

The Aesthetic Experience of Sublime in Butoh Dance in Communication with Wild Nature

Laura Maillo Palma

lauramp@uma.es / lauramp_92@hotmail.com

This article proposes a reflection on the aesthetic experience of the sublime, today, in the practice of butoh dance performed in wild environments, and how this experience can help us to appreciate nature, something very important due to the ecological catastrophe which we face and for which we are responsible. First, we will approach to the category of the sublime from Longinus, Burke, and Kant. Second, we will review and update this category by applying it to a contemporary artistic context: butoh dance. We will be guided by three ideas to establish the relationship between the sublime and butoh: absolute, dissolution and death. Third, in order to get closer to the meeting space between butoh and sublime experience, we will offer a definition of «wild environment», trying to overcome the dichotomy between nature and artifice, thus bridging the separation between human and nature. Precisely, we will come to the conclusion that the communication or union of the body with the environment (both wild) is the gateway to the experience of the sublime as part of a state of consciousness and perception that entails admiration for the mystery of the forces that animate the world.

Keywords: dance, butoh, performance, sublime

La experiencia estética de lo sublime en la danza *butoh* en comunicación con la naturaleza salvaje

Laura Maillo Palma

lauramp@uma.es / lauramp_92@hotmail.com

Here I wish to dance and dance
and dance and dance,
the life of the wild grass.
I see the wild grass,
I am the wild grass,
I become one with the universe.
Kazuo Ohno¹

1. Introducción: la categoría estética de lo sublime

Comencemos con una pregunta. ¿Lo sublime alude a la grandeza o grandiosidad? La respuesta ha de ser algo más complejo que una simple afirmación. Desde aquel tratado, *Sobre lo sublime*, de un autor griego al que llamamos Pseudo-Longino, rescatado a finales del siglo XVII, y tantas veces citado desde entonces hasta hoy, esta categoría estética ha sido definida y re-definida, dilatándose, así, la extensión del término². Los conceptos existen para ser utilizados (pensémoslo desde una perspectiva wittgensteiniana) y los usos de esta noción han ido cambiando a lo largo de la historia.

A continuación, vamos a hacer un recorrido veloz a través de unos autores canónicos. El objetivo, una vez revelado el significado de la categoría de lo sublime — es decir, a qué cualidad se refiere, qué modos de la sensibilidad nombra —, por tanto, explicitados unos determinados usos que los teóricos le han dado a este concepto, realizaremos un ensayo: aplicar la categoría estética de lo sublime a la práctica contemporánea de la danza *butoh* (舞踏).

¹ S. H. Fraleigh, *Butoh. Metamorphic dance and global alchemy*, University of Illinois Press 2010, p. 181.

² «El *Tratado sobre lo sublime* del Pseudo-Longino había sido traducido al inglés y al francés ya en la segunda mitad del siglo diecisiete y, entre las diversas traducciones, la de Boileau (de 1674) había tenido particular fortuna, siendo a su vez traducida al inglés», E. Franzini, *La estética del siglo XVIII*, Visor, Madrid 2000, pp. 119-120.

Se advierte al lector que no supone ninguna extravagancia conectar un concepto tan propio de la filosofía y la teoría estética europeas con un arte nacido en Japón, que tiene claras influencias de filosofías orientales ancestrales, por la simple razón de que el *butoh* surge, desde sus inicios, trascendiendo fronteras, entre otras cosas porque dos de sus afamados fundadores (Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno) fueron fuertemente inspirados por figuras como Mary Wigman, Martha Graham, Antonin Artaud y Jean Genet³. Por otro lado, hay que decir que esta práctica performativa se propaga, en la actualidad, por todo el mundo, así pues, cada *butoh-ka* (舞踏家), o practicante de *butoh*, se relaciona con su propio contexto cultural, nutriéndose de él, a la vez que superándolo.

Entonces, ¿en qué sentido podríamos pensar que la experiencia estética a la que conduce esta danza experimental, *experiencial*, pueda ser denominada *sublime*, desde una perspectiva occidental que trata de ensanchar sus horizontes? Otra cuestión sería: si queremos reflexionar sobre lo sublime, hoy, ¿acaso no debemos hacerlo desde la consciencia de que vivimos en un mundo globalizado en el que, desde cualquier parte del planeta, tenemos acceso a una gran cantidad de información compartida, diversa, que impide la nacionalización del pensamiento y de las prácticas artísticas? Habiéndonos situado, y una vez clarificado el propósito de este artículo de investigación, introduzcamos la categoría estética mencionada.

No se conoce exactamente la fecha de la que data *Sobre lo sublime*. Se estima que fue escrito en el siglo I e.c., por un autor desconocido, probablemente de nombre Longino⁴. El texto explora las formas de creación literarias que pueden ser consideradas sublimes y ofrece una definición de la categoría: «lo sublime es como una elevación y una excelencia en el lenguaje»⁵. Longino establece una correspondencia entre la sublimidad y, primero, la grandeza del objeto hacia el que se dirigen las palabras del escritor o del orador; segundo, un estado de éxtasis, asombro, admiración y elevación espiritual, tanto del artista como de quien lee o escucha tales palabras que remiten a un objeto grandioso. El tamaño no es solamente una propiedad física del objeto, sino que implica una superioridad ontológica con respecto al ser humano. Escribe Longino que lo

³ S. H. Fraleigh, *op. cit.*

⁴ Longino, *Sobre lo sublime*, en Demetrio & Longino, *Sobre el estilo & Sobre lo sublime*, Titivillus Epublibre 2019, p. 86-88.

⁵ *Ibidem*, p. 92.

sublime despierta «un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación a nosotros, sobrenatural»⁶.

A pesar de los nuevos matices que adopta esta categoría estética, en parte, a raíz de su extrapolación de lo literario a lo pictórico, lo esencial de aquello que postulan autores como Edmund Burke e Immanuel Kant acerca de lo sublime, ya habría sido formulado por Longino diecisiete siglos antes⁷. El estado de éxtasis producido por un sentimiento de admiración hacia lo que sobrepasa las dimensiones humanas («lo que sobrepasa lo humano»⁸), apunta hacia una grandeza sobrenatural y suprasensible. En la naturaleza se descubre algo que va más allá de lo que nuestros sentidos pueden percibir.

Se puede decir que, para nuestro autor griego desconocido, la grandeza — esto es, la cualidad de «inmenso» de un objeto en relación a un sujeto — coincide con lo trascendente. La palabra o escritura sublime (el arte sublime), «es un médium que dirige al receptor hacia regiones suprasensibles»⁹. Burke denominará infinito a aquella inmensidad sobrenatural, y Kant, absoluto.

Leamos un breve fragmento de Pseudo-Longino:

Por esto, para el ímpetu de la contemplación y del pensamiento humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea y, si uno pudiera mirar en derredor la vida y ver cuán gran participación tiene en todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en seguida, para qué hemos nacido. De aquí que nosotros, llevados de un instinto natural, no admiramos, por Zeus, los pequeños arroyos, aunque sean transparentes y útiles, sino el Nilo, el Danubio, el Rin y, mucho más, el Océano; ni esta pequeña llama encendida aquí por nosotros nos sorprende más, porque conserva su luz pura, que los cuerpos celestes, aunque muchas veces se obscurezcan. Ni pensamos que haya algo más digno de admiración que los cráteres del Etna, cuyas erupciones lanzan desde su abismo piedras y colinas enteras, y a veces vierten por delante ríos de aquel fuego titánico y espontáneo. De todo esto podríamos hacer el comentario de que lo que es útil o también necesario está al alcance del hombre, pero lo extraordinario es lo que gana siempre su admiración¹⁰.

⁶ *Ibidem*, p. 125.

⁷ A partir de Joseph Addison es posible hablar de la imagen visual sublime. Véase L. Puelles Romero, *Modos de la sensibilidad. Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento*, Servicio de publicaciones Diputación Provincial de Pontevedra 2002, p. 90.

⁸ Longino, *op. cit.*, p. 126.

⁹ L. Puelles Romero, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰ Longino, *op. cit.*, pp. 125-126.

Los pensamientos sublimes o elevados son aquellos que trasgreden las fronteras del mundo conocido y tangible que nos rodea, es decir, del mundo perceptible sensorialmente. No obstante, de lo trascendente, de lo grandioso, participa la vida, también la humana. Lo extraordinario es parte de la vida humana, aunque exista más allá de ella, es decir, lo extraordinario contiene a lo ordinario. ¿Qué es lo que admiramos y elogiamos mediante las palabras, la escritura, pero también la pintura y otras artes? Los fenómenos más poderosos e incontrolables de la naturaleza, como puede ser una erupción volcánica. En la naturaleza grande y poderosa se manifiestan los signos de lo sobrenatural. En última instancia, lo suprasensible puede ser percibido, parcialmente, mediante los sentidos: hay una comunicación entre el mundo sobrenatural y el mundo natural. El sentimiento que despierta la percepción de lo extraordinario en lo ordinario es lo que Longino llama sublime. Esta relación entre lo sublime y las fuerzas de la naturaleza, como ventana hacia lo extraordinario, será planteada de nuevo por Burke y por Kant.

Una de las principales diferencias entre la definición clásica de lo sublime y las ofrecidas por las teorías estéticas de corte empirista, como la de Burke, es que la primera de ellas no distingue aún entre lo bello y lo sublime. Sostiene el filósofo coreano / berlinés Byung-Chul Han: « En Pseudo-Longinos, que redactó el texto *Sobre lo sublime (peri hypsous)*, lo bello y lo sublime todavía no están diferenciados. Así es como de lo bello también forma parte la negatividad de lo sobrecogedor. Lo bello va mucho más allá de la complacencia»¹¹.

Burke contrapone el placer positivo de lo bello al placer negativo de lo sublime¹². Hay un dolor en la experiencia estética al que se nombra con la palabra «sublime». En este dolor radica la negatividad del placer o del gozo. El filósofo británico concibe el dolor, y también el peligro, como pasiones a la vez que ideas. Éstas conectan con otra idea / pasión: la muerte. Tal consecución de abstracciones que, no obstante, son sufridas y padecidas por el individuo — pues, nombran hechos posibles e incluso inevitables de

¹¹ B. Han, *La salvación de lo bello*, Herder Editorial, Barcelona 2015, p. 20.

¹² «Edmund Burke libera lo bello de toda negatividad. Lo bello tiene que deparar un “disfrute [completamente] positivo”. Por el contrario, de lo sublime es propia una negatividad. Lo bello es menudo y delicado, leve y tierno. Se caracteriza por la tersura y la lisura. Lo sublime es grande, macizo, tenebroso, agreste y rudo. Causa dolor y horror. Pero es sano en la medida en que conmueve enérgicamente al ánimo, mientras que lo bello lo aletarga. En vista de lo sublime, Burke hace que la negatividad del dolor y del horror vuelva a trocarse en positividad, resultando purificadora y vivificante. Es así como lo sublime queda por completo al servicio del sujeto. Con ello pierde su *alteridad* y su *extrañeza*», *ibidem*, p. 23.

la vida — conducen a una emoción a la que Burke aludirá reiteradas veces: el horror (o terror). Se trata del sentimiento más fuerte que se puede sentir. Todo lo terrible es fuente de lo sublime¹³.

La amenaza o peligro de sufrir dolor y morir, debido al instinto de *autoconservación*, suscita asombro y horror. Tal experiencia terrible, ya sea estimulada por un hecho vivido o por una obra artística, es más poderosa que cualquier experiencia asociada al placer de lo bello. Pero, ¿no hay acaso placer en el sentimiento sublime? Sí, aunque es un placer que se alcanza una vez que nos hemos topado con la amenaza de dolor o de muerte y, a pesar de ella, nos mantenemos a salvo. Escribe Burke: «el terror es una pasión que siempre produce deleite cuando no aprieta demasiado»¹⁴. Precisamente porque «tales situaciones son controladas [las que provocan la experiencia estética de lo sublime], su presencia pasional suscita un sentimiento ambiguo, en el que la ausencia de un peligro “real” genera un placer “negativo” que Burke llama “deleite” (*delight*)»¹⁵.

Según Burke, el objeto al que llamamos sublime es grandioso, no solo por sus dimensiones físicas en comparación a las del sujeto, sino porque supone una amenaza vital, generando, en cierto grado, dolor y horror (siempre soportables). Aquello que podría aniquilarnos, es siempre grande: «[...] es imposible mirar algo que puede ser peligroso, como insignificante o despreciable. Hay muchos animales, que, independientemente de su tamaño, son capaces de producir ideas de lo sublime, porque son considerados como objetos de terror. Como las serpientes y toda clase de animales venenosos»¹⁶.

Terror, horror, dolor, peligro, enfermedad, muerte y asombro; admiración, reverencia, respeto, oscuridad y privación, son palabras que Burke utiliza para definir lo sublime¹⁷. «Todas las privaciones *generales* son grandes, porque todas son terribles; la *Vacuidad*, la *Oscuridad*, la *Soledad* y el *Silencio*»¹⁸.

¹³ E. Burke, *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid 2001, p. 29.

¹⁴ *Ibidem*, p. 35.

¹⁵ E. Franzini, *op. cit.*, pp.121-122.

¹⁶ E. Burke, *op. cit.*, p. 42. Actualmente, dada la pandemia del Covid-19, podemos comprender fácilmente cómo algo muy pequeño, en este caso un virus, puede alcanzar dimensiones nada insignificantes, al generar terror debido a la amenaza de enfermedad y muerte.

¹⁷ *Ibidem*, p. 42-43.

¹⁸ *Ibidem*, p. 52.

Una de las conclusiones derivadas de la lectura de Burke es que cuando llamamos sublime a un objeto o acontecimiento, refiriéndonos a su grandeza, estamos pensando en la idea de lo infinito o lo ilimitado. Se trata de lo indefinido, lo que escapa a nuestra comprensión, lo que es más grande que nuestras capacidades perceptivas y nos hace darnos cuenta de nuestros límites humanos. El vacío, la oscuridad y el infinito no son más que representaciones de aquello que no podemos ni sentir ni comprender plenamente. Es obvia la relación entre estas ideas y la muerte. No hay vida humana que alcance el infinito (lo que, temporalmente, equivaldría a la eternidad) ni que conozca el silencio ni la oscuridad totales. No hay nadie que domine a la muerte. Sin embargo, no hay nada más humano que la muerte. Pensar en ello produce el deleite terrorífico de la sublimidad.

Entendamos la grandiosidad, pues, no como propiedad física, sino como una idea abstracta — que causa dolor y a la vez placer —, proyectada sobre objetos y acontecimientos que percibimos y experimentamos. Aquello que es sublime no es solamente lo que ocupa vastos espacios. Incluso lo diminuto puede ser sublime; su grandeza estriba en su tendencia a la infinitud¹⁹. Las privaciones generales, sobre todo la muerte como privación de vida, nos hacen sentir aniquilados en tanto que seres finitos, pero también nos hacen imaginar la ausencia de todos los límites. El sentimiento sublime es, escribe Burke, un «temor sagrado y reverencial»²⁰.

Para Kant, el juicio estético de lo sublime tiene un carácter universal, aunque sea subjetivo, al igual que el juicio estético de lo bello²¹. No vamos a detenernos en explicar el por qué de la universalización de los juicios de gusto. Lo que nos interesa, principalmente, de Kant, en este artículo, es que uno de los motivos por los que lo bello difiere de lo sublime es porque la belleza está en lo limitado, en la forma, mientras que el objeto de lo sublime (que puede no tener forma) representa, según el filósofo alemán, la *inmensidad sin límites*²². Al igual que Burke y que Longino, Kant dirige su mirada hacia lo extraordinario más allá de la percepción sensible. Sostiene que lo sublime no es una propiedad de los objetos (aunque proyectemos esta cualidad sobre ellos), sino que

¹⁹ *Ibidem*, p. 54.

²⁰ *Ibidem*, p. 52.

²¹ I. Kant, *Critica del discernimiento*, Antonio Machado Libros, Madrid 2001, p. 199.

²² *Ibidem*, pp. 199-200.

se encuentra en nuestro ánimo, una vez ha sido producido por la razón²³. Asimismo, afirma que lo sublime causa un placer negativo que se relaciona con el respeto y la admiración hacia lo ilimitado²⁴.

La posición de Kant se aleja de la teoría empirista de Burke en lo que atañe al papel de la razón, facultad superior del ser humano según el racionalismo kantiano de raíces cartesianas. Decíamos que lo sublime es aquello que causa un deleite ambiguo, doloroso y placentero, que provoca terror a la vez que admiración y respeto; por último, que nos empuja a pensar en la idea de muerte, de infinitud e inmensidad ilimitada o sobrenatural (mas suscitada por la contemplación de las grandes fuerzas de la naturaleza). Kant introduce la siguiente perspectiva: el respeto que se siente hacia lo sublime se dirige, en última instancia, hacia nuestra propia razón. «La propia incapacidad de estimar la magnitud del objeto descubre una capacidad ilimitada del mismo sujeto»²⁵.

Kant considera que todo lo que percibimos como grande a través de los sentidos es pequeño en comparación con las grandes ideas de nuestra razón, que se representa lo absoluto, cuando no puede representarse la magnitud de un objeto o fenómeno. Lo absolutamente grande no coincide con las magnitudes que percibimos sensorialmente. Leamos a Kant: «*sublime es aquello que, aun pudiendo tan sólo ser pensado, hace patente una capacidad del ánimo que sobrepasa cualquier patrón de medida de los sentidos*»²⁶.

Burke y Kant coinciden en que lo sublime implica terror. La diferencia estriba en que Burke dirá que esta experiencia estética terrorífica y deleitante se caracteriza por la agitación de nuestras facultades, mientras que, para Kant, el terror inicial conduce «al auxilio inmediato de la razón, que nos “proporciona” la idea de sublime, con la cual podemos “dominar” al objeto»²⁷. Se trata, en la estética kantiana, del triunfo de la razón sobre la insuficiencia y vulnerabilidad de los sentidos y las sensaciones. En la teoría estética empirista burkeana, la razón no domina al objeto, ni a la pasión, ni a la idea, sino que es dominada por todo aquello que no puede controlar, puesto que la sobrepasa. Desde la perspectiva de Burke, el ser humano es insignificante frente a la naturaleza.

²³ *Ibidem*, p. 201.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 217.

²⁶ *Ibidem*, p. 207.

²⁷ V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Volumen I, Antonio Machado Libros, Madrid 2010, p. 196.

Para el filósofo alemán, no obstante, la naturaleza es pequeña e inferior en comparación con el poder de la razón humana, pura y autosuficiente. Escribe Han, sobre la definición kantiana de la categoría en cuestión:

Ni siquiera los poderosos fenómenos naturales conmocionan al sujeto. La razón está elevada por encima de ellos. El miedo a morir, la «inhibición de las fuerzas vitales» en vista de lo sublime, solo tiene una duración breve. La retirada a la interioridad de la razón, a sus ideas, hace que ese miedo se torne de nuevo en sentimiento de placer²⁸.

Ya sea que el placer sea suscitado al advertir la superioridad de la razón y elevarnos sobre la vulnerabilidad sentida frente a un fenómeno poderoso que amenaza contra la supervivencia, o sobre la frustración por no poder representarse la magnitud sensible de lo que se percibe; ya sea que el placer derive de una sensación de estar a salvo frente a una situación peligrosa aunque «soportable», que revele la insignificancia humana frente a la inmensidad del todo (frente a las fuerzas de la naturaleza); o bien desde una perspectiva antropocentrista, o bien desde otra que no lo sea, la categoría estética de lo sublime ha sido definida como el sentimiento de placer / dolor que despierta lo extraordinario, lo infinito o lo absoluto, a través de la percepción de fuerzas, objetos, imágenes o acontecimientos que se consideran grandes o poderosos en relación a quien los percibe.

¿Cómo reinterpretamos esta definición dieciochesca de lo sublime, hoy? Los autores citados teorizan acerca de la experiencia estética de lo sublime pensando, principalmente en la contemplación de la naturaleza. En este contexto tradicional, el arte es sublime porque representa la sublimidad de la naturaleza, al igual que es bello porque imita la belleza natural. En este artículo proponemos pensar la categoría estética de lo sublime referida a una experiencia estética suscitada por la naturaleza y, simultáneamente, producida por el arte. No será un arte que represente lo natural, sino un arte performativo y contemporáneo que puede acontecer en entornos naturales o salvajes. Es más, no se trata de un arte que se conciba separado de su entorno ni de la naturaleza (por eso mismo no la representa). Llamaremos «sublime» a la experiencia espacio-temporal de un cuerpo danzando en simbiosis con un territorio poblado de otros seres, fuerzas y movimientos. A continuación, vamos a atender a tres conceptos que nos servirán para generar una conexión entre la categoría estética de lo sublime y el *butoh*:

²⁸ B. Han, *op. cit.*, p. 25.

disolución, absoluto, y muerte. Por último, ofreceremos una definición de «entorno salvaje» para aclarar qué entendemos cuando hablamos de «naturaleza» sin que estas palabras subsuman una dicotomía entre naturaleza y artificio o naturaleza y ser humano.

2. Experiencia de lo sublime en *butoh*: disolución, absoluto, muerte

¿Qué conexión pudiera trazarse entre la danza contemporánea *butoh* y lo sublime? *Butoh* es la danza de la transformación. Las múltiples metamorfosis que atraviesa el *butoh-ka* efectúan la disolución de su ego cotidiano y lo empujan a enfrentarse a la muerte. Por el placer que suscita este viaje de exploración entre estados psico-corporales, es decir, por el deleite que ocasiona el cambio incesante y la consecuente anulación de la identidad cotidiana, cuyo destino inevitable es entrar en contacto con la grandeza de la infinitud de la que todo forma parte, podemos llamar «sublime» a la experiencia estética de la danza *butoh*.

Primero, la *disolución* del cuerpo / mente en el espacio / tiempo, conduce a la percepción de lo *absoluto*. Ello provoca el sentimiento de horror y deleite que se vincula con la idea / pasión de la *muerte*. Se genera aquí una circularidad: la muerte es la aniquilación del yo, esto es, la disolución del sí mismo, es decir, la transgresión de todo límite: la unión con lo absoluto. Desde la perspectiva del tratado de Longino podemos decir que quien danza en la naturaleza descubre lo sobrenatural, esto es, lo absoluto, lo extraordinario en lo ordinario. A partir de la lectura de Burke, entendemos que la experiencia estética del *butoh* es cercana al sentimiento de un temor reverencial y sagrado. Reflexionando junto a Kant, intuimos una relación entre el temor de la experiencia estética asociada al *butoh* y la autoconsciencia de una inmensidad sin límites (finalmente y, aunque Kant no lo aprobase, se trata de la consciencia de que no hay separación entre naturaleza y sujeto humano).

Según Bruce Baird, quien ha estudiado en profundidad el trabajo de Hijikata, la actividad del artista consiste en iniciar un proceso de continua transformación (*becoming*). Ello exige ser permisivo con los movimientos que emergen del cuerpo espontáneamente — «[...] to allow movements to emerge from the body organically»²⁹

²⁹ «[...] permitir que los movimientos emerjan del cuerpo de forma orgánica» [traducción de la autora]. B. Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a Pool of Gray Grits*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012, p. 161.

—, así como usar la imaginación para modificar estos movimientos³⁰. Los movimientos en *butoh* no están fijados de antemano por la tradición, como es el caso del ballet o del flamenco, escribió Hijikata³¹. Esto contrasta con los rígidos esquemas de posturas corporales, gestos y movimientos fijados por la tradición escénica nipona, que no fueron adoptados por Hijikata en su danza. El término *kata* (型 o 形) hace referencia a la *forma* prefijada del movimiento en el teatro *kabuki* (歌舞伎), el teatro *nō* (能), y en las diversas artes marciales de Asia Oriental (*karate, aikido, judo...*). Por ejemplo, en el *nō*, el entrenamiento del artista, es decir, el aprendizaje de una forma o *kata*, requiere de una fuerte disciplina cuyo resultado son unos movimientos estilizados que dan la impresión de ser no ser naturales, sino artificiosos³². *Kata* es un conjunto de patrones o fórmulas que se combinan y constituyen los pasajes danzados de ciertas artes performativas premodernas, como el *nō*³³.

La motilidad en *butoh* no nace de una preocupación por la forma, ni de un patrón consensuado, sino que es consecuencia de una escucha de las sensaciones corporales que emergen en el presente. Así, los movimientos nunca son forzados ni premeditados. Es fundamental ejercitar la concentración para que, tanto las sensaciones, como los movimientos, aparezcan. La imaginación, creadora de la dimensión onírica de la danza *butoh*, interviene en lo que acontece. Mientras se danza, las imágenes, también espontáneas, pueden modificar las sensaciones y los movimientos. La palabra poética se usa como un elemento para activar la imaginación. Hijikata daba instrucciones a sus alumnos, tales como: «una rosa florece en tu boca», «unos insectos trepan por tus pies» y «una babosa sube por tu cuello»³⁴.

Dado que la danza *butoh* es un arte muy poco ortodoxa y hay diferentes formas de definirla y abordarla, debemos concretar que nos referimos a una danza *butoh* en la que prima la improvisación, no la coreografía³⁵. Reflexionamos, principalmente, sobre

³⁰ *Ibidem*, p. 159.

³¹ *Ibidem*, p. 161.

³² A. Loughnane, *Japanese Aesthetics*, en «Stanford Encyclopedia of Philosophy», 2018. Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/> [Consulta: 02/06/2021].

³³ Z. Fushikaden, *Tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō*, Editorial Trotta, Madrid 1999, p. 57.

³⁴ B. Baird, *op. cit.*, p. 169.

³⁵ La danza *butoh* se puede coreografiar, pero incluso en las coreografías siempre hay un margen de libertad para poder responder a las sensaciones emergentes. Según Juju Alishina, en la última década, la improvisación se ha convertido en la tendencia principal entre los practicantes de *butoh*. J. Alishina,

improvisaciones realizadas en entornos naturales. En la improvisación, como señala Juju Alishina, bailarina japonesa afincada en París, uno danza y piensa al mismo tiempo, y todo está influenciado por todo: la situación, las acciones, el entorno, etc.³⁶.

Es durante la improvisación, gracias a las sensaciones, los movimientos y la imaginación, cuando se generan múltiples transformaciones y acontece la desintegración de la identidad del individuo, antes fijada e íntegra. A este fenómeno lo denominamos la disolución del cuerpo / mente en el espacio / tiempo. Rhizome Lee, filósofo y *butoh-ka* de origen japonés que migra al Himalaya para realizar una profunda investigación artística, escribe sobre la «expansión del concepto de lo humano» (*expansion of human concept*) basándose en las performances y los escritos de Hijikata, quien solía decir: «Never forget to abandon all conditions of “human”»³⁷.

Una de las técnicas para lograr, en la improvisación, expandir el concepto de lo humano, es decir, avanzar más allá de todo aquello que limita la conducta, la percepción, el movimiento y la experiencia del *butoh-ka*, es convertirse, ayudado por la imaginación y por las sensaciones y movimientos emergentes, en una pequeña célula viva³⁸. Este es tan sólo un ejemplo entre tantos otros ejercicios consistentes en efectuar múltiples metamorfosis. Así pues, el cuerpo en *butoh* es un cuerpo en transformación (*transforming-body*)³⁹. Sondra H. Fraleigh compara la práctica de este arte con la del chamanismo y sostiene que ambas requieren la habilidad del artista para pasar de una imagen a otra, cambiando de forma corporal y entrando en relación con el mundo exterior⁴⁰. No se le demanda al bailarín que «exprese algo», si no que «se convierta» en algo; en algo animal, vegetal, mineral, fantasmal, monstruoso...en cualquier cosa⁴¹.

En el orden de habitar otros estados psico-corporales, el *butoh-ka* debe cancelar su yoidad, o, dirá Baird, su individualidad (*selfhood*). A esto es a lo que remite el concepto de «disolución» que proponemos: la anulación del sí mismo es el resultado de (y el requerimiento para) la transformación del cuerpo y de la mente durante la danza. Finalmente, el incesante transitar de una imagen a otra, de una sensación a otra, de un

Butoh Dance Training. Secrets of Japanese Dance through the Alishina Method, Singing Dragon, London 2015, p. 139.

³⁶ *Ibidem*, p. 138-139.

³⁷ «Nunca olvidéis abandonar todas las condiciones de “humano”» [traducción de la autora]. R., Lee, *The Butoh Revolution*, Independently published 2019, p. 13.

³⁸ *Ibidem*, p. 55.

³⁹ *Ibidem*, p. 57.

⁴⁰ S.H. Fraleigh, *op. cit.*, p.14.

⁴¹ B. Baird, *op. cit.*, p. 159.

movimiento a otro, de una transformación a otra, no tiene otro fin que el de disolver al individuo en el entorno, en el espacio y el tiempo, hasta que ya no es más un individuo y hasta que no puede ser nombrado ni definido.

Más allá de la individualidad, en un estado expandido de conciencia, sobreviene la percepción de lo absoluto. Según Lee, el mundo del *butoh* no es el mundo de la realidad consensuada⁴². ¿Cuál es, pues, su mundo? Uno ajeno a las convenciones espaciales y temporales. Podemos llamar a este mundo «trascendente», o podemos entender que se encuentra en un plano de total inmanencia; ello es indiferente. Lo que sí queremos subrayar es que el mundo al que se accede mediante el *butoh* no coincide con la realidad consensuada, en la que huimos de lo ilimitado, de lo oscuro y de lo que no podemos explicar. Hijikata nos guió hacia lo absoluto: «to the Abyss of Life»⁴³.

¿Cuál es el abismo de la vida sino la muerte? La privación total, el vacío, el infinito: todo ello es enorme en comparación con las pequeñas eventualidades humanas que construyen nuestra realidad consensuada. «Epidermal cells of our skin, the first secret membrane, are also dead cells. We are dying and dead, we are living and alive. Nothing is as familiar as death to Life», escribe Lee⁴⁴. Uno de los objetivos del *butoh* de Hijikata era mostrar el cuerpo moribundo, luchando por mantenerse en pie, sin ocultar su debilitamiento, su vulnerabilidad. Es la corporeidad del colapso, la decadencia o la debilidad (*suijakutai*, 衰弱体), la enfermedad, la discapacidad y la muerte⁴⁵. Este es el abismo de la vida, fuente de lo sublime, de vértigo, dolor, atracción y placer.

Lo sublime es un sentimiento que emana al percatarnos de esa familiaridad con la que hace presencia la muerte en nuestras vidas. Este sentimiento se ha asociado, además, con la oscuridad. Tanto Longino como Burke se refieren a la privación de la luz como un rasgo definitorio de lo sublime. *Butoh*, fue primero *ankoku buyō* (暗黒舞踊), que significa «danza de la oscuridad» o «de las tinieblas». *Buyō* (舞踊) es un término genérico para «danza». Se usaba para referirse a la danza moderna (*gendai buyō*, 現代舞踊) y la danza clásica (*koten buyō*, 古典舞踊). A finales de los años sesenta, *ankoku buyō* evolucionó a *ankoku butō* (暗黒舞踏).

⁴² R. Lee, *op. cit.*, 26.

⁴³ « [...] hacia el abismo de la vida» [traducción de la autora]. *Ibidem*, p. 271.

⁴⁴ «Las células epidérmicas de nuestra piel, la primera membrana secreta, son también células muertas. Estamos muriendo y muertos, viviendo y vivos. Nada es tan familiar como la muerte para la vida» [traducción de la autora]. R. Lee, *op. cit.*, 58.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 12.

Butō (o *butoh*) era una palabra que se empleaba para hacer referencia al baile de salón europeo (*butō-kai*, 舞踏会) o a la danza macabra de la Europa medieval (*shinobutō*, 死の舞踏); también hacía referencia a un saludo ceremonial japonés en el que se pisotea fuertemente el suelo (en rituales o *haimu*, 拝舞)⁴⁶. Así, esta nueva danza se distinguía frente a las danzas contemporánea y clásica, haciendo alusión no solo al concepto de «oscuridad», sino también al de «muerte», además de a la influencia de danzas europeas y de rituales autóctonos sintoístas.

Quien danza *butoh* diluye su identidad, su individualidad, e ingresa en lo absoluto. Tal comunión con lo absoluto apunta hacia la comprensión de la no permanencia, del devenir, y ello, hacia un diálogo con la muerte. Enfrentarse a la muerte danzando desde las sombras en entornos que permiten una relación directa con elementos y fuerzas que no solo son humanos es llegar a la comprensión de que todo está atravesado por la vida. Esto produce un sentimiento de sobrecogimiento, al advertir la inmensidad de la que formamos parte, que podemos llamar experiencia sublime. ¿En qué tipo de entornos acontece la experiencia estética de lo sublime en la danza *butoh* con mayor facilidad? Sin desvincular lo sublime de su tradicional relación con la naturaleza, revisemos, por último, cómo entender, hoy, la naturaleza desde una perspectiva en la que el ser humano no está separado de ella.

3. Danzar en entornos salvajes

Reflexionar sobre lo sublime, hoy, es reflexionar sobre la apreciación estética de la naturaleza. Es fundamental, dada la catástrofe ecológica a la que nos enfrentamos en la actualidad, recuperar un sentimiento de respeto y admiración frente a la fuerza y al poder de la naturaleza. También es elemental que abandonemos la noción de una naturaleza separada de lo humano y que percibamos la red de vida de la que formamos parte⁴⁷. Por tanto, cuando decimos que el *butoh* es una danza que permite la comunicación con la naturaleza, aludimos a una danza performada en entornos salvajes, es decir, en lugares en los que se establecen relaciones en términos de no dominación entre el ser humano y otras formas de vida o entre el ser humano y un territorio.

⁴⁶ K. Nanako, *Hijikata Tatsumi: the Words of Butoh*, en “The Drama Review (TDR 1988)”, 44/1, 2000, p. 12.

⁴⁷ M. Tafalla, *Apreciar la naturaleza*, en M. Tafalla, *Ecoanimal: una estética plurisensorial, ecologista y animalista*, Plaza y Valdés Editores, Madrid 2019, p. 152.

Según Longino, Burke y Kant, las fuerzas de la naturaleza despiertan el sentimiento de lo sublime. Estas fuerzas, que eran vehículo de la percepción de la grandeza total (lo absoluto), corresponden con lo indómito, lo que el ser humano no puede domesticar ni controlar (y por ello suponían una amenaza que generaba terror y placer). Escribe Burke: «la naturaleza suscita máximamente las ideas de lo sublime más bien en su caos o en su desorden y devastación más salvaje y sin reglas, cuando permite divisar tan sólo magnitud y poder»⁴⁸. El *butoh-ka* descubre lo salvaje tanto en el entorno, como en sí mismo, en lo externo y en lo intrínseco, puesto que su cuerpo y su conciencia son parte del entorno, a la vez que el entorno que percibe es parte de su conciencia.

En el título de este artículo, nos encontramos con un problema muy occidental. Inevitablemente, al leer la palabra *naturaleza*, asumimos, consciente o inconscientemente, una dicotomía entre naturaleza / ser humano, naturaleza / cultura, naturaleza / arte, naturaleza / artificio, natural / artificial, etc. Partiendo de estas oposiciones excluyentes es imposible comprender qué es la práctica del *butoh* y qué es la experiencia estética de lo sublime en la danza *butoh*. Por eso, sugerimos al lector que entienda «naturaleza salvaje» como «entorno salvaje».

La filósofa y Profesora Marta Tafalla, de la Universitat Autònoma de Barcelona, define *entorno* del siguiente modo: «Un entorno es un lugar en el que podemos entrar, que recorreremos en distintas direcciones y observamos desde múltiples perspectivas. Un entorno es un territorio que podemos habitar y en el cual podemos realizar todo tipo de actividades»⁴⁹. Además, «[los] entornos son multisensoriales»⁵⁰. No es lo mismo decir que la naturaleza es un paisaje a contemplar, separado de quien lo contempla, a decir que la naturaleza es un entorno que se habita y se percibe mediante todos los sentidos. El concepto de entorno «subraya el estar dentro»⁵¹. Se puede decir que estamos dentro del entorno, o incluso, se puede formular una tesis más fuerte: constituimos el entorno.

Como los chamanes, los bailarines de *butoh* experimentan la expansión del cuerpo y de la conciencia en (dentro de) el entorno salvaje: bailan con las plantas, las rocas, los árboles; es decir, se convierten en las plantas, las rocas, los árboles, formando así parte del entorno. Escribe Fraleigh: «This can be done through meditative movement, wild

⁴⁸ E. Burke, *op. cit.*, p. 202.

⁴⁹ M. Tafalla, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*, p. 166.

and uncontrolled movement, concentrated movement in natural environments, and embodiment of surreal imagery that stirs the unconscious, as was Hijikata's primary means»⁵².

Así pues, la experiencia sublime en la danza *butoh* es un puente que une lo humano y lo natural, lo natural y lo sobre-natural, lo ordinario y lo extraordinario, la realidad y la imaginación. No podemos concebir el *butoh* como una danza sin entorno o como una danza sin mundo, a la vez que no podemos concebir lo sublime sin aludir a la naturaleza salvaje.

4. Conclusiones

Llegados a este punto, concluimos que la comunicación del cuerpo (incluyendo la conciencia) con el entorno (ambos salvajes) es la puerta de entrada para la experiencia de lo sublime, que consiste en un sentimiento de admiración por las fuerzas que animan el mundo. Se trata de percibir el abismo de la vida, la familiaridad con que se nos presenta la muerte, mediante la danza *butoh*.

Primero, ha sido definida la categoría de lo sublime. Hemos recurrido a las fuentes tradicionales de la teoría estética: Longino, Burke y Kant. Este epígrafe es el que ocupa la mayor parte del presente artículo, puesto que constituye la base de partida de la propuesta teórica. En segundo lugar, partiendo de aquellos rasgos definitorios en los que los autores mencionados coincidían al teorizar sobre lo sublime, hemos revisado la categoría estética aplicándola a la danza *butoh*. Para ello, nos hemos apoyado en tres conceptos: disolución, absoluto y muerte. Por último, hemos puntualizado la necesidad de entender la noción de «naturaleza salvaje», en relación a la cual se despierta el sentimiento de lo sublime, como un «entorno salvaje» del que el ser humano forma parte.

Consideramos cumplido el objetivo que se propone este artículo en sus primeras páginas: ensayar la aplicación de la categoría estética de lo sublime, arraigada genealógicamente a la oratoria y a la pintura, a una práctica artística contemporánea y

⁵² «Esto puede hacerse mediante el movimiento meditativo, el movimiento salvaje e incontrolado, el movimiento concentrado en el entorno natural, y la corporeización de imágenes surrealistas que agitan el inconsciente, como era el medio principal de Hijikata» [traducción de la autora]. S. H. Fraleigh, *op. cit.*, p. 13.

performativa, según la cual la naturaleza no es imagen para mirar sino lugar para habitar.