

*“Sobre butoh, en investigación de sus orígenes y su sentido actual”*

*Petra Vermeersch*

*Una entrevista a Min Tanaka*

P.V: Bailarines destacados del linajebutoh como el Sr. Kazuo Ohno, Akira Kasai, y usted prefieren dudar si ocupar la palabra butoh. En primer lugar, dicen, somos bailarines y eso es más importante que insistir en usar la palabra butoh. Parece haber una especie de peligro en ocupar esta palabra. ¿Qué es lo que sucedió?

M.T: La primera razón es que no podemos imaginar “el butoh” como si fuera un género o estilo de danza. No lo podemos imaginar y no queremos imaginarlo así.

P.V: ¿Acaso es por el peligro de la imitación?

M.T: Sí. Desde los inicios el butoh ha sido importante precisamente por que se intenta romper cualquier estilo fijo. Esta debiera ser la tendencia principal continua y no el establecimiento de algún estilo específico. En Japón muchos seguidores, en grupos pequeños, están tratando de establecer una compañía como “Sankai Juku”. Así también, el estilo de Ohno es muy imitado. El estilo “Dairakudakan” finalizará muy pronto. Pero yo creo que el Sr. Kasai, el Sr. Ohno y yo mismo aún queremos romper nuestro propio estilo.

P.V: ¿Puede decirse que es un objetivo encontrar la danza propia de uno mismo?

M.T: Pero el próximo segundo ya sería una mentira. Si es que tú fijas los movimientos y construyes tu danza butoh basado en esto, es como cuando un objeto lo pones a la venta. Debes tener el coraje para botarlo. Ese es el espíritu.

P.V: Aún así, hay movimientos de estilo típico, reconocibles. Así que si no queremos simplemente imitarlos, ¿En qué están basados, porqué están allí?

M.T: No es la única razón, pero en parte Hijikata quiso encontrar otra clase de belleza. Me preguntaba ¿porqué las personas discapacitadas no son consideradas como bellas? ¿Por qué no lo son las personas pequeñas? ¿Porqué la enfermedad es algo incorrecto?. Cualquier persona anónima que sea muy débil e incluso sin energía, incluso en la cama, pero con un sentido profundo como ser humano, puede llegar a ser muy bella cuando él/ella quiere bailar. Hijikata quería descubrir muchas cosas bellas a través del cuerpo, no sólo las cualidades positivas del cuerpo. Ese es el pensar más original. No es estilo para nada. La segunda idea es que para los fundadores del movimientobutoh era más importante “hallar” una nueva danza. Para mañana. Para esos que nunca quisieron usar la técnica del Ready-make. Ellos decían: la técnica vendrá. La técnica no puede hacer a la danza. Así que tenemos que hacer danza sin usar la técnica del movimiento físico.

P.V: Entonces, ¿usando qué?

Hijikata adoraba trabajar con carpinteros, hacedores de muros, vendedores de pescados. Sentía sus cuerpos como bellos y les pidió a ellos moverse comenzando por el movimiento de sus vidas. Esto creo muchas cosas interesantes y bellas. El carpintero vive veinte años con su cuerpo específicamente para un propósito específico. El cuerpo está lleno de experiencia. El cuerpo no muestra técnicas,

porque el movimiento es natural para ellos, pero tienen técnica, una gran técnica, estoy seguro. Tal vez no es visible a primera vista. Pero como resultado, tienen por ejemplo una bella curva. Yo siento esto como bello. Esta especie de técnica que estamos ocupando; no es mostrada directamente, pero la técnica surgirá como resultado. Hacer danza para una pieza es algo bastante fácil, pero hallar una danza es algo bastante difícil. Creo que butoh significa siempre mantenerse intentando encontrar la danza por uno mismo. Ese espíritu puedo llamarlo butoh. Para cualquiera. Hacer danza es como si la danza ya existiera, a través del movimiento. Yo no lo creo así. La danza debe existir en tu propio cuerpo, no con el movimiento. El orden es opuesto.

P.V: Un elemento que reconozco es una especie de técnica ocupada por muchos bailarines -por distintas que sean sus danzas- y es la restricción del movimiento.

M.T: Uno de los famosos movimientos de Hijikata es el de “el movimiento de los brazos del hombre viejo”. Alguna vez observó a un hombre viejo mientras estaba teniendo una conversación con otros. Este hombre viejo quería tomar una taza, para tomar té, y comenzó a mover sus brazos en esta dirección. Pero al estar conciente de la conversación con los otros, sus brazos se detuvieron en el medio, en alguna parte. Aún su primer propósito vive en los brazos. Desde esto Hijikata podría bailar, sus manos comenzaron a moverse como jugando al como no tomar la taza. Se ve como escapando de su propósito, por sus brazos, pero no por su cabeza. Aun así, para los brazos, es el movimiento más honesto. Este tipo de cosas. Hijikata tiene muchas. Muchas.

P.V: Encuentras mucha libertad en movimientos muy pequeños.

M.T: Libertad es solo una palabra. Tenemos que darnos cuenta con el cuerpo, pero cuando alguien toma un gran movimiento por libertad, comete muy a menudo un error. A veces a las personas les gusta fijar la forma, por ejemplo en el escenario un director te dirá deberías estar acá y tu cara debería estar en esta dirección, tanto así, que para el bailarín será como el fin de la elección. Pero tal vez solo moviéndose un milímetro a lo próximo y tomando esa posición, será mejor, tal vez. Mi primer trabajo estuvo basado en la exploración de movimientos muy pequeños. Por siete años decidí no hacer ninguna especie de movimiento “como-de-danza”, solo me mantuve buscando el movimiento lento. Sucieron muchos movimientos inconscientes, tal vez por la forma, tal vez por mi gravedad. Estas formas me dieron muchas dificultades, y las dificultades crean movimientos muy interesantes o reacciones.

P.V: A menudo veo en tus danzas esta posición curvada y hacia atrás. ¿Estás explorando esta posición? ¿Qué es lo que sucede?

M.T: Estoy esperando a que algo suceda. Luego me muevo un poquito la próxima posición, pero no hay detención en este esperar; el movimiento es continuo, por que hay muchos ríos que corren a través mío al mismo tiempo. He experimentado estar dentro y fuera de mi cuerpo; puedo oír a la gente e incluso ver sus reacciones. Tener muchas cosas que hacer en tu cabeza te da realmente un placer. El cuerpo es un nivel de tu pensamiento y el cuerpo tiene también muchas corrientes diferentes; por los músculos, por los sentidos, por tu imaginación. Tu imaginación inconscientemente controla tu cuerpo y le entrega los movimientos inconscientes y

hay tantas formas y posiciones inconscientes del cuerpo. Tienes el medioambiente, tienes tu propio pensar acerca de tu individualidad. Tienes, cómo decirlo, clases de corrientes... para otros. Y aún tienes muchas otras cosas en las que pensar al mismo tiempo. Podrías estar enteramente en esa condición. No puedes flotar en una sola condición. Yo pienso que siempre deberías tomar el riesgo de estar allí.

P.V: ¿Puedes explicar un poco más sobre estar dentro y fuera del cuerpo?

M.T: Un bailarín debe tener una velocidad por dentro y una por fuera y deben ser diferentes. Yo siempre odio cuando esto es lo mismo, por que es mayormente aburrido. Tal vez el bailarín se sienta bien, pero es como una trampa.

P.V: ¿Es a lo que te refieres con hacer el tiempo físico más largo que el tiempo mental? Puedo verlo bastante con bailarines que investigan el butoh; una especie de viaje en un estado mental privado personal.

M.T: Sí, ellos comprenden adentro, pero no comprender nuestro cuerpo observador. Ellos debieran decirnos qué están haciendo allí dentro realmente. Esto es muy importante. Si estás profundamente sintonizado con tigo mismo en tus situaciones mentales, entonces ¿para qué necesitas de una audiencia? Esto también fue una lección de Hijikata, debes siempre tener una corriente observando a la audiencia. Si la danza es solo un viaje interior y el cuerpo no es concreto, es, cómo decirlo, una forma muy barata de abstracción.

P.V: Durante un ensayo, decías: “alcanzas el punto de éxtasis demasiado pronto”. ¿Qué querías decir?

M.T: No. Es una palabra para él. El necesita la satisfacción mental, emocional y no tengo problema si esa es la elección. Pero si es que él necesita el éxtasis, si es que quiere llegar a él, tiene que darse cuanta realmente. Tiene que hallar algo más. Tiene que compartir esto con el cuerpo y especialmente, al frente de él, con el público. Porque nosotros necesitamos alcanzar su cuerpo. La audiencia quiere conocer más su cuerpo ¿verdad?.

P.V: Parece ser uno de los retos materializar pensamiento o imaginación en el cuerpo. ¿Qué pasa con las emociones?

M.T: Cuando estoy irritado, me muevo mucho (risas). Para disfrutar del movimiento, mantengo mi irritación, pero esta irritación se pone un tanto complicada. Es como una especie de sentimientos psicológicos. No es emoción en sí misma. Yo no preparo ninguna emoción por mí mismo, pero a veces una aparece. Y la mejor emoción es esa que no puedo nombrar. Esa clase de emoción me gusta ocupar. No ocupar, dejar que salga afuera. Las emociones que son fáciles de preparar no me son interesantes.

Cuando decimos emociones humanas parece ser que cada caso es distinto, así que ¿cómo puedo relacionarme con la emoción humana? Para mí la emoción humana es como parte de la historia humana. Porque las emociones no están creadas por uno mismo. Vienen de otro lugar. Tenemos una especie de semilla para las emociones que viene a encontrarse dentro del cuerpo de alguien, luego la gente comienza usando la semilla para expresar la emoción o, no necesariamente para expresar, pero para hacer crecer las emociones, sí. Por supuesto que a veces no

sabemos de dónde viene esa emoción, pero principalmente le pertenece a la historia. Para la naturaleza no se está seguro de dónde vienen nuestras emociones. Aun tengo, cómo decirlo, mucho estudio sobre la naturaleza, más que sobre el humano.

P.V: ¿A la naturaleza la encuentras más compleja, talvez?

M.T: Compleja, y creo que más profunda que el ser humano. Las personas pueden olvidar las emociones con facilidad.

P.V: Hay un respeto muy profundo por los elementos de la naturaleza.

M.T: Con frecuencia pongo una campana de viento en algún lugar del espacio para bailar, por ejemplo en un árbol. A la gente le gusta mucho, por que a través de este pequeño medio pueden sentir el viento mucho más familiar.

P.V: A veces cuando te veo bailando en un entorno natural, siento más el río y siento más la pared o lo que sea, es como si entregaras un cuerpo para que podamos sentir la naturaleza.

M.T: Sí, eso es bueno. Si puedes ver el cielo bello, es mi gran placer, más que mi propia danza...

P.V: Parece ser que quisieras hacer más cosas visibles. Muchas cosas están existiendo y nosotros quizás no las conocemos, porque no somos lo suficientemente sensibles para encontrar o reconocerlas.

M.T: Pero para mí también, siempre quiero descubrir mas cosas. Ese es el porqué quiero siempre bailar en otro lugar.

P.V: ¿Por qué usas la palabra carácter/personaje como indicación para un bailarín? ¿No es limitante? Y ¿no provoca esto el peligro de imitación o incluso crea una danza expresionista?

M.T: Es un paso para quedar libre. Si es que eres siempre solo tú mismo, es muy limitante. Trayendo a algún otro adentro tuyo, puedes encontrar mucha más libertad. Porque no puedes ser esa persona, tienes que salir de la persona a ti mismo. Quedar libre quiere decir, estar en esa persona por un tiempo para ser más tú mismo. Tú tienes a tu cuerpo y a ti mismo. Cuando vas a bailar al frente de las personas, debieras traer un cuerpo preparado. En este cuerpo tú debes tener otro cuerpo listo. Esto debe ser. Así talvez en este cuerpo tú tienes que tener talvez otro tú mismo. Esto debe ser. Luego, lo próximo, es que quiero saborear la vida por sí misma, tanto como sea posible, por lo que debo usarme a mí mismo como ejemplo. Poniendo mi cuerpo en frente de las personas, como bailarín, experimentaré tanto como pueda para este cuerpo. Al menos por una vez un bailarín debiera intentar poner su cuerpo allí como un objeto, no solo para sí mismo. Ser anónimo es un concepto muy importante.

P.V: ¿Todos los bailarines tienen que hallar su propia danza independiente durante una performance?

M.T: Si, tanto como pueda, un bailarín debe permanecer solo. Pero por supuesto, también en los ensayos, la gente busca relacionarse entre ellos, porque quieren escapar de la soledad.

P.V: ¿Porqué estar solo es tan importante?

M.T: Para mí estar dispuesto a estar solo es la búsqueda básica del ser humano. Hemos nacido en una sociedad, no en el mundo. Desde el comienzo la persona no está sola, nacida en una familia y la familia a su vez es una sociedad dentro de una sociedad. Pero cuando el cuerpo está solo, puedes alcanzar una individualidad más profunda. Sólo así, puedes realmente conocer a otra persona. De otra forma, el otro siempre pertenecerá a tu decoración. Si es que necesito a alguien, tendrá que ser un otro que más que pertenecerme a mí, sea otro, otra persona que también esté dispuesta a estar sola.

El coraje no pertenece nunca a un grupo, solo a una persona. No necesitas separarte de los otros, pero tu investigación debe ser individual. Y no es necesario estar de acuerdo con los otros. A las personas les gusta decir, sí, tengo los mismos sentimientos. Pero tú debes dudar de eso. Rojo no es lo mismo para cada persona. El mundo normal para mí es el mundo en donde no todo es lo mismo.

P.V: Recuerdo una experiencia que tuve mientras participaba en el taller de verano de la granja de body weather. G. Sostenía mi cabeza mientras yo estaba acostada en la corriente del río y luego me soltó y continuó observándome. Fue una experiencia de agua muy fuerte al dejarme llevar por la corriente, casi a punto de ahogarme, hundiéndome en el cuerpo con el agua, sola, sin pensar en los riesgos. Estoy segura que también fue así por que un otro estaba observando. Si hubiese estado sola no hubiera ido tan lejos con la experiencia. Ahora alguien estaba cuidando de mí.

M.T: Tú tienes apoyo de el otro, del compañero, para estar realmente solo. Por supuesto que no puedes alcanzar esto si es que eres una existencia individual, si es que no tienes al compañero. Pero el compañero está allí para que sientas la soledad.

P.V: ¿No es una condición triste?

M.T: No, porque la audiencia leerá lo que el o ella quiera. Incluso si es que bailo "por mí mismo", incluso si es que decidimos no crear ninguna relación. Tal vez tenemos algunas posiciones u otra cosa, o tal vez no tenemos nada. Pero aún así la gente leerá algo. Depende de ellos. Esto también mueve el nivel del público. La audiencia tiene muchos niveles diferentes, alguno solo quiere entender y pide que le expliquen lo que está haciendo el bailarín, pero si él/ella comenzara a usar el propio saber, el público llegaría a distintos niveles más altos. Y puede ser que más tarde, la gente incluso comience a usar su propio material físico para unirse a la performance.

P.V: ¿Cuáles son las condiciones en el concepto del butoh para un bailarín?

M.T: Creo que primero es muy importante qué clase de bailarín el bailarín quiere ser, por ejemplo, bailarines para la sociedad, bailarín como artista, un bailarín violento o dulce para la comunidad. No está solamente al bailarín de "compañía". El

bailarín tiene que tener una imagen específica sobre esto. Sólo cuando tienes este propósito, tiene sentido trabajar. Porqué, porqué, porqué, qué tipo clase de bailarín quieres ser y tienes que trabajar mucho y sucederán muchas dificultades. Y si hay suficientes sueños para ti, nunca te rendirás.

P.V: Tengo la impresión de que la condición teatral, el decorado, el escenario, el tiempo, no es la que más prefieres.

M.T: No es la mejor.

P.V: ¿Porqué?

M.T: Todo es ilusión. Sí. La gente tiene un asiento y pueden reservar un asiento y pueden reservar el tiempo y pueden olvidar fácilmente (risas) y pueden usar la oportunidad de ir al teatro para sus relaciones sociales por ejemplo. Es todo como un servicio público.

P.V: ¿Tienes algo en contra de la idea de entretenimiento?

M.T: No. Me gusta. Algún porcentaje de mi razón de bailar es por entretener y por disfrutar. Especialmente si danzo para niños, hago cualquier cosa que necesiten.

P.V: A menudo parece demandar otra actitud del público que no sea consumir, tus retos para el público parecen ser bien exigentes, parecen ser opuestos a consumir.

M.T: La sociedad debe mover más el nivel del público y no debe pensar siempre en el promedio del público. Esto, es hacia una libertad ¿me entiendes? Toma por ejemplo un periódico: a menudo ellos imaginan el nivel del lector, pero a veces el nivel del periódico es más bajo que el nivel del lector.

P.V: No quieres hacer fácil ni la vida ni el performing, parece ser que quisieras hacerlo extremadamente denso.

M.T: O mas alto, o más profundo, o razonable, o puro, lo que sea.

P.V: ¿Cuál es el nivel más alto que quisieras alcanzar, en danzar?

M.T: No existe el nivel más alto. No es necesario decir alto, talvez próximo a lo próximo a lo próximo, sí, yo creo que decir lo próximo es lo mejor.

P.V: ¿Te gustaría que todos en tu grupo de danza tomaran esta libertad para bailar?

M.T: Sí. Como dije, tenemos la corriente, una estructura preciosa y silenciosa para la performance, la condición inicial. Pero cualquiera puede detenerse, o ir más rápido o lo que sea y deben traer más de sí mismos. Para mí se ve como si no estuvieran más que siguiendo la estructura.

P.V: ¿Cómo guías a tus bailarines?

M.T: Yo no guío. Yo creo en sus imágenes. Si las imágenes son suficientemente profundas o suficientemente vastas, los bailarines pueden agarrar muchas y muchas más en el camino de su danza. Pero se ve bastante como si estuviera coreografiado.

P.V: ¿Así que tu solo reúnes gente y les das la oportunidad de bailar, básicamente?  
¿No quieres que vayan a un nivel más alto, no piensas que puedes llevarlos?

M.T: No, no, ellos tienen que ir a un nivel más alto, al próximo paso por sí mismos, ocupando su oportunidad a través del uso de la estimulación de los otros o de las personas o estas clases de ocasión.

P.V: Esa es una idea muy abierta de una performance, porque a menudo pensamos que una vez que hay un líder éste es responsable de hacer llegar a los bailarines a cierto nivel decidido y también que la performance sea finalizada. ¿Para ti performing se convierte en algo como dar la oportunidad, la gran oportunidad de hacer que algo suceda?

M.T: Sí, así lo creo

P.V: ¿Eso quiere decir que no le das mucha importancia a que un bailarín específico aún no dance en completa solidez, ya que tal vez llegue el día en que logre llegar a aquel punto?

M.T: Sí, puedo concebir ¿(cover)? cualquier cosa. Incluso si alguien intentara por ejemplo escapar de la presión. Siempre que esta persona cree una experiencia de aquello o que le implique un reto.

P.V: Danzar para ti es muy parecido a una experiencia de vida: hacer el momento de performar muy denso.

M.T: Sí, para la próxima vida

P.V: ¿Qué quieres decir con para la próxima vida?

M.T: Un segundo después. Bailares para la vida, en la cual tienes el próximo segundo, el próximo momento, luego de la performance.

P.V: ¿Cómo puedes entrenar esto? ¿Cómo puedes aprenderlo? ¿Hay alguna forma de aprender?

M.T: Si tienes suficiente interés en el mundo, sobre tu existencia en este mundo, en esta historia. Si es que tienes preguntas, porqué la gente comenzó a bailar, porqué la sociedad necesita la danza, porqué, porqué, porqué, porqué.

P.V: Tú propones experiencias y ejercicios muy concretos, pero estas absolutamente en desacuerdo con que al body weather se le nombre como un sistema o un método.

M.T: No es un sistema, es una especie de idea para ir hacia la soledad. Tengo muchos ejercicios en donde necesitas ayuda, para alcanzar esa sensación, con tu cuerpo, de estar solo.

P.V: ...La primera vez que estuve en la granja de body weather, me sorprendió la continuidad del trabajo, que comenzaba a las 5.30 de la mañana. Encontré trabajar en este ritmo-de vida diaria-continuo muy eficiente. ¿Es esto un propósito? Si veo un entrenamiento de MB también me parece encontrar la continuidad en el movimiento. ¿Lo que entregas en un taller está relacionado con la forma en que

vives? ¿Cómo puedo relacionar el trabajo que haces cuando enseñas, con la forma en que quieres que la gente viva en Hakucho?

M.T: Nunca sentí ni enseñé a los otros a seguir andando. Es opción de ellos. Pero por supuesto, la naturaleza está siempre moviéndose, más que lo que la gente se mueve. Y a veces la naturaleza no puede esperar por nosotros, así que hay muchas razones por las cuales continuar. Pero la continuidad y la discontinuidad, ambas son realmente importantes para el ser humano. Las personas tienen la posibilidad de escoger entre continuidad o discontinuidad, pero está claro que la discontinuidad pertenece al lado de los seres humanos.

Por ejemplo, trabajo todo el año como agricultor (granjero). Es algo continuo. Cuando quiero bailar en frente de personas, debo detenerme. Necesito escoger la discontinuidad. También mientras bailo, nuevamente, tendré que detenerme, para cortar esta continuidad. Si es que no corto la continuidad, la gente no comprenderá y tal vez me llevarían a un hospital o quién sabe.

P.V: ¿Pensas que la agricultura, o la forma en que vives, es una buena preparación o es nuevamente solo una opción independiente?

M.T: Pienso que es, de hecho, muy diferente para cada persona; para algunos es realmente bueno, para alguno es realmente malo.

Para mí es esencial. Bailar no es solo el bailar en una situación performática. Tú puedes sentir la danza a través del mundo, a través del medioambiente, a través de la naturaleza. También en el taxista o en la profesora. Es muy interesante para mí si es que ellos están bailando o no. O también los políticos pueden ser a veces muy buenos bailarines. A veces siento ¡Oh, este político es un buen bailarín!

P.V: Pero el político no sabe que está bailando. ¿No es bailar un acto muy consciente?

M.T: El político baila, de hecho, inconscientemente. Para mí, parece como un sueño bailar sin conciencia. Pero mi proceso es el de estar muy consciente cuando bailo, ojalá para lograr en el futuro una danza sin conciencia.

P.V: ¿Pero no estaría eso cruzando una línea-borde? Entrando en la locura, tal vez.

M.T: Locura, o conciencia o inconciencia...

P.V: Tú hablas de “desaparecer” mientras bailas. ¿Está esto conectado?

*Aquí el texto que traduzco salta a otra pregunta no más*

P.V: Bailar no parece convertirse en una profesión, un trabajo, en ese punto.

M.T: Nunca. Nunca No es interesante ser un profesional. Yo quiero ser un Min Tanaka profesional.

P.V: Eso quiere decir como ser un ser humano profesional

M.T: Mi profesión es mi nombre.

P.V: ¿Tiene eso relación con estar en la línea-borde de la sociedad? ¿Eso quiere decir que no quieres que un bailarín gane dinero con esta danza? ¿Tiene algo que ver con la posición en la sociedad?

M.T: Hay tantos ejemplos. A veces, alguien se retira de lo profesional. Quiere decir, que alguien se rinde a ganar dinero de este trabajo. Entonces ese alguien tiene que tener un próximo trabajo como profesional para hacer dinero.

P.V: Pero ¿porqué un bailarín podría no hacer dinero con su arte?

M.T: Por supuesto que puedo hacer dinero. Pero es distinto. No puedo retirarme de mi profesión de ser bailarín o escoger otra profesión que la de un bailarín. Es absolutamente innecesario fijar la danza como la profesión de Min Tanaka. Es suficiente decir que Min Tanaka va a bailar.

P.V: Pero entonces no es necesario decir que eres un granjero de profesión, ¿no es esto lo mismo?

M.T: No lo creo, granjear es mucho más importante para el mundo que bailar.

P.V: ¿Porqué?

M.T: No necesitamos muchos bailarines, necesitamos muchos granjeros. Necesitamos el cuerpo humano para granjear. Más que las máquinas. Puedes ya satisfacer a las personas con bailarines-como-máquinas. Los bailarines profesionales están muy protegidos por la sociedad. Por supuesto que el bailarín tiene la presión de hacer competencia para ganar fama, pero los granjeros nunca alcanzan fama. Creo que necesitamos mucho más cuerpo humano para granjear, más que tener nuevas máquinas para el campo. Prefiero decir que soy un granjero profesional y que la danza es parte de mi vida.

P.V: Entonces no es que te dediques a la granja para entrenarte como bailarín.

M.T: Esto sucede naturalmente. Tus piernas se fortalecen, tu piel se vuelve mucho más sensitiva. Tus sentidos se abren al exterior. Por supuesto.

P.V: ¿Piensas que un bailarín es especialmente talentoso o tiene un don?

M.T: No lo creo, todo cuerpo puede bailar. El talento es, cómo decirlo, algo para la sociedad, para un tiempo exacto.

P.V: Entonces, talvez cuando alguien deja de bailar, no es “realmente” un bailarín. No puedo imaginar que tú dejes de bailar.

M.T: No necesito comprender aquello.

P.V: ¿Qué quieres decir con que no necesitas comprenderlo?

M.T: No puedo entender porqué alguien puede dejar de bailar y escoger otra profesión. Para un bailarín no es completamente necesario ser un profesional. La danza es otra cosa, más que la profesión. Es por esto que digo que la danza es parte de mi vida y la granja es más como trabajo profesional. Nunca quise hacer fama a través de granjear.

P.V: Pero quisiste tener fama a través de bailar.

M.T: En un comienzo quise tener fama, porque quise hablar más sobre danza.

P.V: Desde tiempos ancestrales, los bailarines han jugado roles importantes en una sociedad, sólo tengo que pensar en la tradición chamánica, en donde vemos conexión a través de la danza.

M.T: Sí conozco aquello y quiero ser así, pero no tengo el talento para ser como ellos. Soy aún un silencioso bailarín pensante, estoy siempre tratando de encontrar la manera de danzar. Como Hijikata. Hijikata estaba siempre pensando, qué clase de danza tengo que hacer, que ser. Pero si lo comparo con el Sr. Ohno, él no piensa, él solo baila. Somos totalmente distintos. Yo estoy siempre conciente bailando. Pero él, y especialmente ahora (ríe, ahora que tiene casi 94 años), él danza sin conciencia, él es un genio. Pero aún así, los bailarines chamanes tienen una conciencia muy fuerte. Saben bastante sobre lo que sucede con la gente, la naturaleza y especialmente pueden capturar el tiempo correcto. Esto no es lo mismo que el trance. El trance es diferente. Por eso es que quiero seguir buscando en esta dirección. Ser conciente de todas las pequeñas cosas. Espero que en futuro no tenga que usar esta especie de conciencia sin fin. Aún estoy en la práctica, entrenando mis sentidos, mi cuerpo. Quiero ir a lo próximo, como un chamán. El chamán es el origen para un bailarín, creo en este momento.

P.V: ¿Cómo entrenas?

M.T: Bailando, bailando y pensando la danza, cada segundo, siempre. Incluso en el campo, en el bosque, incluso con otra persona.

P.V: ¿Pensando la danza?

M.T: Pensando la danza

Si estas en el campo, creo que tendrás inconscientemente la estimulación, cómo decirlo, del exterior. Tuve una gran experiencia que aún no puedo olvidar. Vinimos a Hakushu en 1984. Cuatro o cinco años más tarde, T. fue llamado por otra coreógrafa, Madam Tomiko Taka, una mujer mayor. Ella quería tres bailarines hombres. Así que él me preguntó si podía ir y yo le dije que sí, por su puesto pero debes ser el mejor (risas). De verdad así lo esperaba. Fui a ver la performance y él era realmente diferente de los otros. Y muchas personas, Ohno y algunos críticos, la gente venía y preguntaba: Min, él está en tu granja y yo decía sí, sí, sí, él es tan distinto, decían. Otra cosa. La gente no puede capturarlo y el mismo T. tampoco lo entendía. Tal vez inconscientemente la estimulación de estar en campo y solo trabajando, vino a su cuerpo y le dio el tipo de atmósfera, como los granjeros. Esto es práctica, inconscientemente practicando para la piel, los nervios, incluso los músculos.

P.V: ¿Por qué no quieres llamarlo un método? Es que entrega maneras muy concretas.

M.T: Aprendí mucho de Hijikata, él entregaba mucho trabajo de imagen. Y siempre pedía "trata de olvidar lo que dije, olvida que repites" y al otro día me daba más y diferentes imágenes. Y pedía que se repita, repita, repita, repita y que luego se

olvide, olvide, olvide, olvide. Es como estar en la naturaleza. ¿Puedes imaginarlo? Yo estaba como en el viento, en la gran tormenta. Pero no podía olvidar y no entendía por qué Hijikata me decía olvídale, olvídale. Ahora sé cómo estar en la estimulación y puedo olvidar las imágenes. No es un método, es una especie de idea a alcanzar.

P.V: La idea de trabajo con imágenes viene fuertemente de la mano de Hijikata, pero ¿qué hay sobre tu trabajo con el entrenamiento de sensibilidad?

M.T: Cortando los sentidos de a uno, por ejemplo el olor o el sonido, es un método muy antiguo. Cortando un sentido los otros sentidos se vuelven más vastos.

P.V: Pero ¿de dónde lo tomaste?

M.T: Lo oí de alguien, otra persona, mucho tiempo atrás. También es usado en la sanación de gente discapacitada.

P.V: ¿Y qué hay con lo que llaman manipulaciones? Esta serie que has desarrollado ¿está basada en posiciones del yoga?, ¿tiene relación con haber estudiado yoga antes?

M.T: No solamente, estudié en la universidad medicina de deportes y allí aprendí sobre estructuras y organizaciones. También algunos principios de acupuntura pueden ser encontrados allí (en el trabajo de manipulaciones).

P.V: Pareces ser crítico con la gente que ha trabajado con tigo y esparce el "body weather" en el mundo.

M.T: No crítico, pero tal vez desilusionado. Nunca quise trabajar con ellos para establecer un método. Siempre quise trabajar con ellos por desarrollo, hacia lo próximo. Ellos no tienen que seguir un sistema, tienen que desarrollar más por ellos mismos, si es que continúan estudiando sobre diversos campos de su interés, pueden traer muchas ideas distintas o formas de trabajar con el cuerpo y pueden desarrollarlo más.

P.V: Pero ¿no crees que esto está sucediendo en los laboratorios de body weather existentes?

M.T: No lo sé, pero una vez vi el taller de una persona y tuve la pequeña impresión de que aún están haciendo exactamente lo mismo. Esto es como seguir un método. No son clases de ballet, no son lecciones de barra.

P.V: Debo decir que me pone muy contenta que haya gente esparciendo estas propuestas concretas de trabajo con el cuerpo. Si no, no hubiese descubierto muchas cosas.

M.T: Por supuesto que no está mal, por supuesto que es importante, estoy seguro.

P.V: ¿Cuán específicamente japonés es todo esto? Esta sensibilización del cuerpo como entrenamiento parece ser diferente al entrenamiento básico clásico y contemporáneo occidental. Me pregunto si las cualidades del cuerpo sutil (pensando en el cuerpo más como huesos, venas, órganos que en grupos de músculos), son específicamente Japonesas, por la presencia de una relación y una

experiencia de la cultura japonesa con la naturaleza. En las obras tradicionales del “teatro No”, puedes encontrar suavemente, un cuerpo sutil, pero aún en una fuerte presencia. Y en literatura vas a leer a menudo cómo el lamento del yo desaparece en la incontenible naturaleza. Es más presente, por lo menos hace cincuenta años atrás, en Japón que lo que era en occidente. Por lo mismo, el hecho de que el butoh haya nacido en Japón es tal vez por que tenían un cuerpo preparado para materializar pensamientos de Bataill, de Sade, Misshima también. ¿Puedes seguir esta idea?

M.T: Pienso que ya no es una tradición en la sociedad de Japón. Japón está casi totalmente europeizado o americanizado. Creo que los cuerpos hoy son bastante diferentes a los de cincuenta años atrás. Yo mismo me sentí bastante europeizado, de cuerpo y de cabeza. Mi concepto e ideas, incluso la imaginación del cuerpo son distintos al de la gente mayor.

P.V: Sí, en el concepto de danza contemporánea el cuerpo está privado de su propia narratividad, la posición de un cuerpo físico que solo se refiere a sí mismo parece estar convirtiéndose en un gran tema. Que el cuerpo habla por sí solo. Pero esto ya es desde el comienzo una gran característica de la danza butoh.

M.T: Hijikata ya estaba definitivamente listo, ya mucho antes de ponerle el nombre butoh a su trabajo. Ya desde que era joven, su cuerpo estaba preparado, seguro. Sucedió en Japón, pero no es una especialidad japonesa, en cualquier otra parte del mundo puede haber sucedido, pero por algunas presiones o selecciones o algunas ocasiones, no pudo crecer.

P.V: También en el “teatro No” el cuerpo es muy sutil.

M.T: Por ejemplo en Alemania tienes el bosque profundo original.

P.V: ¿? Sí, pero la danza expresionista en ese momento (50’s) no había creado este cuerpo sutil

M.T: Esto, no lo sé. Pero Hijikata no quería ser como cualquiera. El no pensaba que era especial, tal vez quería ser mucho más normal.

P.V: Aún así, su oposición entre emociones fuertes y el concepto de desaparecer, casi como exhibicionismo y ser anónimo, aún parece ser muy japonés. Este vuelo entre una fuerte emoción expuesta y el desaparecer en la naturaleza.

M.T: Anónimo, ser anónimos es el concepto más importante, yo creo.

P.V En el concepto moderno del ser, se creía que el yo estaba más agarrado.

M.T: El poder de los ojos es un signo de la cultura europea y nosotros lo seguimos mucho. Los ojos tienen opinión antes que los otros, orejas, nariz, sentidos o boca, por rostro o estilos, como quiera que sea, los ojos escogen el poder primero.

P.V: Y todo se vuelve cabeza.

M.T: Sí. Tengo que pensar en la imagen del pez, una imagen que Akira Kasai usa mucho. Un pez no ve su propio cuerpo, por lo que debe estar conciente de su

cuerpo de una forma muy distinta. Si es que imaginas que solo sientes o eres tu cuerpo, definitivamente bailarías de una forma muy distinta.

P.V: Creo que también es una opción hacer tu trabajo en la granja de forma pobre, quiero decir de forma simple. Es muy divertido. En Flanders comemos muchas papas y tuve que venir a Hakushu a encontrarme en un campo de papas y a escarbar papas, cosa que nunca hice en Bélgica (risas), pero fue bonito, es muy primitivo, es una opción

M.T: Sí, opción

P.V: Ser pobre

M.T: No pobre, rico

P.V: Quiero decir económicamente

M.T: La gente usó primero piedras como herramientas, luego de a poco creó herramientas, como extensiones de sus cuerpos, luego de a poco la gente comenzó a descubrir las mejores posiciones del cuerpo para trabajar, o para economizar. Todo es un proceso del cuerpo. Debemos saber eso. Pero de todas formas, es el comienzo del trabajo.

P.V: Pero es tanto trabajo, es que ahora vives en una sociedad contemporánea.

M.T: Sí, alguien lo dijo, si usas esta máquina, es solo un minuto. Pero cada uno es rico por un minuto. Nos tomamos una hora en escarbar entre veinte personas (risas), yo siento que esto es más rico. Por supuesto que usamos la máquina cuando no tenemos tiempo y cuando es para vender, pero aún tenemos tiempo suficiente para disfrutarlo.

P.V: Eres económicamente independiente.

M.T: Sí, ahora lo somos. Pero aún tenemos el tiempo de disfrutar, más que lo que pueden disfrutar otros granjeros.

P.V: Entonces, uno debiera disfrutar el trabajo, el trabajo, el trabajo.

M.T: Sí, tiene que ser así, si lo odias, puedes detenerlo (risas), si es que no puedes disfrutarlo, entonces no tienes que hacerlo

P.V: Así que no es una cuestión de supervivencia tu granja, sino que más de disfrutar.

M.T: Seguro. Gozar quiere decir aprender más. Incluso solo escarbando. Por ejemplo, así o así, así (escarba), si fin (escarba), así, o ritmos (escarba, juega), todo distinto.

P.V: ¿Tú no eres dueño de tierras?

M.T: No tenemos nada

P.V: ¿También es una opción?

M.T: Sí... para mi es un poco penoso por los otros granjeros, porque han dedicado mucha historia en aquella área y eso ha implicado tiempos duros. No necesitamos crear ninguna clase de poder para estar allí. Si es que nos odieran, si quisieran que nos fuésemos, podemos irnos fácilmente, porque naturaleza hay en todas partes.

P.V: Pero entonces tendrías que comenzar todo de nuevo, todo el tiempo de nuevo, de nuevo, de nuevo.

M.T: No hay problema (risas), no hay problema.

P.V: Hmmm. Estás llegando a una edad mayor, ¿no te importa que algo quede... que el lugar de Hakushu continúe existiendo?

M.T: No me importa nada

P.V: Pienso por ejemplo en la fase de la tierra, tanto trabajo ha sido puesto allí. Que la tierra tuviese que devolverse ¿eso significa que toda la cosa tiene que ser reconstruida otra vez?

M.T: Sí, ahora hemos comenzado a construir una nueva etapa. Otra vez, va a ser muy bello.

P.V: ¿Nunca vas a adueñar tierras?

M.T: Nunca. Pero si es que el dueño quisiera vender la tierra a otros, tal vez le pediría a un amigo, porqué no compras. Yo no quiero, yo no puedo, pediría ayuda de mis amigos, tú y tú y tú tienen que comprar esta tierra, por favor. Por favor y luego ellos nos la arrendarían a nosotros.

P.V: ¿Está no adueñar una tierra relacionado con no adueñar un movimiento?

Imposible convertirse en dueño de un movimiento.

M.T: Movimiento físico, bueno nadie puede ser dueño de eso. A veces imito el movimiento de Pina Baush , a veces de Hijikata, a veces Ohno san, sí. Soy un buen ladrón del movimiento.

P.V: No ser dueño ni de tierra ni de movimiento.

M.T: Una cosa extraña, la ópera. Muchas óperas ahora tienen danza en ellas. Los coreógrafos de ópera ganan algún dinero por una ópera, una ocasión, luego cuando la pieza se revive, el coreógrafo nunca gana dinero. Antes de mí, yo rompí con eso. Yo quiero ganar dinero si es que es revivida., sí. Esta clase de lucha estoy siempre haciendo. Esto se ve como contradictorio, pero es para la sociedad.

P.V: Pareces tener mucho coraje y ser muy fuerte, bueno, esa es la impresión que da.

M.T: Originalmente no soy fuerte, pero siento que estoy ok, no tengo miedo. No tengo miedo si es que me convierto en algo, cómo decirlo, si pierdo muchas cosas ya no me importa.

P.V: ¿No hay miedos? ¿La muerte?

M.T: ¿Muerte? (risas). Nunca pensé en la muerte. Lo pensé filosóficamente, pero me encaré mucho con la muerte cuando era un niño. Mi padre era policía y quería mostrarme los cuerpos muertos, muchas veces, siempre.

P.V: ¿Porqué?

M.T: Aún no estoy seguro, pero algo entiendo. El quería mostrarme la muerte real del cuerpo humano. Fue una gran educación, creo. Así que usó su poder como policía. Muchos cuerpos suicidados, en el río, en la costa, en pequeñas habitaciones, todo se veía así. Pero él quería que yo mirara, y yo estaba muy, cómo decirlo, como sin expresión, pero con una gran emoción. Entonces pienso que la muerte es natural par mí, no tengo muchas cosas de qué hablar sobre la muerte.

P.V: Tú aceptas.

M.T: Tengo que aceptar. Tengo un complejo. Muchos bailarines de mi generación tuvieron problemas con el cuerpo, enfermedades. Pero yo nunca tuve. Pienso que es porque soy una persona bastante curiosa por lo que sucede, por la ocasión del cuerpo. Algo sucede que me pone muy curioso en ello. Luego me defiendo adquiriendo los grandes problemas de mi cuerpo, creo. Soy débil, más débil de lo que son ellos. Porque ellos tienen voluntades fuertes o mentes fuertes, al haber pasado momentos de peligro. Así que soy más débil y soy curioso, incluso en las cosas pequeñas de mi cuerpo, oh qué es esto, y qué es esto, reparo.

P.V: ¿Qué te decepciona, te enoja, te irrita?

M.T: La gente no ocupa su oportunidad de ser libres y entonces me enoja o me irrito. Y si reparo en ello, la mayor parte del tiempo las personas ya tienen la razón para explicarlo. Esto es también irritante. ¿Por qué no lo haces por ti mismo, sin preparar ninguna explicación?

P.V: Eres muy exigente con la existencia humana.

M.T: Para mí es como el mal comunismo, ellos siempre tienen razones preparadas. Ese es mi pensar sobre el comunismo. Soñé cuando era adolescente que encaraba al mal comunista real. Es muy estúpido. Todos mis sueños fueron rotos.

P.V: Realmente odias los sistemas ¿no es así?

M.T: Sí.

P.V: ¿Puedes imaginarte no viviendo en Japón?

M.T: Sí, me imagino bastante dejando Japón. Pero ahora estoy muy concentrado en Honmura. La ladera es ahora mi gran interés, la tierra no es plana, en todas partes todo está para todas las direcciones, es muy interesante.

P.V: Es aún en Japón. ¿Puedes haber echo las mismas actividades en Europa? ¿Cuán fuertemente estás conectado a tu tierra?

M.T: Lo creo así, nunca lo pensé, viviré aquí por siempre. Entonces, siempre será algo libre para el futuro. Pero creo que necesito diez años más de estar en Honmura. Tengo un gran interés de vivir aquí.

P.V: Tienes tantos sueños.

M.T: Sí, sueños y sueños, tengo tantas cosas que hacer.

P.V: ¿Cuándo Honmura estará finalizado?

M.T: Ya han pasado tres años, por lo menos necesitamos cinco años más para construir las casas. Luego creo que podremos realmente tener grandes actividades en Honmura, en cinco años. Tengo 65 años, aún soy joven. ¡Ohno hizo Argentina a la edad de 73!.

P.V: ¿Hay aún algo más? ¿Algún otro sueño?

M.T: Museo para la danza, tengo demasiadas cintas de video, así que las tengo que cambiar a DVD. Esto es mucho trabajo.

Pero realmente quiero hacer la casa, donde gente puede vivir, encontrar trabajo, en Honmura, y también danzar, fuera de Honmura.

P.V: ¿Cuán importante es la vida comunitaria para ti?

M.T: Los sentimientos de comunidad lo han hecho todo, y los sentimientos comunitarios hicieron a las personas muy independientes. Sentimientos comunitarios quiere decir, cómo decirlo, algunas veces la gente dice que la tierra es una gran comuna. Yo no lo creo así, es aún demasiado temprano, tal vez cinco siglos temprano. Todavía tenemos que reconocer porqué aún quiere tener comunas.

P.V: ¿Consideras el lugar en donde vives como una comunidad?

M.T: No es necesario estar en un solo territorio. No es necesario estar en la misma área.

P.V: ¿No es importante vivir juntos?

M.T: No lo más importante, porque mi sentir es que el centro está en todas partes.

P.V: ¿Entonces no es la idea de comunidad la que está manteniendo a este grupo de gente junta?

M.T: Mi sentir no es de palabras fáciles como comunidad. Yo prefiero re construir el pueblo. Las personas tienen condiciones muy distintas para vivir en un mismo pueblo... se ve como un grupo, pero es muy independiente. Muchas personas pueden ayudar a tener una gran cosecha, por ejemplo, a veces la gente puede ayudar a performances de danza o a viajar a alguna parte.

P.V: La actividad es más importante que la creación de una comunidad, ¿es más el propósito de lo que haces, cada vez?

M.T: Por supuesto, debemos tener reglas en común. Para la naturaleza, por ejemplo.

P.V: Gracias

M.T: Gracias.

