

ASÍ HABLÓ KO MUROBUSHI

Jonathan Caudillo Lozano*
CCH Vallejo, UNAM



Más si yo no sé nada fijo sobre la muerte
De tanto hablar de ella y en el más grave tono
Debe habitar en mí y aflorar sin esfuerzo
A la menor palabra que fluya de mi baba.

(Jean Genet, Marcha fúnebre, *Poemas*.)

A manera de introducción

Pensar el arte, en este tiempo, no carece de dificultades, e implica, en la medida que seamos capaces de dar un salto fuera de las estructuras que se han fijado en el pensamiento, reflexionar al arte en forma de pregunta. Las artes escénicas, como el arte en general, no puede entenderse con independencia de las condiciones que permiten su configuración. En este sentido, la reflexión en torno al arte es una reflexión filosófica acerca del mundo y de las formas de estar en él. De tal suerte, el arte deja de ser un accesorio secundario de la colectividad, de la que el mismo emerge, para restituirse como una perspectiva con la que se piensa al mundo. En este terreno se insertan los pensamientos del maestro Ko Murobushi y su danza.

Los pensamientos del maestro Ko en torno a su trabajo no deben entenderse en un sentido puramente técnico, sino que se erigen como una reflexión acerca del cuerpo como horizonte de experiencias. Si bien el *butoh* del maestro Ko es el punto de partida de sus pensamientos, es necesario mostrar que el alcance de sus reflexiones permite entender la dimensión filosófica de su trabajo, y, su perspectiva referente al *butoh* como manifestación artística contemporánea, así como también, ofrece elementos para repensar las implicaciones del trabajo artístico en general. El presente texto seguirá la reflexión de Ko a lo largo de una serie de entrevistas realizadas en México en octubre de 2011, y, pretende mostrar en lo posible la amplitud de referencias e influencias filosóficas que sustentan la propuesta del *butoh* de Ko Murobushi. En este sentido, este trabajo no tiene como objetivo presentar una reproducción fiel de dichas entrevistas, sino poner de manifiesto claramente el diálogo del maestro Ko Murobushi con algunos filósofos contemporáneos y explicar éstas relaciones,

* Profesor del CCH Vallejo, UNAM. Licenciado en Filosofía. Actualmente está cursando la Maestría es Saberes sobre Subjetividad y Violencia en el Colegio de Saberes. Correo electrónico: elyphaslevi@hotmail.com

con el fin de aproximarnos un poco a los pensamientos de Ko. Es importante precisar que el presente texto constituye una aproximación a la complejidad que contiene la propuesta de Murobushi sin ánimo de ser concluyente, pero que como tal, sólo ofrece elementos que aspiran a ser desarrollados e investigados a profundidad de manera posterior. Dicho con otras palabras, este escrito recorrerá los siguientes caminos:

La danza de Ko Murobushi está envuelta por un profundo trabajo filosófico en el que subyacen elementos que nos permiten aproximarse al sentido de la propia búsqueda del autor en el *butoh*.

Las reflexiones de Ko en torno a la danza son, al mismo tiempo, una reflexión acerca del problema del cuerpo como horizonte de experiencias que articulan la subjetividad.

Abrir la posibilidad de indagar a profundidad sobre el trabajo de Ko Murobushi y ofrecer elementos para la reflexión acerca de la danza *butoh*, desde una perspectiva de diálogo con la filosofía para abrir nuevos puntos de fuga.

Acerca del principio de identidad

Ko Murobushi envuelve su arte con una multiplicidad de pensamientos que danzan junto con él en el espacio. Estas reflexiones no son una sistematización rígida que cierre los caminos por los que el cuerpo puede transitar en la danza, al contrario, los pensamientos de Ko pretenden abrir horizontes y lugares rebasando el terreno conocido. Sin decir que el trabajo de Ko no tenga sus aspectos técnicos es necesario señalar que su dan-

za no se estaciona en ese terreno, sino que traspasa hasta las raíces que conforman la subjetividad y las ficciones que la construyen.

Foucault señala la forma en la que el cuerpo se configura en la inmanencia de las relaciones históricamente determinadas por cierta forma del poder. De suerte que, el cuerpo no se entiende como un acontecimiento individual sino también como colectivo, por tanto, problematizar el cuerpo es también una problematización política. La identidad que es configurada por la imagen que el sujeto adquiere de sí mismo emerge en el entramado de una serie de relaciones históricas y políticas; la ilusión de una individualidad propia es una ficción. Sin embargo, el carácter ficticio de la identidad no invalida su efectividad, por el contrario, articula cada forma en la que la subjetividad se relaciona con el mundo y consigo misma. La identidad se conforma como un filtro bajo el cual el sujeto se relaciona consigo mismo y con el mundo. Este principio de identidad (A es igual a A) es una forma de pensar al sujeto como unidad congruente consigo



misma y ordenada. La identidad como principio ordenador que determina al sujeto sirve, desde el punto de vista de la identidad, a otro orden superior que tiene poder sobre él, cuyo nombre puede ir cambiando en función del momento histórico, Dios, la razón, el Estado, la moral etc. En suma, el principio de identidad, no es solo un principio lógico aristotélico, sino que es una estrategia que configura un entramado completo de relaciones culturales, artísticas, y sociales. Pero este entramado articulado por el filtro con el que el sujeto se percibe a sí mismo y al mundo, la identidad o individualidad, parece no ser definitivo en la configuración del cuerpo.

Para poder aproximarnos al sentido del principio de identidad, Heidegger en su texto *Identidad y diferencia* caracteriza dicho principio de la siguiente manera: “El principio de identidad habla del ser de lo ente. El principio de identidad vale sólo como ley del pensar en la medida en que es una ley del ser que dice que a cada ente en cuanto tal le pertenece la identidad, la unidad consigo mismo.”¹ El principio de identidad es el elemento que permite que la subjetividad se perciba a sí misma como unidad y dicha unidad estaría inserta en un todo congruente y ordenado. Cuando Heidegger habla de éste principio como una ley del pensar, se debe precisar que este pensar no es un acontecimiento puramente teórico sino que conforma las maneras en las que el cuerpo se construye en relación con el mundo.



Al borde

Ko declara que en su trabajo, la danza puede ser una forma de construir un espacio de libertad en el cuerpo. Pero esta afirmación debe entenderse en el campo de la discusión que el maestro Ko establece con la postmodernidad, es decir, ¿cómo entender este espacio de libertad en la danza *butoh*? En principio debe señalarse que este posible espacio de libertad en el cuerpo, no es una forma de “trascender” nada, ni es una revelación “espiritual”. Para Murobushi el principio de identidad si bien conforma cierta construcción del cuerpo en los límites de la cultura, dicho principio no es definitivo, ni absoluto. Para Ko, el cuerpo está en constante crisis, rebasando su propia ficción y moviéndose en el borde de ella. Dicho de otra forma, la identidad y sus determinaciones, se manifiestan en la configuración de los cuerpos; en su alineación; su equilibrio o desequilibrio; en la colocación de las articulaciones; en los movimientos con los que el sujeto se re-

¹ Martin Heidegger, *Identidad y diferencia*, Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Anthropos, España, 2008, p. 67

laciona con el mundo que lo circunda; en la configuración de sus pasiones y pensamientos, en suma, esta ficción de la identidad, objetiva la existencia del cuerpo en el mundo. En este terreno, la propuesta del maestro Ko se inserta en la restitución de la crisis, en el juego del balance y el desbalance, en la sensación del borde. El surgimiento del cuerpo al borde que emerge en la danza de Ko, implica la ruptura de los lugares habitados en los que el cuerpo es conformado. Para entender que este cuerpo rebasa su límite, Ko Murobushi dialoga con Deleuze y el concepto de *anomal*, que permite entender un poco el *butoh* de Ko. Deleuze en su texto *Mil mesetas*, señala las características del anomal en los siguientes términos:

El anomal no es ni individuo ni especie, sólo contiene afectos, y no implica ni sentimientos familiares o subjetivos, ni caracteres específicos o significativos. Tanto las caricias como las clasificaciones humanas les son extrañas. Lovecraft llama Outsider a esa cosa o entidad, la Cosa, que llega y desborda por el borde, lineal y sin embargo múltiple, “rebosante, efervescente, tumultuosa, espumeante, que se extiende como una enfermedad infecciosa, a ese horror sin nombre”.²

La configuración del cuerpo como anomal en la danza de Ko es un camino de ruptura con los lugares que la identidad se apropia e identifica consigo misma. El *butoh* de Murobushi es el camino del *outsider* que no busca una codificación fija de su arte, sino que explora los límites al margen de lo conocido. En los talleres impartidos por Ko la exploración

del cuerpo se mueve en el borde y el juego entre el equilibrio y desequilibrio, pues para él, en esta sensación de límite el cuerpo explora su existencia en un terreno diferente al de la identidad. Este borde que es explorado en la inmanencia del cuerpo durante el trabajo con Ko, es ese espacio posible de libertad, pero no una libertad como concepto o como teoría, sino como ese espacio de crisis en donde el cuerpo percibe su existencia en la no-identidad. En ese espacio de crisis, se abre la posibilidad de un cuerpo más sensible, abierto, pues danza en la inmanencia de su no-identidad.

La paradoja de la no-técnica

La sensación del borde explorada en los talleres con Ko no es una ficción, en el sentido de fingir alguna emoción, la sensación del borde se busca como una experiencia efectiva del cuerpo, tan efectiva como la identidad lo es. El anomal no es una idea para Ko sino una experiencia vivida desde el cuerpo. Para Murobushi si la experiencia del borde es efectiva, la mímica en el sentido de imitación superficial de una emoción, no es posible. La paradoja del borde es que no abre una sola posibilidad de movimiento del cuerpo sino que se cruza también con la imposibilidad del movimiento. La experiencia del anomal para el maestro Ko es un espacio de crisis que no está centrado en los lugares conocidos de la corporalidad, dicho de otra forma, el danzante no explora lo conocido de su cuerpo pues en lo conocido se establece una forma de dominio. En la danza del maestro Ko se abre la paradoja en torno a la técnica como una forma de abordar

2 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Traducción de José Vázquez Pérez, y Umbelina Larraceleta, Pre-textos, España, 2008, p. 250

el cuerpo. Heidegger problematiza la cuestión de lo técnico en la modernidad de la siguiente manera:

Lo que es ahora, se encuentra marcado por el dominio de la esencia de la técnica moderna, dominio que se manifiesta ya en todos los campos de la vida por medio de características que pueden recibir distintos nombres tales como funcionalización, perfección, automatización, burocratización e información. De la misma manera que llamamos biología a la representación de lo vivo, la representación y formación de ese ente dominado por la esencia de la técnica puede ser llamado tecnología.³

Las características de lo técnico en la modernidad, para Heidegger, abren el problema de concebir eso que se aborda como algo conocido y por lo tanto dominable. Al referirse al hecho de que lo técnico es una perspectiva que se manifiesta en todos los campos de la vida, Heidegger denuncia el riesgo de clausurar toda forma de multiplicidad en las relaciones con ese mundo que se representa desde la técnica. En este sentido, la perspectiva de lo técnico en la modernidad está relacionada directamente con el principio de identidad, mencionado anteriormente, pues se representa a un objeto uniforme y estable que, al ser conocido, puede ser sistematizado ordenado y dominado.

La perspectiva de lo técnico hace al objeto utilizable y dirigido a una serie de fines. Esta paradoja queda como un riesgo constante en la danza de Ko. En el trabajo de la danza de Ko Murobushi la técnica no se entiende como un método estable de pasos para moldear

un cuerpo que se presupone estable. La danza de Murobushi abre la necesidad de los ejercicios -que comparte durante los talleres- como tácticas que abran la multiplicidad del cuerpo. Dicho de otra forma, la enseñanza de Ko es una no-técnica en tanto que su enfoque ve al cuerpo como algo desconocido que, en su multiplicidad, cambia y se reordena constantemente.

En el anomal ese dominio de lo conocido y de la técnica se rompe, abriendo no sólo la posibilidad del movimiento sino también la imposibilidad, como el vértigo de un cuerpo al borde del abismo que lucha por no caer pero tampoco quiere regresar. Para Ko este punto es el punto *cero* ese punto del *entre* lo conocido y lo desconocido. Esta es la paradoja que funda una concepción de libertad propia de la danza de Ko Murobushi, pues en la crisis como experiencia del cuerpo en el *entre* de lo desconocido y lo conocido, de lo negro y lo blanco, se funda el espacio de libertad, una libertad que no es plena ni estable, mucho menos completa, sino una libertad en crisis que cambia y se reelabora a sí misma sin detenerse. En este sentido, Ko señala que la mímica, o la construcción de una historia, son imposibles pues el borde es un momento que no se repite. En suma, la paradoja se encuentra en que para permitir la llegada del anomal como *entre*, es necesaria la ruptura con la técnica como lugares conocidos del cuerpo, pero para poder conseguir esto son necesarios un conjunto de ejercicios que pueden pensarse técnicamente si reducirlos a esta perspectiva.

³ Martin Heidegger, *Óp. Cit.*, pp. 116-117

La temporalidad y la muerte

El principio de identidad del que hablamos anteriormente funda toda la percepción cotidiana del mundo incluyendo el tiempo y el espacio, si atendemos a que estas percepciones están socialmente determinadas, entonces se debe señalar que el momento del borde en la experiencia de la danza de Ko es un momento fuera del tiempo, fuera de la percepción del tiempo configurada por la identidad. La apertura de la experiencia del borde es la apertura de la percepción a una temporalidad diferente. Esta distinción de los tiempos se refiere a la distinción marcada por Deleuze entre *Cronos* y *Aión* la cual se entiende de la siguiente forma:

Aión, que es el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que solo conoce las velocidades, y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un déja-lá y un pas-encore-la, un demasiado tarde y demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder. Y *Cronos*, que, por el contrario, es el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto.⁴

Aión como tiempo indefinido es el tiempo del entre en donde emerge la danza del anomal. Esta temporalidad no puede contarse bajo la perspectiva del tiempo cronológico pues se define por el momento, por el instante irrepetible que no pertenece a la línea continua. El anomal sólo emerge un momento, un instante al borde que no retorna, un momento que está en el *entre* sin la línea del pasado y futuro, en el *Aión* como tiempo indefi-

nido. Esta apertura a una temporalidad diferente de la temporalidad del *Cronos* no es solamente una idea interesante sino que se abre como una *estar* del cuerpo abierto en el borde. Temporalidad que no puede contabilizarse bajo los principios de continuidad. Esta apertura del tiempo en el punto cero abre la posibilidad de la imposibilidad de contar un tiempo lineal. La experiencia del borde en el trabajo de Ko abre la paradoja como una experiencia en donde se da un salto a la posibilidad de posicionamientos múltiples del cuerpo incluyendo la posibilidad de la imposibilidad.

En este sentido, la experiencia del cuerpo al borde rebasa un problema puramente técnico y se posiciona como un acontecimiento existencial, no en el sentido de ninguna corriente filosófica en particular, sino como una pregunta por las diversas posibilidades de estar del cuerpo en el mundo. Al romper la temporalidad lineal del *cronos* se abre el tiempo de *Aión* que, en tanto instante, abre el encuentro con la finitud, de tal manera que la muerte es una presencia constante en la danza del maestro Ko



⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Óp. Cit.*, p. 265

Murobushi; pero no la muerte en un sentido simplemente biológico, sino como ese abismo que se abre en lo *otro* que no es posible conocer. Pero, este abismo de la muerte se abre, no como un pesimismo, ni como una pulsión patológica de muerte, sino como el abismo de la imposibilidad del cuerpo muerto que aun así trata de mantenerse de pie, vivo.

La experiencia paradójica del borde, el *entre*, es la paradoja del cuerpo que agoniza, es decir, que lucha por persistir en la existencia a pesar de la inevitabilidad del abismo y la finitud. Justo en el *entre* ese principio de identidad se rompe, y se desgarran el velo de la singularidad, pues en ese borde las determinaciones de la vivencia cronológica que configuran al cuerpo se repositionan. Dicho de otra manera, es en el borde en donde el cuerpo, al romper la identidad, restituye aquello que fue rechazado en su contacto con lo social, la multiplicidad. De tal suerte que en la disolución de la ficción de lo idéntico no se posiciona un nihilismo sino que se reafirma la multiplicidad de las posibles experiencias del cuerpo. Esta apertura es posible en este momento no cronológico del Aión.

Ko Murobushi es una identidad atravesada por los discursos que lo configuran: es japonés, de cierta edad, es hombre, un ser humano, con un entramado de memorias, etc., pero en este sentido, también es un extraño, es una multiplicidad que no necesariamente es uniforme sino que también se abre la posibilidad de un repositionamiento de estas otras que configuran esa singularidad. Ko Murobushi en su danza se vuelve un extraño para sí mismo, al romper este principio y llevar su cuerpo al borde. Pues el cuerpo al rebasar su identidad

se abre a la diferencia que lo constituye, es decir, se abre la multiplicidad de posibles formas. El cuerpo al rebasar el principio de identidad se abre a la multiplicidad de memorias y discontinuidades. El cuerpo en crisis que Ko explora en su danza es un cuerpo que quiebra su identidad para restituir la multiplicidad que lo configura. Ko Murobushi deja de ser Ko Murobushi pues deja de ser idéntico a sí mismo, Ko deviene niño, animal, mujer, planta o cualquier otra memoria que posibilite su cuerpo. La danza de Ko emerge del devenir imprevisible del cuerpo y de las memorias que lo conforman, y en estas memorias el cuerpo que danza es nadie, la danza de una ausencia presente. Así pues, la danza de Ko es la danza entre una identidad y una no-identidad, es la danza del cuerpo *entre* alguien y nadie.

El espejo. La subjetividad desdoblada

En lo que se refiere al problema de la subjetividad, Ko refiere al mito de Narciso para explicar el sentido de su perspectiva acerca del sujeto. En la perspectiva del *butoh* de Ko, la identidad no puede mantenerse a salvo, en su lugar estable. Al referirse a dicho mito es importante señalar que, para Murobushi, la etapa del mito que le interesa es en donde Narciso no sabe a quien pertenece el reflejo que se proyecta en el agua. El borde es el momento en donde el sujeto se percibe a sí mismo como otro, como un reflejo constituido por lo múltiple. En donde la subjetividad se desdobra al percibirse también ajena a sí misma. Pero, este momento de borde se rompe cuando Narciso se identifica con la imagen, cuando la

asume como un *yo*, una identidad, e intenta unificarse con ella; en ese momento sobreviene la extinción. La experiencia del borde en el *butoh* de Ko es una experiencia que reconoce al cuerpo como múltiple como un *rizoma* que no está determinado por unidad jerarquizada sino que se despliega en múltiples puntos de fuga. Deleuze muestra las características del rizoma como sigue:

El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente en tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que el Uno se añadiría ($n+1$). No es un hecho de unidades sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno ($n-1$). Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse.⁵

Al hablar de subjetividad no debe entenderse el mundo interno e individual ni tampoco la figura emergida en un entramado cultural determinado, sino ambas simultáneamente. Referirse a la subjetividad del danzante de, es referirse a un conjunto de multiplicidades no jerarquizadas y discontinuas que cambian su naturaleza en la transformación. En la ruptura del principio de identidad como lo Uno, emerge un cuerpo rizomático, es decir, una subjetividad sin sujeto.

Este momento abismal es la crisis del *entre* donde la identidad no se iden-

tifica a sí misma como Uno, sino que se reconoce como múltiple sin identificación con alguna de las raíces múltiples del rizoma. La constitución del cuerpo emerge de la multiplicidad de las huellas que la configuran. En este sentido, el trabajo de Ko parece centrado en una percepción abismal de la subjetividad que se refleja a sí misma, como un espejo que desdobra la multiplicidad de imágenes, sin reconocerse en ninguna, pero siendo parte de sí misma al simultáneamente.

Se pueden entrever las implicaciones psíquicas de esta forma de entender las multiplicidades que configura la subjetividad, dicha implicación no es contraria a la perspectiva de Ko en la medida que se entienda la corporalidad de dicha la experiencia rizomática en lo psíquico. Dicho de otra forma, aún con toda la complejidad que envuelve el trabajo de Murobushi se debe entender que cada elemento se concreta en el trabajo escénico, y en la experiencia corporal concreta que lo funda. La corporalidad explorada por la danza de Ko muestra el campo de posibilidades que la experiencia corpo-



5 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Óp. Cit.*, p. 25

ral puede abrir. La experiencia de la percepción del espejo solo es posible en la medida que se mantenga la experiencia del *entre* en el borde, la cual es un momento que no puede repetirse, pero esta experiencia se extingue al identificarse con alguna de las imágenes, huellas, o memorias que emergen en la exploración del *butoh*. Identificarse con alguna de estas huellas es clausurar la posibilidad de indagar en otras direcciones. En suma, el principio de identidad se funda en el rechazo y clausura de la multiplicidad que configura la subjetividad, la propuesta del maestro Ko trata de abrir esa experiencia del borde en donde retorna lo rechazado, lo olvidado, la multiplicidad, pero si el danzante se identifica con alguno de los surcos que abre su danza, entonces corre el riesgo de clausurar nuevas dimensiones.

Devenir, multiplicidad y creación

En tanto que el carácter de la experiencia del borde es un momento que no puede repetirse la danza emerge de una sucesión de momentos que van abriendo otras direcciones de la experiencia corporal y de la subjetividad que es configurada por ella. Esta es la condición que posibilita otro elemento fundamental en el trabajo de Ko, la transformación. En este sentido la influencia de algunos elementos del chamanismo en el *butoh* de Murobushi es muy importante. Sin embargo, esto no debe interpretarse en el sentido religioso ni místico de tales ideas, sino como una posibilidad que se abre justo por la experiencia del borde.

La influencia de Nietzsche en los pensamientos de Ko puede verse en la

renuncia de un absoluto que sostenga los elementos animistas que influyen a su danza. En la experiencia del borde la idea de “la muerte de Dios” se entiende como la caída de lo absoluto. El borde no es una experiencia trascendental que se ponga en contacto con una realidad espiritual superior, es por esta razón por la que Ko es tan cauteloso al referir la influencia de ideas chamánicas o animistas en su danza, pues es fácil desviar la cuestión a un sentido transmudano.

¡Dios ha muerto! ¡Dios ha muerto!
 ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo nos consolaremos los asesinos de todos los asesinos? Lo más sagrado y lo más poderoso que hasta ahora poseía el mundo, sangra bajo nuestros cuchillos —¿Quién nos enjugará esta sangre? ¿Con que agua lustral podremos limpiarnos? ¿Qué fiestas expiatorias, que juegos sagrados tendremos que inventar? ¿No es la grandeza de este hecho demasiado grande para nosotros? ¿No hemos de convertirnos nosotros mismos en dioses, sólo para estar a su altura?⁶

La muerte de dios en la danza de Ko, implica la muerte de la idea de una esencia trascendente ante la que la realidad sensorial sería tomada como una experiencia secundaria. En este sentido, para Ko, se clausura la idea de la danza como una forma de trance o hipnosis, o que pudiera entenderse como forma de ponerse en contacto con algún absoluto, pues desde el punto de vista de Ko, no hay absoluto que buscar. El momento del trance para Ko, constituye el segundo momento del mito del Narciso en donde se identifica con la imagen re-

⁶ Friedrich Nietzsche, *La gaya scienza*, Traducción de Germán Cano, Colofón, España, 2001, p. 219

Bibliografía

- Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia griega*, Traducción Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2000
- Friedrich Nietzsche, *La gaya scienza*, Traducción Germán Cano, Colofón, España, 2001
- Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Traducción José Vázquez Pérez, y Umbelina Larraceleta, Pre-textos, España, 2008
- Martin Heidegger, *Identidad y diferencia*, Traducción Helena Cortés y Arturo Leyte, Anthropos, España, 2008
- Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Traducción Julia Varela, La piqueta, Madrid, 1992.

flejada en el agua, y en ese momento se rompe el espejo de la multiplicidad de imágenes pues la identificación clausura dicha multiplicidad. Romper el espejo es perder, la multiplicidad constitutiva del cuerpo, y perderse en la ficción de lo absoluto, de la mismidad del principio de lo Uno como identidad. La experiencia de la corporalidad se sostiene por sí misma sin ser medio para otro fin fuera de ella. Para Murobushi, la experiencia de su danza es un descenso a la experiencia de la corporalidad restituida como experiencia primigenia del mundo. Para evitar el desvío trascendental, Ko trabaja la noción de crítica dentro de sus talleres como una forma de mantener la vivencia del borde.

La crítica para el maestro Ko Murobushi no es la facultad de someter a juicio, la experiencia del cuerpo, sino que es un estado que se abre para mantener la experiencia del borde. La crítica en este sentido es un estado de observación, que permite mantener a distancia la identificación y, en consecuencia, cerrar otras posibles experiencias abiertas por el cuerpo. Cerrar la multiplicidad en el cuerpo, es clausurar la diferencia que lo configura y, al mismo tiempo, el principio de identidad como sentido unívoco y permanente del cuerpo no está muy lejos de cierta forma de fascismo.

Lo que Ko conserva de los elementos del animismo o el chamanismo no son las condiciones religiosas sino la posibilidad de la transformación. No la identificación narcisista sino la ruptura de la univocidad del principio de identidad, para dar paso a las multiplicidades constitutivas del cuerpo. La corporalidad en la perspectiva del maestro Ko es un conjunto de devenires en donde lo múltiple configura la subjetividad que

nunca es estable ni definitiva. Por este camino puede emerger la pregunta sobre el sentido que Ko atribuye al problema de la creación artística. Al aproximar una posible respuesta a esta pregunta puede decirse que, dar paso al devenir es la condición necesaria de todo arte. El acontecimiento en el arte y tal vez en general, está sometido a diversos devenires, movimientos y cambios, de tal suerte que la danza del maestro Ko se inserta justo en ese momento de apertura a sus propias transformaciones. A su devenir mujer, animal, niño etc.

En los pensamientos que envuelven la danza de Ko resuena la voz de Nietzsche que en *El nacimiento de la tragedia griega*, muestra el grito de la naturaleza que interpela al bailarín y en general al artista, del siguiente modo: “¡Sed como yo! ¡Sed, bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compele a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias!”⁷. La caída de lo absoluto es la apertura a la transformación. En esta caída, la trascendencia se rompe para dar paso a la inmanencia de la experiencia



de la carne y de sus metamorfosis en una danza que envuelve cada poro, cada vivencia, cada acto.

Al llegar a este punto es necesario preguntar ¿en qué medida las palabras danza, *butoh*, técnica, clausuran el cambio y la búsqueda de diversas formas del *estar* del cuerpo? Para el maestro Ko la pregunta acerca de si lo que propone sigue entrando en los límites de la danza o del *butoh*, es una pregunta que no tiene significado, pues para él, es más importante trabajar en el borde, en el límite que requiere la constante ruptura de los lugares fijos que pudieran abrir un sentido técnico como forma dominada y conocida del cuerpo. La danza del maestro surge en la paradoja de la no-danza, su *butoh* es un *no-butoh* que permite la permanente búsqueda, y es por esta razón por la que la repetición o la imitación, de las formas acabadas, es peligrosa, pues se corre el riesgo de clausurar la apertura rizomática de las dimensiones del cuerpo. El maestro Ko Murobushi, no enseña danza, no enseña *butoh*, sino que muestra el borde del abismo abierto en la inmanencia de la carne.

In-conclusión

La no-danza del maestro Ko emerge de la ruptura de todo código fijo que cierre las multiplicidades del cuerpo. En este sentido, la consigna del maestro Ko es buscar una manera propia de encuentro con las paradojas y multiplicidades que configuran al cuerpo en el borde. De tal suerte que, buscar una manera propia de reposicionamiento del cuerpo en la no-danza exige rebasar el límite de lo puramente técnico.

El *no-butoh* del maestro Ko es provocado por las memorias acumuladas de la carne que no se reducen a lo escénico sino a la manera de *estar* del cuerpo en el mundo. Un *estar* que deviene y se transforma. Dar paso a los devenires implica reconocerlos en la cotidianidad de la relación del cuerpo consigo mismo y el mundo, devenir es abrir toda posibilidad de dichas relaciones y dar paso a la posibilidad de reacomodo. Por lo tanto, el pensamiento del maestro Ko Murobushi configura su danza pero la rebasa para ofrecer elementos acerca de la experiencia del cuerpo como un rizoma cuyos bordes se extienden sin límite.

Hablar de no-danza o de no-butoh es abrir las paradojas que permiten explorar otras direcciones del cuerpo. Dicho de otra forma, el momento en el que se encuentran las reflexiones de Ko Murobushi no se reducen a la pregunta por la danza o la técnica, sino a la pregunta por el cuerpo en el límite. Por lo tanto, en este punto se abre la imposibilidad de concluir, pues concluir implicaría cerrar un camino que el maestro Ko propone que permanezca abierto, por esta razón, pensar la propuesta del maestro Ko y la danza *butoh* como un orientalismo, o como una forma de danza japonesa, es clausurar las posibles direcciones y alcances de su reflexión.

En suma, la danza de Ko Murobushi es la apertura de los devenires múltiples que lo configuran y que, al mismo tiempo, lo rompen. Para permitir el surgimiento de la no-danza del maestro Ko es necesario que su cuerpo se corte a sí mismo. Su *no-butoh* es la apertura del cuerpo al borde del abismo que expresa sin expresar y danza sin danzar.