



“Lo primero que se siente al entrar en la morada del alma es miedo”

Santa Teresa.

“*El performance del cuerpo en trance: imaginarios¹ en la Danza Butoh*”

Luis Daniel Cubillo Méndez/ Investigador.

Palabras Clave: corpografía, corporalidad, ritual, trance, Butoh, performance.

Resumen:

El presente documento contiene un estudio sobre la forma de comprender y aprehender un cuerpo que encuentra un modo diferenciado de organización durante el trance originado en experiencias performáticas rituales; específicamente en la danza Butoh. Al mismo tiempo se realiza una reflexión sobre las principales fuentes teóricas, y metodologías que he ido vinculando con mi investigación como artista escénico, que comprende su trabajo como una experiencia oscilante entre ritual, el performance, el teatro post dramático y la danza contemporánea. Finalmente se realizó una revisión de los conceptos cuerpo, corporalidad, corpografía, ritual y trance; con la intención de esclarecer el papel del cuerpo como categoría fundamental para el análisis del trance en la danza Butoh.

A inicios del 2013 nace la Compañía Escénica TRIBÛSURE como un colectivo humano y artístico integrado por cuatro profesionales de artes escénicas, quienes nos propusimos como visión un viaje de auto indagación, y auto conocimiento mediante la investigación profunda del arte inter/trans disciplinario. Tomamos por objeto de estudio diferentes lenguajes escénicos como: La Capoeira, La Danza Butoh, La Improvisación de Contacto, y el trabajo sobre la máscara del Clown. En nuestra búsqueda hemos encontrado estructuras, caminos, recurrencias y recursos en nuestros cuerpos como autores-intérpretes que nos han llevado a comprender nuestro trabajo como una experiencia oscilante entre ritual, el performance, el teatro post

¹ **imaginario, ria:** 4. m. Psicol. Imagen simbólica a partir de la que se desarrolla una representación mental. *Real Academia Española*

dramático y la danza contemporánea, desdibujando en nosotros las frontera entre el arte y la vida.

Mi interés particular como investigador de la compañía se ha focalizado fundamentalmente en comprender y aprehender un cuerpo que dentro de estas experiencias sómicas encuentra un modo particular de configurar un momento metafísico que como menciona Artaud es un regreso al evento mágico en el arte.

Tanto en el Butoh como en la Capoeira se observan elementos propios del ritual por ejemplo: la integración de las sonoridades in-sitú, tanto instrumentales como vocales/corporales, el movimiento libre e improvisado que permite a la individualidad manifestarse; También existe un tiempo, espacio, y corporalidades diferenciadas a las de la vida cotidiana. Es decir que las acciones suceden en un cuerpo con una corporalidad distinta a la ordinaria en el tiempo y espacio del ritual.

He identificado que tanto la Capoeira, como el Butoh son técnicas abiertas, inacabadas, caracterizadas paradójicamente por su falta de definición. Son formas que no tienen forma, pero en las cuales existe un modo diferenciado del cuerpo al que he comprendido como **imaginario del cuerpo en trance**, que se puede reconocer en la Capoeira ligado a la idea de la “mandinga” y también en el ideograma “Bu”, de la palabra Butoh, que remite a las prácticas chamanicas donde el cuerpo con movimientos vibratorios se encuentra en trance; Por su parte el ideograma “Toh” refiere al hecho de pizar sobre el suelo para invocar las fuerzas de los espíritus, despertar la tierra y bendecir el mundo. Si bien es cierto el Butoh no tiene su origen en el ritual podemos pensar que se constituye como uno, en su sentido más amplio; debido a ciertas características comparativas que enunciaré a lo largo de esta presentación. Tanto en el Butoh, como en la Capoeira, al igual que en el Kathak, y otras experiencias oscilantes entre la danza y el ritual como el Maculelé, o las danzas Derviches por mencionar solo algunas, ciertos participantes tienen la capacidad de alcanzar un estado diferenciado del “YO”, que podría pensarse como un estado alterado de conciencia, donde el danzarín se transfigura en una suerte de mediador o canal entre lo terranal y lo divino, lo finito y lo infinito; que simbólicamente se ubican en el cielo y la tierra. Para esto primero hay que agotar lo oscuro y preconsciente para que más tarde aparezca lo blanco y puro. En la danza Derviches por ejemplo esto se simboliza con el despojo que se hace de las túnicas/ vestuarios que en principio son de color negro representando la última morada/ la

tumba, y que terminarán siendo blancas signo de una nueva conciencia obtenida durante la danza.

Pero el asunto que nos interesa es ¿que mapeamiento/ pistas / intersecciones podemos seguir entre estas danzas, el ritual, y el trance? Me gustaría iniciar haciendo una revisión sobre los conceptos de Cuerpo, Corporalidad y Corpografías:

La noción básica de cuerpo refiere a un conjunto de sistemas que conforman otro sistema superior. Para nuestro interés particular estaríamos hablando de la totalidad corporal de un ser humano. Desde la Grecia antigua el entendimiento sobre el cuerpo ya comprendía que este era un contenedor de varias instancias. El soma que significa «cuerpo» era deficiente, fragmentario, y temporal, de alguna manera era un cádaver animado, pero a través de él era posible la relación con los dioses que poseían un cuerpo pleno y perpetuo. Se pensaba en el cuerpo como receptáculo de un alma (= psique) o ánima que podía acceder a estadios superiores. Estas ideas pasaron casi intactas al cristianismo pero con una variación significativa, el cuerpo dejó de ser el habitáculo del alma para convertirse en la prisión, ahora solamente tendríamos acceso a lo divino a través del cuerpo de Cristo materializado en la cabeza de la iglesia y en su cuerpo sacerdotal. Fue hasta la concepción de Nietzsche que el cuerpo experimentó un resurgimiento semántico cuando el autor involucró al cuerpo en la experiencia estética y filosófica de su época, incluso postuló que el arte era el único producto humano capaz de despertar el sentido del éxtasis ya perdido para el sujeto moderno disciplinado.

Por su parte la noción de Corporalidad se puede entender como una postura o cualidad física frente a una determinada situación. Es decir se trata de aquello que el cuerpo nos dice del sujeto en un determinado momento.

Finalmente podríamos pensar en las Corpografías como inscripciones corporales, sensoriales, emocionales, mnémicas, culturales, y transculturales, reales o imaginarias que se encuentran registradas en nuestro cuerpo. Como menciona Nóbrega (2004) “Cargamos] en nuestro cuerpo y mente [lo que nos antecede, cargamos nuestra ancestralidad...guardamos a nuestros muertos en el cuerpo, los gestos ancestrales están grabados en nosotros y necesitan apenas ser reconocidos o explorados”

Ahora es preciso exponer ciertos elementos fundamentales para la comprensión del ritual como base ontológica de esta ponencia y su relación con el performance; ya que el tipo de trance que nos interesa es el que se obtiene mediante la ritualización de actos de naturaleza performática, donde el ejecutante es a la vez sujeto y objeto del acto, donde es al mismo tiempo el agente y el receptor de la acción, es decir que el acto ritual inicia, se ejecuta, materializa y finaliza en el propio cuerpo del performer.

En principio es necesario reconocer que no existe un solo pueblo ni una sola fase de la civilización en la que las experiencias rituales no se hayan dado y en todas ellas desde la prehistoria hasta la actualidad el cuerpo resulta la categoría fundamental para el análisis del rito. En la práctica del Butoh y su filosofía existe la idea de muchos muertos sosteniendo la tierra sobre la que nos paramos, se piensa que por eso se debe dar gracias ya que por nuestros antepasados estamos de pie, El butoh-ka Tadashi Endo comenta que no nacimos, sino que fuimos nacidos, nuestros muertos nos nacieron y decidieron. En este sentido aquel hombre prehistórico que realizaba rituales al lado del fuego es en muchas formas contemporáneo nuestro y se hace presente en la práctica del ritual.

Son los rituales actos ceremoniales, no necesariamente religiosos, pero si ligados a un cierto grado de sacralización, entendido este en un sentido extenso. En ellos existe una condición simbólica que se rige por pautas establecidas por la tradición o por la autoridad de la organización humana que participa del mismo. Podemos pensar en el rito como un lugar liminal en el espacio-tiempo, entre lo cotidiano y lo tabú, donde las acciones que se ejecutan sobrepasan lo permitido por el pacto social; poseen un componente liberador o catártico, y quienes participan de estos actos disponen cuerpo y mente a una experiencia liminar determinada que lo diferencia del Yo-habitual, existe en el ejecutante del ritual una doble negación: no-yo / no-yo. Durante el rito la persona se transforma temporal o permanentemente, No soy-yo y al mismo tiempo no soy eso que No soy-yo, sino que soy sujeto pasivo de las acciones que ejecuta mi cuerpo. Esto se encuentra ligado a la idea de la posesión o “encabalgamiento” de entidades arquetípicas o espirituales. Por otra parte, según Schechener los rituales son memorias colectivas e individuales codificadas en acción, pero estas memorias no son solamente recuerdos en el plano de las ideas, sino que son memorias vivas contenidas en el cuerpo, en los objetos y en los signos utilizados en el ritual.

Quizá de muchas formas el ritual se ha encontrado ligado a lo que hoy día llamaríamos de manifestación artística, por ejemplo y concierne al tema la danza, que de ninguna forma comenzó siendo arte por el placer estético del movimiento, sino que se hayaba al servicio de tendencias animistas del humano primitivo, podríamos de alguna forma suponer que incluso tenía ciertas intenciones mágicas dentro de la práctica del ritual.

Por ello como opina María Smart (2004) “El cuerpo] en el ritual[es un cuerpo cósmico que participa e interactúa con la vida del universo, confundiéndose y disolviéndose en formas animales, vegetales] minerales, y en fuerzas invisibles [No es una materia aislada y cerrada en sí misma: recibe y da, engulle y escupe, transpira y grita.” Es decir el cuerpo se convierte en agente del conocimiento cosmico- ancestral, y son estas corpografías a las que el sujeto del ritual accede mediante la herramienta del trance. Pero como advierte Féral Josette, citado por Sagaseta (2000) en su artículo sobre *Teatro performático o como examinar la expansión de las fronteras del teatro*: “Si no sabemos abrirnos a la experiencia, la experiencia no se da”

Por su parte podemos comprender el trance como un mecanismo psico-somático en el que el sujeto se libera de ciertos condicionamientos externos e internos, que le permiten experimentar un estado de conciencia diferente, donde las reglas del pensamiento racional son destituidas por contenidos memorísticos, imaginativos, emocionales, sensoriales, y cognitivos, Esta experiencia viene acompañada de indicadores cinestésicos y neurovegetativos que no detallaré en el presente documento.

El Dr. Cabieses (2009) comenta que: “lo que ahora por simplificación semántica, llamamos trance es una capacidad del ser Humano de todas las culturas y recibe nombres diferentes según las fuentes de información y del contexto de su producción, desde el “extasis” de Santa Teresa hasta la “individuación” de Jung, desde el “tao absoluto” hasta el “satori” del budismo Zen, desde la “experiencia mística” de William James hasta la “intuición divina” de Blake en un racimo de cerca de veinte expresiones más que definen el mismo fenómeno”. Sin embargo la característica común a todos estos estados es que alguna parte del Yo o del sí- mismo está fuera de acción. El sujeto es liberado de la responsabilidad del sentido común por lo que puede someter su voluntad a otra o actuar sobre la base de deseos y fantasías en el dominio de la omnipotencia de las ideas que de otro modo serían inhibidas.

De alguna forma estamos hablando de un estado de flujo que como describe el Dr. Mihaly (1975), de la Universidad de Chicago: “es el estado en el cual las personas se hallan tan involucradas en la actividad que nada más parece importarles; la experiencia por sí misma, es tan placentera que las personas la realizarán incluso aunque tenga un gran coste”. Sumado a ello Scott Kaufman psicólogo de la Universidad de Nueva York agrega que el individuo se sitúa allí para trascender el pensamiento consciente y de esta forma llegar a un estado profundo de concentración, calma, y libertad total sobre el sí-mismo. Para llegar a este estado de trance los chamanes, santos, mártires, y místicos han utilizado diferentes recursos que han sido la base orgánica/ fisiológica de todo el misticismo y la magia en todos los tiempos como: las sustancias psico activas, el esfuerzo excesivo, ayunos o insomnio prologandos, el frío o el calor intenso de las selvas o desiertos, el silencio o la oscuridad, la fijación de la mirada en fuentes luminocentes, la oración/meditación profunda, el cansancio límite, la auto-flajelación y el dolor, todos ellos son procedimientos que desencadenan un fuerte desequilibrio orgánico y de alguna forma nos distancian del ego.

En la danza Butoh este estado de trance o flujo aparece como una experiencia estética de comunicación para los participantes, donde la búsqueda artística se direcciona hacia el generar una imagen que proyecte este estado real o imaginario del trance. Sin embargo es importante recordar que forma y contenido al igual que el cuerpo y la psique son indistinguibles. Como se trata de una danza o de un teatro sin mayor propósito místico finalmente lo que el intérprete ejecuta en escena es un performance de un cuerpo con una cierta corporalidad que remite al trance, poniendo énfasis en las imágenes grotescas, centrado en los volúmenes ocultos del cuerpo con los orificios abiertos de la nariz y la boca, los ojos desorbitados, los movimientos lentos y repetitivos, procurando la exhibición de pliegues extraordinarios del cuerpo en los cuales todo lo que brota o surge del interior tiene un lugar preponderante, también recurre a movimientos involuntarios o convulsivos que dan origen a un impulso que no puede ser detenido, etc. Pero como ya se menciona en el caso del Butoh se trata fundamentalmente de un teatro y por ello consiste pues en la re-presentación visible, función tras función, de estos estados psíquicos invisibles que simultánea y paradójicamente se presentan en la escena.

El Butoh surge como postura frente a la crisis, la bomba atómica cambió el ritmo de la historia y con él, como comenta Ko Morobushi, cambió el tiempo en la danza. Se dio origen a

un cuerpo de la post guerra y con este aparecieron nuevas formas en escena que cuestionan la fragilidad del cuerpo humano, que ya no es necesariamente bello y estilizado en un mundo donde el único dios que no ha muerto es el Vertiginoso Progreso. En este contexto, surgen propuestas de ruptura con la forma clásica de pensar en lo estético/ en lo artístico, desde el Teatro Laboratorio de Grotowski, el trabajo de Merce Cunningham, la danza expresionista de Mary Wigman y Laban, Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata con el Butoh y posteriormente Steve Paxton con el Contact Improvisation, comparten una búsqueda sobre la liberación de los instintos, la reflexión del tiempo presente y finalmente ponen en evidencia la forma en que la cultura se vuelve cuerpo.

La danza Butoh propiamente y su composición rítmica tan particular se convierte en un espacio prodigioso para la búsqueda de estos nuevos cuerpos fragmentados hasta el límite, que discuten su propia condición de cuerpo humano. El practicante de Butoh se propone descubrir y seguir la propia singularidad, la autenticidad más extrema. Aprender Butoh como dice Patricia Aschieri Citada por Cohen (S.f) significa “descubrirlo dentro del movimiento del cuerpo de cada uno”. El movimiento en esta danza se origina en el vacío de la contemplación, en la pasividad activa, en la escucha del corazón que según la tradición japonesa es pensante, el pensamiento racional debe aquietarse, el movimiento ya no es más una intención mental sino puro presente, buscando revivir algo mucho mayor que la obra de arte en sí y revelar el material corpográfico reprimido, al tiempo que muestran su debilidad al desnudo y hábita en el espacio intersticial de su propio cuerpo, transitando entre las pulsiones vida/ Muerte en la contradicción entre la identificación y la repulsión, entre lo femenino y lo masculino, lo orgánico e inorgánico y así por delante. De esta forma es que muestra a un performer con un modo particular de estructurar su cuerpo y psique, transformando en la escena no solo a sí mismo, sino también su percepción del espacio y del tiempo y con algo de suerte transmorphando también la del espectador.

El cuerpo en el Butoh está en un perpetuo estado latente, nunca listo ni acabado siempre construyendo otro cuerpo, cediendo espacios para que sean ocupados por nuevas formas físicas y mentales, este cuerpo es bailado por el espíritu/entidad/identidad en el que se transforma y adquiere momentáneamente. Además este cuerpo absorbe y es absorbido por el mundo. Se trata de un cuerpo elevado, que por estos procesos que se han venido mencionando, se coloca en la calidad de signo, convirtiéndose en un cuerpo con implicaciones metafísicas y arquetípicas más

universales y menos tendencioso. Se aproxima a esa dimensión corporal en el que todos somos iguales.

En el Butoh un cuerpo que camina, es la muerte que avanza. Es un cadaver levantandose por un halo del espíritu. Es metáfora de la percusión del alma, y baila la resonancia del espíritu. Es todo lo diferente al cuerpo cotidiano, es lo que sea pero no puede ser cualquier cosa, se expresa siempre como un cuerpo pre-vida o embrionario/ post-vida o cadavérico/ o bien como un cuerpo paralelo (es decir corporaliza energías, animales, espíritus , arquetipos, entes, elementos, fenómenos naturales y sobrenaturales, etc) Es también el vehiculo de la experiencia, no poseemos un cuerpo sino que somos uno y por eso el conocimiento que tenemos sobre él nunca es categórico sino subjetivo y fraccionado.

Este reconocimiento nos permite el registro de una corporalidad “ajena” pero habitante de nuestro cuerpo-continente, una nueva organización o mapeamiento incesante de nuestras capacidades expresivas a nivel corporal, vocal y energético. Por lo tanto no se trata de una investigación exclusivamente de régimen académico sino de un laboratorio, donde al romper con nuestros propios límites físicos y mentales se potencializa la técnica; fortaleciendo el cuerpo y estructurando la psique dentro de un territorio frontera. Se trata de encontrar mecanismos que funcionan para seguir mejorándolos y trabajándolos. El estudio que me compete es aquel que tiene que ver con la recuperación del rito como práctica social en el que el artista es una especie de intermediario o chamán al servicio de la audiencia; como ya dijo Grotowski citado por Brook (1994) “el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente puro mostrado al espectador”

Para finalizar quiero citar las palabras de Antonin Artaud ofreciendo una definición sobre el teatro de la crueldad:

“Querido J. Paulhan: La crueldad es sobre todo necesidad y rigor. La decisión implacable e irreversible de transformar al hombre en un ser lúcido. De esta lucidez nace el nuevo teatro. Todo nacimiento implica también una muerte. Para dar origen a mi “crueldad” será necesario cometer un asesinato. Hay que asesinar al padre de la ineficacia en el teatro]...[Hasta ahora, es el lenguaje verbal aquello que nos permite comprender al mundo. Y lo comprendemos mal. Al asesinar al lenguaje verbal, estamos asesinando al padre de todas nuestras confusiones. Por fin seremos libres. Esto vale no sólo para el teatro. Seremos hombres libres en todo aspecto de

nuestra vida. Pues todo este magnetismo y toda esta poesía y sus medios directos de encanto nada significarían si no logran poner físicamente el espíritu en el camino de alguna otra cosa, si el verdadero teatro no pudiera darnos el sentido de una creación de la que sólo poseemos una cara, pero que se completa en otros planos. Y poco importa que estos otros planos sean conquistados realmente o no por el espíritu, es decir, por la inteligencia, pues eso sería disminuirlos, lo que no tiene interés ni sentido. Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo el reflejo.

Referencias Bibliográficas:

-Bitácoras de ensayos Cia Escénica Tribusure.

-Artaud, A. (1976) *El teatro y su doble*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

-Artaud, A. El teatro de la crueldad. Segundo Manifiesto disponible en https://monikamelo.files.wordpress.com/2013/01/teatrodelaCrueldad_segundomanifiesto.pdf [Fecha de consulta:7/1/2016]

-Schechner, R. (2006) *Performance Studies. An introduction*. New York. Routledge

-Gonzalez Murillo, Felipe (2011) *arecae. Haciendo-memoria del autor-intérprete*. Universidad Nacional de Costa Rica. Centro de Investigacion Docencia y Extension Artistica, Escuela de Arte Escénico. Heredia, Costa Rica.

Sebiani, Leonardo (2010) “Corpografías: Uma Leitura corporal dos interpretes-criadores do grupo Dimentí” Pós Graduação em artes Cênicas: Universidade Federal da Bahia, Brasil

-Csikszentmihalyi Mihaly (1997) *Fluir (Flow) Una Psicología de la Felicidad*. (Universidad de Chicago). Editorial Kairós. Barcelona, España.

- García Álvarez, Diego (2010) Reseña "Aprender a fluir" de Mihaly Csikszentmihalyi [en línea] Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento, vol. 7, núm. 2. Maracaibo, Venezuela Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/823/82315410008.pdf> [Fecha de consulta:7/1/2016]

- Romero, Guillermo A. (2015) “Acerca de algunos aspectos del conocimiento y la realidad del alma humana” [en línea]. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/aspectos-conocimiento-realidad-alma.pdf> [Fecha de consulta:7/1/2016]

- Smart, María Ángeles (2004) “Aspectos antropológicos en las formas teatrales grotescas : una mirada sobre el carnaval medieval y la danza Butoh (Japón)” [en línea]. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/aspectos-antropologicos-butoh.pdf> [Fecha de consulta: 7/1/2016]

-Vergara, María Cristina (2010) “Entrevista a Ko Murobushi” disponible en <http://revistas.utadeo.edu.co/index.php/BT/article/view/100/104> [Fecha de consulta: 7/1/2016]

-Cohen, Verónica Lucila (S.f) “PROBLEMAS EN LA DEFINICIÓN DE LA DANZA BUTOH” [en línea] Universidad de buenos aires. Disponible en

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42657/Documento_completo.pdf?sequence=1 [Fecha de consulta: 7/1/2016]

-Valdellós, Ana Sedeño (2010) “CUERPO, DOLOR Y RITO EN LA PERFORMANCE: LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE RON ATHEY” [en línea] Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas: Universidad de Malaga Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA1010330185A/25795> [Fecha de consulta: 7/1/2016]

-BERNÁRDEZ, ASUN (1999) “PERDIDAS EN EL ESPACIO Formas de ocupar, recorrer y representar los lugares” [en línea] HUERCA y FIERRO editores Disponible en http://eprints.ucm.es/10408/1/cuerpos_perdidas_espacio.pdf [Fecha de consulta: 7/1/2016]

- Ramírez Castro, Luis Carlos (2010) Narrativas sobre el cuerpo en el trance y la posesión. Una mirada desde la santería cubana y el espiritismo en Bogotá [en línea] Bogotá: Universidad de los Andes Disponible en <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/29903/30125> [Fecha de consulta: 7/1/2016]

- Pedraza Gómez, Zandra (S.f) Políticas y estéticas del cuerpo: la modernidad en América Latina [en línea] Disponible en http://www.icesi.edu.co/blogs/antro_conocimiento/files/2012/02/Pedraza_El-cuerpo.pdf [Fecha de consulta: 7/1/2016]

- CABIESES MOLINA FERNANDO (2009) “Macanismos del transe Chamanico”/ Homenaje y semblanza [en línea] Rev Peru Med Exp Salud Publica. Disponible en <http://www.scielo.org.pe/pdf/rins/v26n2/a22v26n2.pdf> [Fecha de consulta: 7/1/2016]

Ernst Fishner (S.f) “La Libertad del Arte” Extraído el 25 de febrero del 2014 de: <http://www.raco.cat/index.php/convivium/article/viewArticle/76385/0>

-Rodrigues, André TRANSGRESSÃO NA MÁSCARA DO PALHAÇO (S.f) Processos Formativos e Educacionais (PFE) 10 de set 2013 del sitio cadernos virtuais de pesquisa em artes cenicadas <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas>

-Sagaseta, Julia (2000) en Estudios de teatro Iberoamericano y argentino, itinerarios del teatro latinoamericano Editor Osvaldo Pellettieri. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Socavado de <http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=UjbYXxoFcmwC&oi=fnd&pg=PA53&dq=teatro+butoh&ots=RwVGHqrHBN&sig=BX3IsLEzkkOFChjSfwqSSa8cnE#v=onepage&q&f=true>

- Nóbrega, Petrucia da, Terezinha, Tibúrcio, Larissa Kelly de O. M (2004). A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação Educação e Pesquisa [en línea.] Universidad de sao paulo, Brasil [Fecha de consulta: 9 de marzo de 2014] Disponible en: ISSN 1517-9702