

Vol. 17, Núm. 29

abril-septiembre 2026

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Centro de Estudios, Creación y

Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



El cuerpo como territorio de memoria en *Transmigración(es)*: poéticas del *butoh* en México

Rosa María Álvarez Landa*

* Universidad Veracruzana, México

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4733-630X>

e-mail: rosamaria_002500@hotmail.com

Recibido: 01 de octubre de 2025

Aceptado: 06 de enero de 2026

Doi: 10.25009/it.v17i29.2831

El cuerpo como territorio de memoria en *Transmigración(es): poéticas del **butoh en México***

Resumen

Transmigración(es) (2023), creada por Rodrigo Angoitia y María Cas Rose, configura un territorio dancístico donde el *butoh* se rearticula desde una sensibilidad situada en México. En la escena, el cuerpo deviene materia en tránsito, superficie de memoria y espacio de afectación, activando una temporalidad dilatada que suspende la inercia del tiempo cotidiano. El uso del barro, las ramas y el micromovimiento disuelve las fronteras entre lo humano y lo no humano, permitiendo que lo ancestral y lo natural se manifiesten como experiencia encarnada. Más que representar, la pieza insiste en el cuerpo como territorio vulnerable y relacional, donde memoria y devenir se entrelazan, abriendo una reflexión crítica sobre la experiencia corporal en la danza contemporánea.

Palabras clave: corporalidad; micromovimiento; danza contemporánea; percepción; tiempo.

The body as a territory of memory in *Transmigración(es): poetics of **butoh in Mexico***

Abstract

Transmigración(es) (2023), created by Rodrigo Angoitia and María Cas Rose, establishes a choreographic territory in which *butoh* is rearticulated through a sensibility situated in Mexico. On stage, the body becomes materiality in transit, a surface of memory and a space of affectation, activating a dilated temporality that suspends the inertia of everyday time. Through the use of mud, branches, and micromovement, the performance dissolves the boundaries between the human and the non-human, allowing the ancestral and the natural to emerge as embodied experience. Rather than operating through representation, the work insists on the body as a vulnerable and relational territory, where memory and becoming intertwine, opening a critical reflection on bodily experience in contemporary dance.

Keywords: corporality; micromovement; contemporary dance; perception; time.

El cuerpo como territorio de memoria en *Transmigración(es): poéticas del *butoh* en México*

Introducción

Migrar, transmigrar, habitar un territorio en tránsito: el cuerpo lleva consigo memorias que se hunden en la tierra y se confunden con ella. En cada desplazamiento se abren fisuras donde lo humano se entrelaza con lo animal, lo vegetal y lo mineral, recordando que no somos dueños ni del tiempo ni de la naturaleza, sino parte de su pulso vital. La memoria se vuelve entonces un sustrato vivo que es, al mismo tiempo, herida y raíz, despojo y germinación.

Iniciar una reflexión sobre la danza *butoh* implica pensar un cuerpo que emerge de las ruinas y del despojo. El *butoh* surge en Japón a finales de la década de 1950, marcado por las cicatrices que dejó la Segunda Guerra Mundial y por la violencia de las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki en 1945. En este escenario devastado, Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno dieron forma a una práctica dancística que se distanció de los movimientos estilizados y del virtuosismo técnico para adentrarse en el dolor, lo marginal y lo invisible, proponiendo una temporalidad ralentizada y cuerpos que se arrastran, se transforman y se funden con la materia. Desde allí, el *butoh* devolvió al arte la posibilidad de hablar sobre lo ancestral, lo abyecto y lo silenciado.

La danza de Hijikata y Ohno se configuró así como una poética del tránsito entre vida y muerte, entre lo humano y lo no humano, entre memoria y transformación. Esta poética trascendió su contexto de origen e inspiró búsquedas escénicas en distintos países, entre ellas México, donde la tierra, la memoria y la vulnerabilidad del cuerpo también constituyen territorios de disputa y creación. En este contexto, el *butoh* se vuelve una vía para reconectar con lo terrenal, las genealogías corporales y los vínculos con lo natural.

El 6 de septiembre de 2024, en la Casa del Lago de la Universidad Veracruzana, se presentó la pieza de danza *butoh* titulada *Transmigración(es)*, creada e interpretada por Rodrigo Angoitia y María Cas Rose, con la colaboración de Hugo Heredia en la música, Santiago Palomeque en la iluminación y Mario Aguilera en el acompañamiento visual. La función se realizó en el marco de los finalistas del Premio Nacional de Danza “Guillermo Arriaga” 2023, en su edición 2024.

La obra propone una experiencia sensorial que articula cuerpo, memoria y naturaleza. Desde sus primeras imágenes, dos cuerpos cubiertos de barro, ramas que operan como extensiones corporales, una iluminación terrosa que suspende el tiempo, la escena se presenta como un territorio de tránsito entre lo individual y lo colectivo, entre lo escénico y lo ritual, entre lo que somos y aquello en lo que podemos devenir. Mi aproximación a *Transmigración(es)* se sitúa desde un lugar como investigadora en artes escénicas y como espectadora, aunque no desde la práctica profesional de la interpretación dancística. Me resulta relevante mencionar este posicionamiento, ya que permite articular una mirada crítica que no se limita al análisis formal, pero tampoco se disuelve en la experiencia subjetiva, sino que se construye en el cruce entre observación, reflexión y afectación.

En *Transmigración(es)*, inspirada en la poética del *butoh*, los cuerpos en escena no se presentan únicamente como organismos biológicos, sino como espacios de resistencia frente a la inmediatez y la aceleración que caracterizan la vida contemporánea. La pieza indaga en la relación del cuerpo con la tierra y con lo no humano, suspendiendo los regímenes habituales de productividad y eficacia para abrir un tiempo de escucha y de atención a la experiencia corporal.

Para sustentar este análisis, se propone una metodología cualitativa de carácter hermenéutico que articula tres ejes. En primer lugar, la observación escénica de la obra, tanto de manera presencial como a través de registros audiovisuales, atendiendo a los movimientos, ritmos, gestos y atmósferas producidas en escena. En segundo lugar, se integran entrevistas semiestructuradas realizadas a Rodrigo Angoitia y María Cas Rose, que permiten contextualizar los procesos de creación. Finalmente, el análisis se apoya en un marco teórico que aborda el cuerpo como territorio histórico, sensible y relacional, a partir de autores como Michel Foucault, David Le Breton, Marcel Mauss y Yuasa Yasuo, así como de las poéticas del *butoh* desarrolladas por Hijikata, Ohno y Kô Murobushi. Desde esta perspectiva, el presente trabajo propone pensar *Transmigración(es)* no como una obra que ilustra conceptos teóricos, sino como una práctica escénica que activa procesos de memoria encarnada, situando al cuerpo como un territorio vivo de tránsito, afectación y transformación.

Una aproximación a las concepciones del cuerpo entre Oriente y Occidente

Desde el siglo XVII, la filosofía occidental ha estado de manera significativa marcada por la división de cuerpo y alma propuesta por René Descartes entre *res cogitans* y *res extensa*. En *Meditaciones metafísicas*, Descartes (1641/2014) articula una separación entre la sustancia pensante y la sustancia material, sentando las bases de una concepción del cuerpo como entidad distinta de la mente y susceptible de ser analizada y controlada. Respecto a lo anterior, el filósofo menciona:

Conozco claramente que la naturaleza me enseña que tengo un cuerpo que está muy estrechamente unido a mí; no obstante, en cuanto soy una cosa que piensa, no es inseparable de mí, y que, por el contrario, aunque el cuerpo pueda ser destruido, yo, que soy una cosa que piensa, no puedo ser destruido (Descartes, 1641/2014, p. 71).

Este principio sentó las bases de la cultura occidental, la cual ha entendido al cuerpo como una máquina susceptible de análisis, corrección y control, la cual ha estado presente en las ciencias de la salud, la filosofía moderna y las prácticas artísticas hasta de principios del siglo XX.

Esta concepción dualista no se mantuvo únicamente en el plano filosófico, sino que se tradujo en formas históricas concretas de organización y regulación de los cuerpos. Desde una perspectiva genealógica, en *Vigilar y castigar*, Michel Foucault (1975/2009) parte del marco moderno que separa y objetualiza el cuerpo, pero que a su vez desplaza el análisis hacia las prácticas, saberes e instituciones que producen corporalidades específicas. Más que sostener la fragmentación entre mente y cuerpo, Foucault (1975/2009) examina cómo el cuerpo moderno se constituye como un espacio de inscripción de los dispositivos de poder, al señalar que:

El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una anatomía política, no la del hombre en su medida y en su naturaleza, sino una anatomía política del detalle (p. 164).

Ello da lugar a la producción de “cuerpos dóciles” susceptibles de ser utilizados, transformados y perfeccionados. Desde esta mirada, el cuerpo no aparece como una entidad neutra ni natural, sino como un territorio históricamente producido a través de prácticas institucionales que regulan modos de habitarlo. Instituciones como la familia, la escuela, la milicia o las academias de danza intervienen en la normalización de gestos, posturas y con-

ductas corporales, configurando formas específicas de presencia y movimiento que inciden directamente en la experiencia corporal y escénica.

Desde la antropología contemporánea, David Le Breton (1990/2012) profundiza esta crítica en *Antropología del cuerpo y modernidad*, al analizar cómo la modernidad ha cosificado la corporalidad, reduciéndola a un objeto disponible para la intervención tanto técnica como social. Desde su perspectiva, el cuerpo se ha configurado en “un instrumento de la persona, una suerte de objeto que se tiene a disposición, que se entrena, que se adorna, que se vigila, que se explora como si fuera un territorio” (Le Breton, 1990/2012, p. 45). Este proceso implica un desplazamiento del cuerpo como lugar de experiencia y de relación con el mundo hacia un campo de intervención permanente, el cual es susceptible de ser medido, corregido y optimizado.

Esta lógica se encuentra en diversas prácticas contemporáneas, como el entrenamiento físico, las cirugías estéticas o el monitoreo digital del rendimiento corporal, las cuales refuerzan la idea de un cuerpo-máquina permanentemente adiestrable. Se trata de una forma de habitar la corporalidad que da privilegio a la eficacia y la apariencia física por encima de la experiencia sensible, reduciendo la vida corporal a una serie de operaciones técnicas.

Frente a este proceso de cosificación corporal, Le Breton propone recuperar la percepción sensible del cuerpo, entendiendo la corporalidad no solo como objeto de intervención, sino como la presencia misma del ser en el mundo. Desde esta perspectiva, el cuerpo se concibe como lugar de afecto, memoria y apertura hacia lo otro, donde la experiencia no se limita a la funcionalidad de este, sino que se despliega en relación con el entorno y con los otros cuerpos que lo rodean.

Esta reflexión entra en diálogo con el campo de las artes escénicas, donde durante siglos el cuerpo fue concebido principalmente como instrumento de representación, sometido a la exactitud de la técnica o a la reproducción de un ideal formal. Al reconocer que el cuerpo es, ante todo, un territorio de encuentro y de sentido, la propuesta de Le Breton abre una vía para pensar el arte escénico contemporáneo como un espacio donde se restituye la dimensión existencial y relacional de la experiencia corporal, más allá de las lógicas de control y eficiencia.

Frente a las concepciones de cuerpo como objeto de control o de intervención, pensar la experiencia corporal pide revisar los marcos desde los cuales se ha comprendido la relación entre cuerpo y mundo. En este sentido, la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty ofrece una vía para repensar dicha relación desde la experiencia vivida. En *Fenomenología de la percepción*, Ponty (2010) concibe el cuerpo no como un objeto entre otros, sino como la condición misma de nuestra relación con el mundo. En este sentido, menciona que:

El cuerpo es el vehículo del ser-en-el-mundo, y tener un cuerpo es, para un ser viviente, estar unido a un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente en ellos (p. 94).

Desde esta perspectiva, el cuerpo no se limita a ocupar un espacio, sino que habita el mundo, estableciendo una relación sensible y temporal con su entorno. En esta forma de habitar, la experiencia corporal no se conserva como recuerdo narrado, sino que se incorpora en modos de percepción, movimiento y presencia que configuran la memoria corporal.

Este horizonte de Ponty dialoga de manera directa con la filosofía oriental de cuerpo planteada por Yuasa Yasuo (1987) en *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*. Yuasa propone una comprensión no dual de la corporalidad, en la que la percepción no es inmediata ni vacía, sino una experiencia cargada de duración. Como menciona el autor, “esta percepción cargada de sentido es una percepción que retiene un pasado, una percepción permeada por la duración” (Yuasa, 1987, p. 165). Desde esta mirada, la memoria no se concibe como algo pasado, sino como un saber incorporado que se activa en la práctica corporal.

Asimismo, Yuasa (1987) cuestiona la visión occidental que localiza la memoria en el cerebro como un depósito de información, al afirmar que “el cerebro no es el órgano que preserva la memoria, sino el órgano que la selecciona y la dirige hacia la acción” (p. 179). De este modo, el cuerpo se comprende como un medio de memoria inscrita en el gesto y la acción, en el que la experiencia se acumula a través de la repetición y la práctica.

A partir de este marco introductorio, es posible comprender que las concepciones del cuerpo desarrolladas tanto en la tradición occidental como en la oriental configuran maneras de percepción distintas para pensar la experiencia, la memoria y la corporalidad. Mientras que el pensamiento occidental moderno instituyó una separación entre mente y cuerpo que favoreció su objetivación, control y disciplinamiento, diversas corrientes críticas que van desde la antropología, la fenomenología y la filosofía oriental, han cuestionado esta escisión al situar la corporalidad como el lugar mismo de la experiencia vivida.

En este sentido, las aportaciones de Merleau-Ponty y Yuasa Yasuo permiten desplazar la noción de memoria como relato del pasado para comprenderla como una dimensión encarnada que se activa en el presente del cuerpo que percibe y actúa. La memoria no aparece entonces como un contenido almacenado, sino como un saber incorporado que se manifiesta en hábitos, gestos, modos de percepción y formas de relación con el entorno. El cuerpo no recuerda de manera reflexiva, recupera, en la acción, aquello que ha sido inscrito en su historia sensible.

Desde este horizonte, el diálogo entre Oriente y Occidente no se plantea como una oposición binaria, sino como un tejido que abre otras formas de comprender la corporalidad en las artes escénicas contemporáneas. Pensar el cuerpo como experiencia vivida, como territorio histórico y como memoria encarnada permite situar prácticas escénicas, como lo es en este caso la pieza de *Transmigración(es)* más allá de la representación, reconociéndolas como espacios donde el gesto, la presencia y la relación con el entorno activan

procesos de recuperación corporal que desbordan las dicotomías tradicionales entre mente y cuerpo, sujeto y mundo.

El cuerpo como experiencia relacional: aproximaciones desde tradiciones orientales

En consonancia con las fisuras abiertas dentro de la tradición occidental por la fenomenología y las críticas contemporáneas a la objetivación del cuerpo, ciertas corrientes del pensamiento asiático ofrecen una comprensión de la corporalidad que profundiza la idea de experiencia encarnada y relacional. En particular, algunas tradiciones filosóficas japonesas y chinas conciben el cuerpo como una totalidad indivisible, inseparable de la mente, del entorno y de los otros seres con los que se cohabita el mundo. Desde esta perspectiva, el cuerpo no se define como una entidad autónoma ni como una posesión individual, sino como un entramado dinámico de relaciones en constante devenir.

En la tradición japonesa, *ki* designa el aliento vital o energía de vida que anima todas las cosas, no como una sustancia individualizable, sino como un campo relacional que atraviesa a los seres y al entorno. Como señala Thomas P. Kasulis, el *ki* no pertenece a un sujeto aislado, sino que constituye “el campo relacional del cosmos” (Kasulis, 2002, p. 59). Esta concepción desplaza la idea del cuerpo como objeto delimitado para situarlo como un nodo dentro de un flujo vital compartido, donde la experiencia corporal se comprende siempre en relación con lo que la rodea.

De manera afín, el budismo zen propone prácticas de atención plena, como el *zazen*, que no buscan la introspección psicológica, sino una forma de presencia corporal atenta a la respiración y al instante. En este contexto, la respiración no es un acto mecánico, sino una vía para experimentar la impermanencia de los fenómenos y la interdependencia entre el cuerpo y el universo, pues “La respiración misma revela la impermanencia de todos los fenómenos y nuestra interconexión con el universo”¹ (Suzuki, 1970, p. 42). Estas prácticas diluyen las fronteras entre mente y cuerpo, sujeto y objeto, interior y exterior que han estructurado gran parte del pensamiento occidental moderno, reforzando una comprensión del cuerpo como experiencia situada y relacional.

Desde este horizonte, el cuerpo no es algo que se posee o se controla, sino una forma de habitar el mundo. En el ámbito de la danza, y particularmente en el *butoh*, esta concepción se traduce en una práctica que no busca representar una forma corporal ideal ni reproducir

¹ Breathing itself reveals the impermanence of all phenomena and our interconnection with the universe.

un modelo técnico, sino devenir acontecimiento de transformación. El cuerpo no actúa para mostrar algo externo a él, sino para permitir la emergencia de procesos de cambio, afectación y tránsito que se inscriben en su propia materialidad.

Si bien estas genealogías pueden parecer opuestas a las occidentales, a lo largo del siglo xx se abrieron espacios de diálogo y cruce entre ambas tradiciones, especialmente en el campo de las artes escénicas. A partir de la posguerra, creadores de teatro y danza en Europa y América comenzaron a interesarse por prácticas orientales como una vía para cuestionar los modelos de entrenamiento basados en la rigidez técnica y la separación entre pensamiento y movimiento. Investigaciones como las de Jerzy Grotowski en torno a la ritualidad del cuerpo, las exploraciones de Pina Bausch con prácticas meditativas, o los estudios de Eugenio Barba y el Odin Teatret sobre técnicas corporales de Asia, dieron lugar a una reconsideración profunda de la presencia escénica. En la danza contemporánea, figuras como Anna Halprin, Meredith Monk o los propios iniciadores del *butoh* abrieron un camino para que el cuerpo dejara de ser únicamente representación y se afirmara como experiencia vivida.

Más que comprender estos intercambios únicamente como procesos de apropiación cultural, resulta pertinente pensarlos como dinámicas de traducción y transformación. Las prácticas de respiración, atención plena y micromovimiento provenientes del zen, así como ciertas artes marciales, influyeron en el entrenamiento de actores y bailarines que buscaban una presencia más orgánica, donde pensar y moverse no se concibieran como actividades separadas. En este cruce, el cuerpo escénico comenzó a entenderse como un espacio de memoria encarnada y de relación con el entorno, desplazando la centralidad de la forma hacia la experiencia.

Breve recorrido del *butoh*: cuerpo, memoria y posguerra en Japón

Como mencioné antes, el *butoh* surgió en Japón a finales de la década de 1950 en un contexto profundamente marcado por la devastación de la Segunda Guerra Mundial y por la violencia sin precedentes de las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki en 1945. Este acontecimiento no solo arrasó con ciudades enteras, sino que produjo una fractura radical en la memoria colectiva y en la percepción de la vida humana. La posguerra japonesa estuvo atravesada por la ocupación estadounidense, que impulsó una modernización acelerada y una occidentalización de las formas de vida, los valores y las prácticas corporales. En este escenario de ruinas materiales y simbólicas, donde tradición y modernidad entraban en tensión, el cuerpo se convirtió en un territorio atravesado por el trauma, el desarraigo y la necesidad de reconfigurar la identidad individual y colectiva.

Ante la crisis profunda de Japón, el *butoh* emergió como una respuesta ética, corporal y existencial frente a lo indecible que dejó la guerra. Más que una reacción estética, se configuró como una práctica que cuestionó las nociones dominantes de cuerpo, tanto las heredadas de la modernidad occidental como ciertos ideales normativos de la tradición japonesa. Frente a los modelos de belleza, armonía, control y virtuosismo propios del ballet clásico y de la danza moderna occidental, el *butoh* buscó otro lenguaje corporal, capaz de dar forma a lo reprimido, al dolor, a lo grotesco y a la memoria traumática. No se trataba de indagar en la estilización del movimiento, sino de permitir que el cuerpo descendiera hacia zonas de experiencia que habían sido marginadas o silenciadas por los discursos de progreso y normalización.

Desde sus inicios, el *butoh* no fue concebido como un estilo homogéneo ni como una técnica codificada, sino como un territorio de tránsito y experimentación. La escena se convirtió en un espacio liminal donde el cuerpo podía confrontar la violencia histórica desde su propia materialidad, activando memorias que no se expresaban como relato ni como representación, sino como presencia encarnada. En este sentido, el *butoh* no nació como una danza de evasión, sino como una práctica que resistía al olvido al inscribir la memoria en el cuerpo que danza.

Las figuras de Tatsumi Hijikata (1928-1986) y Kazuo Ohno (1906-2010), considerados fundadores del *butoh*, compartieron el mismo contexto histórico de la posguerra japonesa, aunque desarrollaron búsquedas corporales distintas y complementarias. Hijikata, creador del *Ankoku Butoh* o “danza de la oscuridad”, propuso una ruptura radical con los modelos occidentales de danza al situar el cuerpo en territorios marginales, grotescos y abyectos. En sus escritos y manifiestos rechazó la idea de que la danza debiera embellecer o sublimar el movimiento, buscando que el cuerpo indagara en aquello que la modernidad había expulsado de la sensibilidad: la enfermedad, la vejez, el dolor y la podredumbre. Como señala Kurihara (2000), Hijikata concebía el cuerpo como “un receptáculo de los fantasmas y deseos que la sociedad intenta ocultar” (p. 113). Desde esta perspectiva, la danza no opera como elevación, sino como descenso hacia lo reprimido y lo terrenal, donde el cuerpo se vuelve un territorio de memoria corporal atravesado por el dolor histórico y las huellas íntimas del recuerdo.

Por su parte, Kazuo Ohno desarrolló una vertiente más poética y espiritual del *butoh*. Influido por su fe cristiana, sus creencias ancestrales y una profunda sensibilidad hacia el otro, concibió la danza como un espacio de escucha y rememoración, donde el cuerpo podía dejarse atravesar por presencias ausentes y memorias afectivas. En *Kazuo Ohno's World* (Ohno y Ohno, 2004), afirma que “la danza nace cuando el cuerpo escucha las voces de aquellos que han desaparecido y responde con movimientos que resucitan su presencia”² (p. 45). Para Ohno, el cuerpo no es únicamente materia viva, sino un puente entre lo

² Dance is born when the body listens to the voices of those who have disappeared and responds with movements that bring their presence back to life.

visible y lo invisible, entre lo ancestral y lo contemporáneo. Su propuesta desplazó el centro de la danza desde el dominio técnico hacia una apertura sensible, donde el movimiento no se controla, sino que acontece como una revelación.

Lejos de constituir una contradicción, estas dos vertientes conforman el núcleo del *butoh* como una práctica que habita el abismo para hacer posible la transformación. El cuerpo en el *butoh* no funciona como un instrumento técnico, sino como un territorio de inscripciones, cargado de huellas, afectos y memorias. Su lenguaje corporal se caracteriza por micromovimientos, pausas prolongadas, lentitud extrema y densidades físicas que sitúan al cuerpo en un espacio liminal entre lo individual y lo ancestral. Gestos mínimos, desplazamientos casi imperceptibles o respiraciones suspendidas activan una temporalidad distinta, donde la memoria no se representa ni se narra, sino que se reactiva en el presente de la acción escénica. Como señala Gómez Cifuentes (2019), “el *butoh* es, al mismo tiempo, la danza del abismo y del renacimiento” (p. 81).

A partir de la década de 1970, el *butoh* inició un proceso de expansión internacional hacia Europa, Norteamérica y América Latina. Este tránsito estuvo marcado por el interés de artistas occidentales que buscaban alternativas a los modelos de entrenamiento basados en la eficiencia, la espectacularidad y el control del cuerpo. Figuras como Kô Murobushi, Ushio Amagatsu (fundador de Sankai Juku) y Min Tanaka fueron clave en la difusión del *butoh* fuera de Japón, estableciendo diálogos con el performance, la danza contemporánea y el teatro experimental. En estos desplazamientos, el *butoh* se transformó sin perder su carácter de práctica abierta y situada, capaz de resonar con contextos políticos, culturales y ecológicos diversos. Como señala Gómez Cifuentes (2019), “el *butoh* se convirtió en un lenguaje de tránsito, un viaje entre culturas y memorias” (p. 84), en el que cada territorio activó otras voces y otras historias.

Este carácter situado del *butoh* puede leerse en diálogo con la antropología de Marcel Mauss (1934/2009), quien en *Las técnicas del cuerpo* afirma que el cuerpo es “la primera y más natural de las herramientas del hombre” (p. 367). Las formas de caminar, sentarse o moverse no son universales, sino técnicas aprendidas y transmitidas culturalmente, que inscriben memorias sociales en el cuerpo. Desde esta perspectiva, el *butoh* se configura como una práctica que reactiva memorias corporales específicas en cada contexto donde se encarna. El propio Hijikata lo expresó de manera contundente al señalar: “Quiero que el cuerpo recuerde lo que ya sabía antes de aprender a caminar recto, antes de obedecer a la disciplina de la danza” (como se cita en Kurihara, 2000, p. 118).

Finalmente, Paul Connerton complementa esta lectura al afirmar que las sociedades recuerdan en la medida en que los cuerpos son entrenados para recordar; es decir, en la medida en que los gestos, posturas y hábitos reproducen memorias colectivas (Connerton, 1989, p. 72). Desde este marco, el *butoh* puede comprenderse como una práctica de memo-

ria encarnada que no representa el pasado, sino que lo reactiva en el presente del cuerpo que danza. En este sentido, el *butoh* no solo constituye un capítulo fundamental de la historia de la danza contemporánea, sino una vía para pensar cómo los cuerpos recuerdan, resisten y se relacionan con la violencia histórica en el presente de las artes escénicas.

Breve desarrollo del *butoh* en México

La llegada del *butoh* a México no puede entenderse como la apropiación mimética de una práctica dancística japonesa, sino como un proceso de encuentro y adaptación dentro del campo de la danza contemporánea. Más que imponerse como una técnica o como una escuela con reglas fijas, el *butoh* se configuró como un horizonte de exploración que dialogó con las búsquedas ya presentes en la danza mexicana, particularmente en aquellas interesadas en el cuerpo como un espacio de memoria, vulnerabilidad y resistencia.

En el marco latinoamericano, este contacto abrió lo que Miura denomina como un “espacio de tránsito, en el que la corporalidad pudo repensarse desde claves históricas y culturales propias” (Miura, 2022, p. 235). En México, dicha apertura fue posible gracias a que, desde las décadas de 1970 y 1980, la danza contemporánea nacional ya se encontraba inmersa en un proceso de ruptura con los modelos académicos dominantes, cuestionando la centralidad del virtuosismo técnico y del ballet. Este contexto previo permitió que el cuerpo comenzara a concebirse menos como máquina disciplinada y más como territorio de experiencia.

De este modo, cuando el *butoh* empezó a circular en festivales y talleres en México hacia finales del siglo xx, encontró un terreno fértil y receptivo. El diálogo intercultural que se produjo permitió que el *butoh* no fuera percibido como un cuerpo extraño, sino como una vía de exploración estética y política que se articulaba con inquietudes locales en torno a la memoria, la identidad y la corporalidad escénica (Galindo, 2010, p. 57).

Uno de los primeros registros documentados de esta recepción se produjo en el Festival Internacional Cervantino de 1980 y 1981, con la presencia del grupo japonés Sankai Juku, dirigido por Ushio Amagatsu. La radicalidad de su propuesta, cuerpos cubiertos de blanco, lentitud extrema, densidad simbólica y silencio, generó reacciones ambivalentes entre fascinación y rechazo. Estas presentaciones fueron leídas desde claves de exotización oriental, erotismo y muerte (Miura, 2022, p. 35), lo que evidencia las tensiones culturales que atravesaron los primeros encuentros entre el *butoh* y la escena dancística nacional. No obstante, más allá de estas interpretaciones iniciales, la presencia de Sankai Juku abrió una fisura en el imaginario corporal dominante, al mismo tiempo introduciendo otras formas de pensar la temporalidad, el peso del cuerpo y la relación entre movimiento y afecto.

De manera paralela, la figura de Kazuo Ohno comenzó a circular en América Latina, especialmente tras su participación en festivales en Argentina entre 1981 y 1986. Aunque Ohno no se presentó directamente en México durante esa década, su obra se difundió a través de registros audiovisuales, testimonios y relatos que influyeron en la sensibilidad de creadores mexicanos. Su danza fue leída como un gesto poético y espiritual que contrastaba con la oscuridad asociada a Tatsumi Hijikata (2009, como se cita en Miura, 2022, p. 236), ampliando la comprensión del *butoh* hacia dimensiones ligadas a la vulnerabilidad, la memoria afectiva y la escucha del cuerpo.

Un momento decisivo para el contexto mexicano ocurrió en 1989, cuando la bailarina japonesa Natsu Nakajima, discípula directa de Hijikata y Ohno, impartió talleres y presentó funciones en la ciudad de Xalapa, Veracruz, por invitación de Abraham Oceransky y Rocío Sagaón. Este acontecimiento tuvo un fuerte impacto en bailarines y coreógrafos, ya que el *butoh* se presentó no solo como una estética, sino como una forma de habitar el cuerpo desde la vulnerabilidad, la respiración y la relación con la tierra (Galindo Ramírez, 2010, p. 304). A través de estas experiencias, se desplazó la lógica del virtuosismo técnico para situar la danza en la organización interna del movimiento y en la experiencia corporal sensible.

Casi de manera simultánea, el intérprete Tadashi Endo comenzó a presentarse en México a finales de los años 1980, ofreciendo una versión estilizada del *butoh*, cercana a la danza-teatro europea. Su propuesta introdujo un trabajo enfocado en la exploración de estados internos del cuerpo y en la construcción de imágenes escénicas, abriendo un espacio de reflexión para coreógrafos nacionales interesados en reconfigurar sus métodos de creación y entrenamiento (Serna, 2018, pp. 132-133). Estos intercambios sentaron las bases de un diálogo intercultural que se consolidaría en los años siguientes.

Durante la década de 1990, la presencia del *butoh* en México transitó de los primeros encuentros hacia una etapa de mayor consolidación. La llegada de compañías japonesas, la presencia de artistas internacionales y el interés creciente de intérpretes locales contribuyeron a que el *butoh* comenzara a integrarse como referente dentro del campo de la danza contemporánea. La presentación del grupo Byakko-sha en el Festival Internacional Cervantino de 1993 reafirmó la potencia ritual y colectiva del *butoh* como una práctica que desbordaba lo estrictamente escénico para situarse en un territorio liminal entre lo artístico y lo ceremonial, ampliando las nociones de escena y corporalidad (Miura, 2022, p. 236).

En este periodo, la figura de Kô Murobushi adquirió un lugar central en el desarrollo del *butoh* en México y América Latina. Discípulo destacado de Hijikata, visitó el país en diversas ocasiones entre 1998 y 2003, impartiendo talleres y participando en festivales que dejaron una huella profunda en la escena local, incluso en la ciudad de Xalapa. Su práctica

exploró la metamorfosis continua del cuerpo y la noción de micromovimientos como condensadores de memoria y afectos, lo que influyó de manera significativa en las búsquedas corporales de intérpretes mexicanos (Centonze, 2019, p. 226). Su fallecimiento en la Ciudad de México, en 2015, cerró simbólicamente un ciclo que evidencia la estrecha relación entre su trayectoria artística y el territorio latinoamericano.

Asimismo, los talleres impartidos por Hiroko y Koichi Tamano, miembros del círculo cercano de Hijikata, introdujeron en México una dimensión espiritual del *butoh* estrechamente vinculada con lo ancestral (Arboleda, 2019, pp. 156-162). Estas prácticas se difundieron de manera fragmentaria y situada, pero con un impacto significativo en la sensibilidad corporal de los intérpretes, reforzando una concepción del cuerpo como espacio de escucha, afectación y memoria.

Hacia finales de los años 1990, el *butoh* dejó de percibirse como una novedad exótica para integrarse como horizonte poético y metodológico dentro de la danza contemporánea nacional. Estas apropiaciones locales no buscaron reproducir el lenguaje japonés de forma literal, sino hibridarlo con memorias culturales y rituales propias, generando prácticas situadas del *butoh* en el contexto mexicano.

En este proceso destaca Diego Piñón, quien desde 1987 desarrolló una práctica que articuló principios del *butoh* con tradiciones rituales mesoamericanas, dando origen al *Butoh Ritual Mexicano*, posteriormente denominado *Body Ritual Movement*. Formado con Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Min Tanaka y Natsu Nakajima, Piñón integró el gesto minimalista del *butoh* con elementos rituales como barro, fuego, canto y prácticas comunitarias, desplazando la danza hacia un territorio donde performance, ritual y memoria se entrelazan. Esta propuesta permite pensar el *butoh* no como una importación cultural, sino como un detonador de memorias encarnadas en territorios distintos (Arboleda, 2019, p. 161).

Otro referente fundamental es José Bravo Franco, quien desde los años 1990 ha desarrollado una exploración del *butoh* desde una perspectiva pedagógica, espiritual y comunitaria. Junto con Constanza Herrera fundó en 2013 el Centro de Artes del Movimiento Butoyotl, A.C., en la Ciudad de México, espacio dedicado a la investigación del cuerpo como territorio de memoria y transformación, consolidando un trabajo sostenido en torno a estas búsquedas (Miura, 2022, p. 240).

Desde este panorama, el *butoh* marcó un horizonte poético y metodológico que enriqueció las búsquedas dancísticas en el país. El énfasis en la memoria corporal, la organicidad del movimiento y una temporalidad interna dialogó con intereses ya presentes en la danza mexicana, particularmente aquellos que vinculaban ritual, escena y vida social (Serna, 2018, p. 142). La institucionalización de la enseñanza académica de la danza contemporánea en espacios como el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Universidad Veracruzana

favoreció la circulación de talleres y festivales, permitiendo que el *butoh* fuera percibido no como una práctica externa, sino como una semilla que germinó en un terreno previamente cultivado por la escena nacional (Miura, 2022, p. 237).

La llegada del *butoh* a México encontró afinidades con cosmovisiones y prácticas rituales centrales de la cultura mexicana, como la relación con la tierra, el vínculo con la muerte y la carga simbólica de los gestos mínimos, aspectos que resonaron profundamente con la propuesta estética y filosófica del *butoh* (Miura, 2022, p. 239). Esta cercanía posibilitó que la danza no se percibiera como un estilo ajeno, sino como un lenguaje con el que la escena mexicana pudo dialogar desde sus propias genealogías. El contacto con el *butoh* en México no significó la imitación de un estilo japonés, sino la apertura hacia una corporalidad distinta, atenta a la fragilidad, la lentitud y el enraizamiento del cuerpo con la naturaleza.

Desde este recorrido, puede afirmarse que el desarrollo del *butoh* en México no se produjo en un vacío, sino que se articuló con procesos previos de búsqueda de corporalidades alternativas. En este sentido, el cuerpo dejó de concebirse como máquina disciplinada para afirmarse como territorio vivo, sensible y portador de memoria, condición que resulta fundamental para comprender las prácticas escénicas contemporáneas que dialogan con este legado.

Transmigración(es)

Transmigración(es), creada en 2023 por Rodrigo Angoitia y María Cas Rose, con música de Hugo Heredia, iluminación de Santiago Palomeque y visuales de Mario Aguilera, se presentó en 2024 en la Casa del Lago de la Universidad Veracruzana como parte de los finalistas del Premio Nacional de Danza “Guillermo Arriaga”. La pieza propone un territorio escénico donde el cuerpo se sitúa en relación directa con la materia y con lo no humano, articulando una experiencia sensorial que desdibuja las fronteras entre lo orgánico, lo mineral y lo ancestral. Más que construir una narración o un discurso cerrado, la pieza se configura como un espacio de tránsito donde el cuerpo deviene en paisaje, huella y proceso.

Desde una mirada analítica, *Transmigración(es)* se sostiene en una dramaturgia dancística material que articula cuerpos, barro, ramas y sonido como dispositivos de memoria encarnada. Estos elementos no operan como escenografía ni como símbolos ilustrativos, sino como agentes que transforman la experiencia del movimiento y la percepción del tiempo. En este sentido, la obra no produce sentido desde la representación, sino desde la insistencia corporal, la lentitud y la exposición de la vulnerabilidad como condición de existencia (ver Imagen 1).



Imagen 1. Álvarez Landa, R. M. (2024). Fotografías de la obra *Transmigración(es)* [inéditas]. Archivo personal de la autora.

El uso del barro constituye uno de los ejes materiales más significativos de la propuesta. Al cubrir los cuerpos, este material desdibuja la identidad individual de los intérpretes y los sitúa en una condición de indistinción entre piel y tierra. El cuerpo deja de presentarse como forma reconocible para convertirse en superficie de inscripción, donde cada desplazamiento deja una huella efímera. Este gesto puede leerse como una operación de memoria corporal, en la que la piel deja de ser límite para devenir territorio. Angoitia señala que esta elección buscaba “relativizar las fronteras entre lo humano, lo vegetal y lo mineral, integrando los cuerpos con el entorno escénico” (Castañeda Rose y Angoitia, comunicación personal, 24 de septiembre de 2024). Más allá de esta intención, lo que la escena produce es una experiencia donde la vulnerabilidad no se presenta como dramatización del dolor, sino como una condición relacional del cuerpo en tránsito, atravesado por la gravedad, la humedad y el desgaste.

Esta vulnerabilidad se despliega sin recurrir a la confesión ni a la espectacularización del sufrimiento. Cubiertos de barro, los cuerpos aparecen incluso más expuestos que desnudos, no porque revelen más, sino porque pierden la ilusión de autonomía. Desde esta perspectiva, la obra desplaza la noción moderna de cuerpo como entidad autosuficiente para situarlo como un territorio atravesado por fuerzas externas. Cas Rose menciona que



Imagen 2. Álvarez Landa, R. M. (2024). Fotografías de la obra *Transmigración(es)* [inéditas]. Archivo personal de la autora.

el barro acentúa “una condición de fragilidad radical, donde la piel deja de ser solo piel y se vuelve tierra” (Castañeda Rose y Angoitia, comunicación personal, 24 de septiembre de 2024). En escena, esta fragilidad no se resuelve ni se supera, sino que se sostiene como un estado de apertura (ver imagen 2).

La temporalidad de *Transmigración(es)* refuerza esta operación. La escena se desarrolla en una lentitud sostenida que suspende la narrativa lineal y la expectativa de progresión. El tiempo no avanza hacia un clímax ni hacia una resolución, sino que se dilata, se espesa y se repliega sobre sí mismo. Esta temporalidad puede leerse como una estrategia de resistencia frente a los ritmos acelerados de la vida contemporánea y de la producción escénica. Angoitia señala que la decisión de ralentizar incluso la música respondió al deseo de “habitar un tiempo interno, no lineal, donde el cuerpo crece como un árbol, lentamente” (Castañeda Rose y Angoitia, comunicación personal, 24 de septiembre de 2024). En escena, esta dilatación temporal obliga al espectador a modificar su forma de atención y a sostener la mirada en lo casi imperceptible.

En este contexto, el micromovimiento adquiere una potencia particular. Lejos de funcionar como un recurso estético minimalista, cada temblor, contracción o desplazamiento mínimo concentra una densidad afectiva que sostiene la escena. Desde esta perspectiva, el micromovimiento activa una memoria no narrativa, donde el cuerpo recuerda a través de tensiones, pausas y respiraciones más que mediante formas reconocibles. La escena no se construye por acumulación de acciones, sino por insistencia en lo mínimo, generando una experiencia de contemplación activa.

La relación entre los intérpretes refuerza esta lógica relacional. *Transmigración(es)* no presenta dos cuerpos que ejecutan una coreografía paralela, sino un tejido de presencias que se afectan mutuamente en tiempo real. El contacto, la proximidad y la distancia se negocian constantemente, produciendo un espacio de escucha corporal donde el movimiento emerge como respuesta sensible al otro. Angoitia describe este proceso como una danza que se fue “tejiendo en la frontera entre el roce apenas perceptible y la tensión de permanecer frente al otro sin tocarse” (Castañeda Rose y Angoitia, comunicación personal, 24 de septiembre de 2024). En escena, esta relación no se impone como armonía, sino como una convivencia frágil y atenta.

La dimensión sonora acompaña y amplifica esta experiencia. El paisaje sonoro, compuesto por flujos de agua, cuerdas y percusiones, no funciona como fondo musical, sino como una fuerza que modula la percepción del tiempo y del movimiento. Los sonidos no ilustran la acción, sino que la tensan y la transforman, obligando a los cuerpos a reconfigurarse constantemente. Desde esta perspectiva, el sonido opera como una extensión material del cuerpo, reforzando la idea de una escena donde los límites entre lo corporal y lo ambiental se vuelven porosos.

En conjunto, *Transmigración(es)* produce una experiencia de suspensión perceptiva que descoloca al espectador de los modos habituales de consumo escénico. La obra no busca ser comprendida de inmediato, sino habitada. Su insistencia en la lentitud, en la materialidad y en la vulnerabilidad no conduce a una estética contemplativa pasiva, sino a una forma de resistencia sensible frente a la lógica productiva y acelerada de la modernidad.

Desde una lectura crítica, puede entenderse que la potencia de *Transmigración(es)* reside en su capacidad para activar una memoria corporal que no remite a un pasado específico, sino a una experiencia compartida de fragilidad, tránsito y transformación. Al situar el cuerpo como materia en devenir, la obra abre un espacio donde lo humano se reconoce como parte de un entramado más amplio de relaciones con lo mineral, lo vegetal y lo sonoro. En este gesto, la danza se afirma no como representación, sino como práctica de vida y de memoria encarnada, capaz de insistir en el presente y de dejar una huella sensible en quien la presencia (ver Imagen 3).



Imagen 3: Álvarez Landa, R. M. (2024). Fotografías de la obra *Transmigración(es)* [inéditas]. Archivo personal de la autora.

En el contexto contemporáneo, marcado por la aceleración de la vida cotidiana, la violencia estructural y la mediación tecnológica de la experiencia, el cuerpo tiende a ser reducido a un régimen de funcionalidad, control y rendimiento. Esta condición produce formas de desconexión corporal en las que la experiencia sensible, la memoria encarnada y la relación con el entorno quedan desplazadas. En este escenario, volver al cuerpo no constituye un gesto introspectivo ni meramente expresivo, sino una posición crítica frente a las formas hegemónicas de habitar la corporalidad en la modernidad tardía.

Desde esta perspectiva, el *butoh* se presenta como una práctica relevante para repensar la experiencia corporal contemporánea. Su énfasis en la lentitud, el micromovimiento y la vulnerabilidad no responde a una estética minimalista, sino a una reorganización de la relación entre cuerpo, tiempo y memoria. El cuerpo en el *butoh* no opera desde el dominio ni la eficacia, sino

desde la escucha, la exposición y la afectación, permitiendo que el movimiento emerja como respuesta a fuerzas materiales, históricas y afectivas. En este sentido, el *butoh* cuestiona así la noción moderna de cuerpo como entidad autónoma y autosuficiente, proponiendo una corporalidad relacional y situada. La memoria no se activa como relato ni representación, sino como experiencia inscrita en el gesto, la pausa y la tensión corporal. El cuerpo se configura como un territorio de memoria encarnada que se actualiza en el presente de la acción.

Considero que esta forma de trabajo corporal adquiere una dimensión política en tanto suspende los imperativos de velocidad, productividad y consumo que estructuran la experiencia contemporánea. Más que una denuncia, el *butoh* opera como una estrategia micro-política que desplaza los modos de percepción y habilita otras temporalidades y formas de presencia. En suma, el *butoh* no se define únicamente como un lenguaje dancístico, sino como un campo de pensamiento encarnado que permite reconsiderar cómo habitamos el cuerpo y cómo este cuerpo se relaciona con un mundo atravesado por la violencia, la pérdida y la transformación constante. Su potencia radica en insistir en el cuerpo como lugar de experiencia, memoria y relación, abriendo la posibilidad de otros modos de estar y de percibir en las artes escénicas contemporáneas.

Fuentes consultadas

- Arboleda, Darío. (2019). Butoh y transmisión: espiritualidad, cuerpo y memoria en América Latina. En *Butoh en América Latina: prácticas, genealogías y derivas*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Centonze, Katherine. (2019). Kô Murobushi and the metamorphosis of the body. En Bruce Baird y Rosemary Candelario (Eds.), *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Routledge.
- Connerton, Paul. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.
- Descartes, René. (2014). *Meditaciones metafísicas* (Guillermo Graíño Ferrer, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1641)
- Foucault, Michel. (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1975)
- Galindo, Carlos. (2010). *Butoh: La danza de la oscuridad*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Galindo Ramírez, Tania. (2010). *El butoh en México 2006-2009 y dos referentes en América Latina, una aproximación estética y crítica* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras]. TesiUNAM. <https://ru.dgb.unam.mx/items/c76f7e79-06f2-475f-9ff7-53a2856d4b26>

- Gómez Cifuentes, Rebeca. (2019). La danza butoh: ética y estética del cuerpo volcado hacia afuera. *AusArt. Journal for Research in Art*, 7(1), 229–241. <https://doi.org/10.1387/ausart.20628>
- Kasulis, Thomas P. (2002). *Intimacy or integrity: Philosophy and Cultural Difference*. University of Hawai'i Press.
- Kurihara, Nanako. (2000). Introduction: Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh. *TDR/The Drama Review*, 44(1), 10-28. <https://doi.org/10.1162/10542040051058816>
- Le Breton, David. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión. (Obra original publicada en 1990)
- Mauss, Marcel. (2009). *Sociología y antropología. Tecnos*. (Obra original publicada en 1934)
- Merleau-Ponty, Maurice. (2010). *Fenomenología de la percepción*. Península.
- Miura, Satomi. (2022). La danza butoh y danzas «híbridas» en América Latina. *Mirai. Estudios Japoneses*, (6), 233–243. <https://doi.org/10.5209/mira.80723>
- Ohno, Kazuo y Ohno, Yoshito. (2004). *Kazuo Ohno's World: From Without & Within*. Wesleyan University Press.
- Serna, José Antonio. (2018). *Cuerpo, escena y contemporaneidad: discursos y prácticas de la danza en México*. Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Suzuki, Shunryu. (1970). *Zen Mind, Beginner's Mind. Informal talks on Zen meditation and practice*. Weatherhill.
- Yuasa, Yasuo. (1987). *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*. State University of New York Press.