a la
esquina derecha y se vuelve azul.

Se acerca, la contempla, se apaga, termina
Experiencia Sonora y visual, transportación
a otro tiempo y espacio. Deformación.

Atención en todo momento, emoción y sentir
incluso en lo imperceptible.