Daimon. Revista Internacional de Filosofía, en prensa, aceptado para publicación tras revisión por pares doble ciego.
ISSN: 1989-4651 (electrónico) http://dx.doi.org/10.6018/daimon.720521
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España (texto legal). Se pueden copiar, usar, difundir, transmitir y exponer públicamente, siempre que: i) se cite la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL de la obra); ii) no se usen para fines comerciales; iii) si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Espacios de lo ambiguo en la danza *butoh* desde una ontoepistemología del pliegue

Spaces of Ambiguity in Butoh Dance from an Ontoepistemology of the Fold

LAURA MAILLO PALMA [1]

Resumen: Esta investigación explora la estética de la danza *butoh*, con especial atención a sus espacios de ambigüedad, desde una *ontoepistemología* del «pliegue». Para ello, se construye un puente entre el pensamiento barroco de Leibniz, en su lectura deleuzeana, y la práctica dancística contemporánea, bajo la premisa de pensar el cuerpo —desde el cuerpo mismo—, no como emisor de movimientos voluntarios, sino como superficie sobre la que actúan fuerzas capaces de plegarla y desplegarla, de manera análoga a la manipulación que el arte del *origami* ejerce sobre el papel.

Palabras clave: butoh, pliegue, Deleuze, neobarroco, danza, ambigüedad.

Abstract: This research explores the aesthetics of *butoh* dance, with particular attention to its spaces of ambiguity, from an onto-epistemology of the «fold». To this end, it builds a bridge between Leibniz's Baroque thought, as interpreted by Deleuze, and contemporary dance practice, based on the premise of conceiving the body —from the body itself— not as the source of voluntary movements, but as a surface upon which forces act, capable of folding and unfolding it, in a manner analogous to the manipulation that the art of *origami* exerts upon paper.

Key words: butoh, fold, Deleuze, neobaroque, dance, ambiguity.

el agua y sus ríos,
el aire y sus nubes,
la tierra y sus cavernas,
la luz y sus fuegos son,
en sí mismos,
pliegues infinitos
(Deleuze, 1989: 156)

1. El éxtasis de Santa Teresa

Teresa de Ávila concluye su manuscrito autobiográfico en 1562.[2] Noventa años después, Gian Lorenzo Bernini esculpe la *Transverberación de Santa Teresa*. La experiencia mística de

Recibido: 07/06/2026. Aceptado: 02/11/2026.
[1] Profesora Ayudante Doctora de Estética y Teoría de las Artes (Departamento de Filosofía) de la Universidad de Málaga. Líneas de investigación: estética de lo performativo, somaestética, filosofía de la danza, teorías queer, filosofía transcultural. Contacto: lauramp@uma.es. Publicaciones recientes: Maillo Palma, L. (2025). Todos los días bailamos. Una exploración somaestética de los movimientos cotidianos. *Thémata. Revista de Filosofía, 72*, 187–209. https://doi.org/10.12795/themata.2025.i72.10 ; Maillo Palma, L. (2026). Orlando contra natura. Performatividad y teoría queer a propósito de la novela de Virginia Woolf y sus diversas adaptaciones. En G. Luque Moya y C. Fernández Fernández (eds.), *Filósofas en los márgenes*. Octaedro.
[2]Los manuscritos de Teresa de Ávila se encuentran digitalizados por la editorial Monte Carmelo en el siguiente portal web: https://teresavila.com/la-obra-y-sus-manuscritos/

traspasamiento que vive Teresa se petrifica en el mármol de exquisitos pliegues tallados. Gilles Deleuze quedó maravillado con estos y tantos otros pliegues barrocos. En 1989 publicó un libro titulado *Le Pli: Leibniz et le Baroque* (*El Pliegue: Leibniz y el Barroco*). Siglos antes del XVII, según escribe el filósofo postestructuralista, la materia ya adoptaba dobleces y fruncidos bajo las manos de grandes artífices de la plástica. Manos costureras, modistas, escultoras, ebanistas y pintoras. Proliferaron los pliegues romanos, griegos, románicos, góticos…, mientras, llegaban a Europa múltiples pliegues de otras regiones del mundo. Con la aparición del Barroco, el pliegue creció hasta el infinito, más allá de la materia. Así en la estética barroca, así en la filosofía de Gottfried Wilhelm Leibniz: «el Pliegue siempre está entre dos pliegues, y ese entre-dos-pliegues parece pasar por todas partes» (Deleuze, 1989: 22).

Esta investigación explora la estética de la danza *butoh*, con especial atención a sus espacios de ambigüedad, desde una *ontoepistemología* del «pliegue». Para ello, se construye un puente entre el pensamiento barroco de Leibniz, en su lectura deleuzeana, y la práctica dancística contemporánea, bajo la premisa de pensar el cuerpo —desde el cuerpo mismo—, no como emisor de movimientos voluntarios, sino como superficie sobre la que actúan fuerzas capaces de plegarla y desplegarla, de manera análoga a la manipulación que el arte del *origami* ejerce sobre el papel.

La metodología de esta indagación es *somaestética,* en el sentido propuesto por Richard Shusterman (2012, 2013). Por tanto, la investigación se desarrolla dentro de un campo interdisciplinar de raigambre estética, definido por un enfoque teórico/práctico y encarnado. El desarrollo es conceptual, se vertebra a través del lenguaje verbal, de lecturas, de trabajo de escritorio, de la docencia universitaria y a raíz de comunicaciones en congresos y conferencias.[3] Mas, simultáneamente, toma peso en el estudio de danza, donde se baila, se crea y se comparten sesiones grupales de *butoh*.

Este artículo no tiene, en absoluto, una intención explicativa de la filosofía de Leibniz ni de Deleuze. Tampoco se propone reconstruir la historia de una danza, el *butoh*, surgida en Japón a finales de la década de los años cincuenta del siglo XX, cuya genealogía pudiera trazarse en clave transcultural, en tanto su emergencia es resultado de cruces entre culturas y de procesos de experimentación que transgreden la supuesta pureza de las tradiciones mediante las cuales se legitiman las identidades de los pueblos.[4] Es precisamente la tensión entre diferentes

[3] Este artículo es el resultado de una comunicación realizada en el XI Encuentro Ibérico de Estética: *Espacios de lo ambiguo en las artes y la estética*. (23–25 de octubre de 2025). Universidad de Salamanca, España. Organizado por la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA).

[4] La danza *butoh* puede concebirse como una práctica intrínsecamente transcultural que disuelve fronteras y se resiste a todo esencialismo cultural, tanto aquel que legitima procesos coloniales —ya sean europeos o japoneses—

influencias culturales la que favorece la apertura de un espacio liberador de ambigüedad estética y somática, donde el cuerpo deja de ser un emisor voluntario de movimientos, portador de signos identitarios.

Lo que se propone es una reflexión —una curvatura, un plegamiento del pensamiento— acerca de la ambigüedad estética del *butoh*, nacida de la práctica filosófica y dancística. Se ofrece una interpretación que requiere superar los clichés que circunscriben esta danza a lo grotesco, lo abyecto o lo perturbador, para comprenderla, en cambio, como un proceso de ocultamiento y revelación en el que el *yo* se disuelve, permitiendo que la vida misma se manifieste en sus múltiples torsiones.

Para guiar la lectura, podemos postular *a priori* seis *espacios de lo ambiguo* en la danza *butoh,* interdependientes, y constitutivos de una ontoepistemología del pliegue: (1) el pliegue, como categoría que permite pensar la reorganización de la distancia y la copresencia de elementos heterogéneos, ayudando a superar el binomio cosa/idea; (2) el cuerpo, abordado como superficie de inscripción y de plegamiento más que como soporte de representación; (3) la torsión, que fabrica pliegues, conectando y diferenciando áreas de un conjunto; (4) la no volición, como suspensión de la intencionalidad subjetiva en la práctica somática; (5) lo (neo)barroco, como régimen estético caracterizado por la exageración de los pliegues y los procesos de disolución identitaria*;* (6) lo *queer,* como espacio de lo ambiguo en el que las categorías binarias masculino/femenino se desestabilizan.

Antes de continuar, conviene precisar la fundamentación teórica del término «ontoepistemología». Desde el marco del nuevo materialismo, Karen Barad formula, durante la primera década del siglo XXI, un nuevo marco «ontoepistemológico» (*onto-epistem-ology*) entendido como el estudio de la práctica del conocer en el ser (*knowing in being*), negando la escisión entre ontología y epistemología (2007: 43, 185). Al afirmar que no somos observadores externos del mundo —«*We are not outside observers of the world*» (2007: 184)—, cuestiona la

como aquel que, en reacción a estos, procura afirmar una supuesta pureza cultural, tal como ocurrió en Japón tras la ocupación de Estados Unidos. En lo que respecta a sus influencias artísticas, el *butoh* surge a partir de un complejo entramado de diálogos con los movimientos de vanguardia europeos —la danza expresionista alemana, la *modern dance*, las nuevas poéticas francesas literarias y escénicas, el surrealismo, el *performance art,* etc. (Fraleigh, 2010: 3-6)—. Estas influencias, articuladas con la herencia cultural japonesa de la primera generación de *butohkas,* dan lugar a una nueva línea de investigación artística que configura modos de presencia profundamente transgresores, tanto para la cultura autóctona como para la foránea. Reducir la danza *butoh* a su identificación con una cuna geográfica y afirmar su carácter «japonés» implica el riesgo de incurrir en formas de «orientalismo» o «japonismo», mediante las cuales se exotiza lo denominado «Oriente», idealizándolo y, simultáneamente, devaluándolo. El presente estudio no pretende contribuir a dicho *orientalismo* que hoy, tal como constató Edward Said a finales de los años noventa «sigue presente en el mundo académico a través de sus doctrinas y tesis sobre Oriente y lo oriental» (2008, 21). La mirada se desplaza por los espacios liminares entre culturas, asumiendo, además, el carácter constitutivamente híbrido de cada una de ellas.

hegemonía filosófica de una tradición metafísica de raíz racionalista según la cual las representaciones median entre el conocedor y lo conocido (Barad, 2007: 133). La propuesta *poshumanista* (dado que abandona una mirada antropocéntrica) de Barad consiste en pensar al sujeto conocedor, no en una relación de externalidad absoluta con el mundo natural, si no siendo parte íntegra del mismo, en su continua *intra-actividad* (*intra-activity*) (2007: 184).

Aunque Gilles Deleuze no emplee explícitamente el término de «ontoepistemología», utiliza la figura geométrica y física del pliegue (*le pli*) para unificar la estructura del ser con la del conocer. En su lectura y su peculiar interpretación de Leibniz, la realidad no se divide en un sujeto que piensa frente a un objeto externo, sino que el saber emerge de la curvatura entre la materia y el alma, concebidas como coextensivas.

2. *Nikutai no hanran* o la rebelión de la carne

¿Cómo se articula la noción de pliegue con la ambigüedad de la danza butoh? ¿Y la práctica artística de Tatsumi Hijikata con la *Monadología* de Leibniz? ¿Cómo se vincula el *origami* con la no volición de un cuerpo atravesado por fuerzas e intensidades? ¿Se puede conectar la categoría de lo (neo)barroco con la disolución identitaria o la desubjetivación que practican los *butohkas*?[5] Los plegamientos reorganizan las distancias, haciendo coexistir lo ajeno con lo próximo, en una misma superficie de contacto. Lo que está distanciado, se toca, si se pliega un lado sobre el otro. Imaginemos que Santa Teresa bailaba *butoh*. Su éxtasis era síntoma de un cuerpo que estaba siendo torsionado, traspasado, abrasado, empujado a perforar el tiempo y el espacio, a espiritualizarse, ensanchando el alma entre las arrugas de la materia.

En 1665, tras haber inmortalizado el quejido de Santa Teresa, Bernini esculpió el *Retrato de Luis XIV*. Si nos fijamos detenidamente en los pliegues del tejido de este busto, podremos percatarnos de que todo pliegue incluye un anverso y un reverso. Hay fragmentos de la tela que quedan escondidos, así como se ocultan los pliegues de la piel y de la carne al cubrirse con vestidos. Estar escondido en el interior del pliegue funciona como una metáfora sensible de lo ambiguo. Lo que percibimos no es completamente plano ni liso: no todo el tejido está expuesto. La noción de pliegue nos ayuda a comprender que los espacios de lo ambiguo se vinculan con estrategias de sugerencia y evocación. Lo implícito está en el reverso.

Dice Deleuze que la música barroca «no carece de ambigüedad […], es, a la vez, el amor intelectual de un orden y de una medida suprasensibles, y el placer sensible que deriva de

[5] *Butohka* es un término que hace referencia a la persona que practica danza *butoh.*

vibraciones corporales» (1989: 164). Lo ambiguo puede entenderse aquí no como una simple indecisión entre términos opuestos, sino como el efecto de un marco de pensamiento que presenta como excluyentes dimensiones que, sin embargo, coexisten. El anverso y el reverso. La ambigüedad no remite tanto a una elección forzada entre dos polos cuanto a la insuficiencia del pensamiento binario para dar cuenta de su simultaneidad. Solemos denominar paradoja a la afirmación de una contradicción; en este sentido, lo ambiguo puede aparecer como paradójico cuando se lo piensa desde una lógica de la oposición. La paradoja no señala aquí un callejón sin salida, sino el punto en el que el régimen representacional revela sus límites.

Si la música barroca es, a la vez, intelectual y corporal, el problema no reside en dicha coexistencia, sino en el marco que exige su oposición. Frente a tal exigencia, una posible salida, más allá de optar por uno de los términos o conciliarlos dialécticamente, sería desplazar la perspectiva, descubriendo el espectro virtual de pliegues que se extiende entre aquello que llamamos intelectual y aquello que llamamos corporal. No se trata de multiplicar interpretaciones, sino de reconocer distintos niveles de realidad. La imagen del pliegue facilita este giro desde el pensamiento binario hacia un pensamiento intersticial o liminal, capaz de acoger la continuidad sin reducción, respetando las fisuras y las diferencias, sin caer fácilmente en la oposición, dando cabida a la amplitud de los abanicos. ¿Qué es, entonces, lo que vincula la danza *butoh* con la teoría de la *monadología* leibniziana, o la estética del *butoh* con la barroca? El pliegue; mejor aún, los pliegues.

En 1968 se presenta en Tokio el solo de danza *Hijkata Tatsumi to Nihonjin: Nikutai no hanran* (*Hijakata Tatsumi y los japoneses: La rebelión de la carne*). Hijikata lleva un vestido largo de color rojo intenso, presuntamente inspirado en la confección y estética de los trajes de *faralae*, algo que puede intuirse tanto por la longitud de la cola como por los fruncidos del tejido, aunque estos no llegan a convertirse propiamente en volantes.[6] El atuendo genera grandes volúmenes, dobleces y ondulaciones, al tiempo que Hijikata, con movimientos violentos, evoca danzas como el vals o el flamenco (Fraleigh y Nakamura, 1988: 20). Según Bruce Baird, la performance debió durar aproximadamente una hora y media. El registro audiovisual que se realizó consta de veinte minutos filmados por Hiroshi Nakamura en una película de ocho milímetros, de los cuales, apenas, se pueden encontrar cinco minutos digitalizados en acceso abierto en internet. La grabación de Nakamura carece de sonido, aunque sabemos que la danza fue acompañada por el ruido de un motor de motocicleta sobre el fondo de un concierto, en directo, de música clásica interpretada por un pianista (Baird, 2012: 115).

[6] Fotografías disponibles en Vangeline Theater, 2019.

A partir de la escasa documentación fotográfica y videográfica que existe de *La rebelión de la carne*, podemos ver fragmentos del acto durante el que Hijikata lleva puesto el vestido descrito anteriormente, y observar cómo juega con el tejido, ofreciendo formas escultóricas y efímeras que se deshacen en vuelos alrededor de sus piernas desnudas.[7] Los pliegues sugieren una continuidad entre el tejido de la vestimenta y los tejidos corporales, una continuidad heterogénea interrumpida por las fisuras invisibles entre los hilos textiles y los filamentos musculares, los cambios de textura y de forma. El efecto es análogo al que consigue Bernini con Santa Teresa o Luis XIV.

En la escultura del *Éxtasis de Santa Teresa*, Bernini desplaza el centro de la experiencia hacia el vestido. Las telas se agitan, se arremolinan y se espesan hasta el punto de que el cuerpo parece casi disolverse en ellas. El pliegue no recubre al cuerpo: lo produce. La carne no se ofrece como un soporte estable sobre el que se disponen los ropajes, sino como una intensidad, en el sentido deleuzeano, que se continúa en la tela. El temblor espiritual, la herida divina, se inscribe menos en el rostro que en la proliferación turbulenta de los plisados. Así mismo, en el *Retrato de Luis XIV* de Bernini, el busto del rey queda parcialmente eclipsado por la monumentalidad de los pliegues, que revelan una potencia política. El poder no reside en el rostro ni en la postura, sino en la continuidad infinita del tejido que se pliega y repliega, como si la soberanía misma se encarnara en ese exceso material. El pliegue barroco, aquí, no adorna: gobierna. En ambos casos, el pliegue opera como una zona de indiscernibilidad entre cuerpo y mundo, sin homogeneizarlos. La tela deja de ser un límite exterior para convertirse en un medio de transmisión de fuerzas: espirituales en Teresa, políticas en Luis XIV. En Hijikata, el vestido rojo no funciona como un mero signo ni como un ornamento escénico; el tejido se adhiere, se retuerce y se arrastra junto al cuerpo, amplificando sus tensiones y resistencias. Como en Bernini, el cuerpo no preexiste a la tela: emerge con ella, en su fricción constante. El vínculo entre estos ejemplos no reside, pues, en una analogía iconográfica, sino en una misma somaestética del pliegue como principio generativo. El pliegue no representa el movimiento: es el movimiento mismo del cuerpo y de la fuerza que lo atraviesa.

[7] Esta propuesta escénica de Hijikata puede dividirse en varias secciones. Algunas de ellas se caracterizan por los cambios de vestuario. El artista entra al espacio escénico llevado en procesión sobre un palanquín, a la vez que se procesiona a un cerdo vivo. Posteriormente, danza con un kimono blanco. En el tercer acto, se desviste y muestra una escandalosa prótesis: un falo erecto de color dorado, que remite a pasajes de «Heliogábalo el anarquista coronado» de Antonin Artaud, cuyo escrito, *El teatro y su doble*, se había convertido en una fuerte influencia para Hijikata. En cuarto lugar, aparece con el espectacular vestido rojo, volumétrico y ondulante, combinado con unos largos guantes negros. El siguiente atuendo será una falda can-can con grandes volantes capeados (quizá inspirada, también, en los trajes de flamenca). En otro acto, viste un impecable traje blanco de chaqueta para, a continuación, salir a escena con un kimono corto, femenino e infantil, y calcetas. Finalmente, con un tejido escaso que tapa sus genitales, habiendo sido atado su cuerpo con cuerdas a las extremidades, es alzado por los aires, en paralelo al suelo (Baird, 2012: 120-121) (Nanako, 2000: 20).

El pliegue como principio generativo y como categoría que reorganiza las distancias y permite la copresencia y continuidad entre elementos heterogéneos, irrumpe con fuerza en la pintura barroca; en *Judit y su doncella* (1613) de Artemisa Gentileschi, en *San Serapio* (1628) de Zurbarán o en el *Retrato de Beatrice Cenci* (1662) de Elisabetta Sirani. El mismo color rojo intenso del vestido de Hijikata se encuentra en las telas de *San Jerónimo Penitente* (1605), *Judit y Holofernes* (1598) y *La muerte de la virgen* (1606) de Caravaggio; de *Judit con la cabeza de Holofernes* (1596) de Fede Galizia; del autorretrato homónimo de 1624 de Virginia de Vezzo; de *Santa Casilda* (1635) de Zurbarán. Todos estos ejemplos, en tanto que imágenes, conviene pensarlos, no desde una lógica representacional (Rancière, 2011), sino desde el carácter performativo de lo *imaginal.* Esto quiere decir que las imágenes poseen agencia: hacen, afectan, componen escenas, se mueven y hablan. Percibir imágenes significa estar «entre imágenes» y no frente a ellas (Soto Calderón, 2020: 73-74).

En todos los casos anteriores, el pliegue —así como la imagen del pliegue— *actúa* sobre el mundo: no opone cuerpo y vestidura, forma y materia, interior y exterior, sino que los mantiene en una relación de continuidad tensa. La ambigüedad surge entonces de esta relación, amplificando la visión y posibilitando la apertura de un espectro. La estética barroca, así como la estética del *butoh* en Hijikata, niegan el cuerpo en tanto unidad cerrada, y lo afirman como superficie intensiva, (des)plegada, atravesada por fuerzas que no cesan de insistir. La profundidad se halla en las honduras de las curvaturas y las dobleces. El tejido del cuerpo se extiende más allá de la piel, hacia el tejido del mundo, en el que diferentes planos, como capas textiles, coexisten.

3. Neobarroco *queer*

En *El barroco y el neobarroco*, Severo Sarduy afirma que «lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica» (1999 [1972]: 1385). La etimología misma de *barroco —barrueco*, perla irregular— remite a lo excéntrico, lo extravagante y lo desviado de la norma. Sarduy describe el barroco como una «proliferación incontrolada de significantes», «una red de conexiones, de sucesivas filigranas», cuya expresión ya no es lineal ni plana, sino «espacial y dinámica» (Sarduy, 1999: 1386, 1394). Deleuze diferencia la categoría de lo barroco con respecto a la categoría de lo neobarroco, la cual designa una corriente cultural que ya no pretende la reconstrucción de la razón clásica, como sí lo pretendía lo barroco (1989: 108). Sarduy distingue entre el barroco histórico y el neobarroco contemporáneo: mientras «el barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se

dan como imágenes de un universo móvil y descentrado […] pero aún armónico», el neobarroco contemporáneo «refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del *logos* en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico» (1403). El neobarroco se convierte así en el «reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está "apaciblemente" cerrado sobre sí mismo» (1403).

Establecer vínculos entre las artes barrocas y las manifestaciones artísticas posmodernas[8] —o *altermodernas* (Bourriaud, 2021)—, de la segunda mitad del siglo XX, no constituye, pues, una idea novedosa. Después de Sarduy, Omar Calabrese publica, en 1987, *L'età neobarocca* (*La era neobarroca*) con el propósito de identificar el gusto de su tiempo o, en sus palabras, un «aire de época», caracterizado por la pérdida de integridad en favor de la «inestabilidad, polidimensionalidad y mutabilidad» (1999: 12). Siguiendo a Sarduy, Calabrese defiende que «puede haber algo barroco en cualquier época de la civilización» (1999: 31). Insiste en que cada fenómeno cultural puede ser leído más allá de su contexto histórico inmediato, pues «cada fenómeno analizado es siempre, por cuanto es analizado, un fenómeno construido por el analista y, por tanto, transferible más allá de su situación espacial y temporal» (1999: 37). El barroco deja, entonces, de ser exclusivamente una categoría histórica para convertirse en un principio (soma)estético y ontoepistemológico asociado a la «desestabilización de los sistemas» normativos (43).

Calabrese decide, bajo la influencia de un espíritu neobarroco, «arriesgarse en el terreno de las "conexiones improbables"», es decir, en el «descubrimiento de relaciones insospechadas, de uniones inauditas, de redes inimaginadas», aun cuando «obrar de esta forma significa correr algunos riesgos» (1999: 14-25). Esta investigación asume los riesgos que supone afirmar una conexión improbable entre la ambigüedad estética del *butoh* y la metafísica leibniziana interpretada por Deleuze. Siguiendo las tesis de Calabrese y Sarduy, el *butoh* puede caer bajo la categoría de neobarroco, así como *El Pliegue* deleuzeano, ambos surgidos en la segunda mitad del siglo XX, en un contexto de contaminación cultural globalizada y de resurgimiento de lo barroco como desestabilización de las tradiciones artísticas. Desde este prisma podría pensarse el *butoh-fu* de Hijikata —su sistema de notación coreográfica basado en collages poéticos, verbales y visuales— como una práctica profundamente neobarroca, construida a partir de asociaciones poco habituales, desplazamientos semánticos e *intratextualidades* que perturban toda pretensión de sentido unívoco.

[8] El término «posmoderno», según Calabrese, está muy manido, ya a finales de la década de los ochenta (1999: 28).

La *ambigüedad* se emparenta con el desbordamiento o el exceso. Exceder es «ir más allá» (*excedere*): quebrar los límites normativos de un determinado contexto social (1999: 66). Las corporalidades ambiguas del *butoh* —como también las figuras andróginas analizadas por Calabrese en artistas como Prince o David Bowie (1999: 77)— pueden entenderse como modos de exceso. La ambigüedad de género se puede concebir como un desbordamiento de la norma[9]. Según Jaramillo Gil: «El neobarroco se caracteriza por su carácter autorreflexivo, su exuberancia y su exceso formal y, en cierta medida, por su oposición política a las identidades y los discursos tradicionales.» (2020: 12).

De esta ambigüedad disidente emergen «obras-fragmento» y «obras-detalle» (Calabrese, 1999: 85). El *butoh* participa de este acontecer fragmentario mediante movimientos parciales, y tensiones microscópicas, en un «exceso de detalle» (88). Las disociaciones físicas, propias del *butoh*, no fragmentan el cuerpo para aislar sus partes, sino para revelar la multiplicidad de fuerzas, materias y afectos que lo atraviesan. Así, la fragmentación neobarroca y la continuidad del pliegue no se oponen: el fragmento es, precisamente, un pliegue entre otros, en un mismo tejido, una interrupción que mantiene la continuidad de la materia al desplegarla en nuevas direcciones.

Asimismo, Calabrese vincula lo neobarroco con el «placer del extravío y el misterio del enigma» (1999: 156). Con ello alude a una experiencia estética que nunca conduce a una interpretación única ni plenamente resolutiva. El sentido permanece abierto. Los elementos aparentemente contradictorios coexisten, sin que sea posible reducirlos a una síntesis estable. De ahí surge una disposición de aceptación de la incertidumbre y del no saber, no entendidos como carencia, sino como parte constitutiva de la experiencia estética. Esta dimensión resulta fundamental para comprender el carácter enigmático del *butoh* y su resistencia a quedar fijado en un significado unívoco. El propio Calabrese relaciona esta apertura de sentido con el modelo rizomático de Deleuze y Guattari y con «la suspensión o la indecibilidad de toda solución de un sistema de nudos o laberíntico» (157). La oscuridad, lo vago, lo indefinido y el «abandono voluntario y explícito de la precisión expresiva» (178-180) constituyen, desde esta perspectiva, rasgos centrales de la estética neobarroca. Éstos provocan el socavamiento del pensamiento binario. Entramos así en la multiplicidad del espectro: los conceptos y las cosas devienen superficies móviles, espacio elástico afectado por «fuerzas que lo doblan, lo pliegan, lo curvan» (187).

[9] La ambigüedad de género, lo *queer,* no como confusión interpretativa entre dos polos antagónicos, sino como afirmación de un espectro de expresiones de género o de resistencias a modos de expresión de género normativas.

El interés de esta investigación no reside en identificar meras similitudes formales entre el barroco histórico y el *butoh*, sino en comprender cómo determinadas poéticas contemporáneas ponen en discusión las rígidas categorías semánticas, identitarias, estéticas, ontológicas o epistemológicas presentes en diversos contextos socioculturales (Calabrese, 1999: 116). El neobarroco aparece, así, como una estética no normativa, asociada a la crisis, la duda y el experimento (206). La mayoría de las propuestas escénicas del *butoh*, desde la primera generación de *butohkas* hasta la actualidad, se caracterizan por una gran austeridad visual, lo que podría parecer ajeno a lo barroco. Sin embargo, su potencia neobarroca emerge de la proliferación de ambigüedades y de la experimentación con el desbordamiento y el enigma, más que del *horror vacui*.

El pliegue desestabiliza así las oposiciones binarias y convierte el cuerpo en un umbral poroso. Precisamente por ello, el paso hacia una lectura *queer* de lo neobarroco resulta fundamental. Jaramillo Gil entiende el neobarroco como un conjunto de prácticas estéticas contemporáneas que encuentran en la inconformidad y la descentralización barrocas una vía para explorar identidades *queer* y *trans* en América Latina (2020: 207). Más allá de este marco geográfico, la propuesta puede extenderse al *butoh* y a otras técnicas de danza derivadas del *butoh*, como el *Body Weather,* sobre la que nos detendremos más adelante. No se trata de aplicar categorías universales, sino de identificar afinidades entre prácticas culturales distintas que cuestionan la naturalización de la identidad y de las normas de género dominantes en cada contexto.

El término *queer* —o *cuir*— presenta diferentes acepciones. En nuestro caso, siguiendo a Damiano Fina, lo utilizamos como un concepto que desmantela el binarismo y que cuestiona la identidad de género (hombre/mujer), la expresión de género y el sexo biológico (masculino/femenino) (2019: 12). Lo *queer* nombra un espacio intermedio entre identidades normativas[10]. Fina, artista y docente de danza, sostiene que la estética liminal *queer* es consustancial al *butoh* (2019: 16). Así, la pedagogía del *butoh* es una pedagogía *queer* que crea las condiciones necesarias para que la práctica de disidencia con respecto a los esencialismos identitarios se de a través de una danza que conduce a un estado de percepción de la existencia somática (corporal y mental) en continuo devenir (2019: 58). Bailar es percibir transformaciones constantes.

[10] En esta línea nos debemos a los estudios de Judith Butler, Jack Halberstam, Susan Stryker, Mikaelah Drullard o Paul B. Preciado, por citar algunos nombres relevantes para los estudios *queer* y trans que nos respaldan.

La danza *butoh* puede considerarse una práctica neobarroca y *queer* por el tipo de experiencia cognitiva y sensible que propone. Frente a los regímenes binarios —hombre/mujer, humano/animal, belleza/fealdad, sujeto/objeto—, el *butoh* suspende la necesidad de una resolución identitaria estable y desplaza el sentido hacia zonas de indeterminación liminal. La ambigüedad deja entonces de ser un déficit semántico para convertirse en una condición de posibilidad del pensamiento y de la experiencia estética. En este punto, resulta especialmente pertinente la siguiente idea que sostiene Chus Martínez en *The Complex Answer. On art as nonbinary intelligence*: el arte puede ser pensado como un ejercicio de aceptación del enigma de la ambigüedad (2023: 60). Más que comunicar un significado cerrado, ciertas prácticas artísticas contemporáneas entrenan una sensibilidad capaz de habitar contradicciones, opacidades y estados intermedios sin reducirlos a categorías fijas. En *butoh* no se representan identidades ambiguas, sino que se revela y se produce corporalmente la ambigüedad como modo de existencia.

4. *Furoshiki* monadológico, *origami* instantáneo

Christo y Jean-Claude envuelven el Pont-Neuf de París en 1985. Su proyecto artístico, desarrollado desde los inicios de los años sesenta del siglo XX, consiste en cubrir, con enormes, telas, edificaciones y monumentos. Calabrese interpreta estas obras de *land art* como manifestaciones de una sensibilidad neobarroca (1999: 79). En la tradición japonesa, el *furoshiki* designa el arte de envolver objetos mediante piezas de tela cuadrangulares. Su origen se remonta al período Nara —siglo VIII—, momento a partir del cual comenzó a consolidarse como una práctica habitual en Japón (Sasanti y Milanguni, 2018: 2-3). Lo relevante es que el acto de envolver no consiste simplemente en cubrir parcialmente un objeto, sino en ocultarlo completamente a la vista. Envolver implica hacer que el objeto deje de ser visible (Aror y Lensun, 2022: 285). Cuando se recibe un regalo empaquetado con material textil, la primera experiencia estética tras el deleite visual que produce su presentación, consiste en desatar las esquinas, con un grácil movimiento de manos, y revelar, con cuidado, lo que se esconde en el interior (Saito, 2007a: 232-233; 2007b: 91).

Deleuze se pregunta: «¿por qué algo iba a estar plegado si no es para ser envuelto?» (1989: 34). No nos interesa, únicamente, el hecho de envolver un objeto, sino que el propio plegamiento hace que la tela se repliegue sobre sí, se envuelva a sí misma. Como se ha señalado anteriormente, todo pliegue posee un reverso: una zona retirada de la percepción inmediata que surge del propio acto de plegar. Lo que aparece como interior no es sino el exterior mismo

cuando se repliega sobre sí y genera una reserva, un espacio oculto. Esta observación permite establecer un vínculo más profundo entre la sensibilidad neobarroca identificada por Calabrese, la práctica japonesa del *furoshiki* y la filosofía del pliegue desarrollada por Deleuze a partir de Leibniz. Resulta significativo que el término *furoshiki* combine los sentidos de «extender» y «desplegar» (Aror y Lensun, 2022: 285). Envolver implica plegar una superficie para crear una interioridad provisional, accesible únicamente mediante un proceso posterior de despliegue. El (des)pliegue y la (des)envoltura constituyen operaciones complementarias.

Una mónada es «una sustancia simple» (Leibniz, 1981 [1720]: §3, 73). Deleuze la explica mediante una imagen arquitectónica barroca: una casa de dos pisos. En la planta superior se encuentra el alma: una habitación oscura, cerrada sobre sí misma, «revestida de una tela tensa diversificada por pliegues» (Deleuze, 1989: 47). La mónada parece constituir así una interioridad absoluta, una cámara cerrada, tapizada, sin comunicación con el exterior. Esta concentración cerrada de repliegues, imagen casi cerebral, remite directamente a uno de los principios fundamentales de la *Monadología*: «Las mónadas no tienen en absoluto ventanas por las que pueda entrar o salir algo» (Leibniz, 1981 [1720]: §7, 77). Tal formulación ha suscitado numerosas reinterpretaciones. David Lapoujade, por ejemplo, propone «agrietar» la mónada, cuestionando la imagen de una conciencia completamente encerrada en sí misma y sugiriendo, más bien, una relación de membrana entre adentro y afuera (2016: 286). La cuestión no consiste en decidir entre apertura o clausura, sino en comprender cómo se relacionan ambas dimensiones.

En la imagen arquitectónica propuesta por Deleuze, el piso inferior de la mónada corresponde al cuerpo y a la materia. A diferencia de la cámara superior, este nivel aparece perforado por pequeñas aberturas, es decir, por los sentidos exteroceptivos. La separación entre ambos pisos nunca es absoluta, pues Deleuze identifica una «torsión» que los conecta, que hace que el mundo exista actualmente en las mónadas y que, al mismo tiempo, las mónadas remitan constantemente al mundo que expresan (Deleuze, 1989: 39).

Siguiendo a Simon O'Sullivan, la originalidad de la lectura deleuzeana reside precisamente en esta posibilidad de pensar una torsión que genere un pliegue capaz de comunicar lo que inicialmente parecía totalmente separado (2005: 104). En este contexto, quizá convenga abandonar la imagen de la casa de dos pisos para regresar a la del tejido. Un tejido permite pensar de manera más flexible la relación entre cuerpo, mente y mundo. No habría ya compartimentos diferenciados, sino una única superficie recorrida por distintos grados de plegamiento: zonas más densas, acumulaciones de pliegues, repliegues profundos, extensiones más lisas y despliegues progresivos. El despliegue no sería entonces lo contrario del pliegue,

sino su prolongación. Dice Jean-Luc Nancy que el cuerpo no tiene fuera ni dentro, sino que es una «piel diversamente plegada» (2013: 16).

Cuerpo, mente y mundo podrían entenderse como dimensiones coextensivas de una misma trama. La armonía preestablecida de Leibniz deja de aparecer, desde esta perspectiva, como la coordinación misteriosa entre entidades aisladas para aproximarse a una imagen de resonancias distribuidas a lo largo de un mismo tejido. Esta interpretación permite comprender una de las tesis centrales que O'Sullivan extrae de Deleuze, similar a la idea que alcanzamos asociando las intervenciones escultóricas de Christo y Jean-Claude con el *furoshiki* o los vestidos de Santa Teresa con los de Hijikata: «el interior no es más que un pliegue del exterior» (2005: 103).

Al concluir su estudio, Deleuze afirma: «Seguimos siendo leibnizianos [...]. Descubrimos nuevas maneras de plegar como también nuevas envolturas, pero seguimos siendo leibnizianos porque siempre se trata de plegar, desplegar, replegar» (1989: 177). Desde aquí es posible pensar el *butoh*. La torsión resulta fundamental: es el movimiento que, generando un pliegue, conecta y diferencia simultáneamente distintas dimensiones de la experiencia.

Si en el *furoshiki* una superficie se envuelve sobre sí misma para generar una interioridad provisional, en el *origami* no se trata ya únicamente de envolver mediante pliegues, sino de producir nuevas formas a través del propio plegamiento.[11] El arte del *origami* —del japonés *oru* (plegar) y *kami* (papel)— designa literalmente la acción de plegar papel, pero, más allá de una técnica manual, constituye «una forma diferente de concebir la organización de la materia» (Trebbi, 2012: 9). Tradicionalmente consiste en obtener figuras tridimensionales a partir de una única hoja de papel, sin cortar, pegar ni añadir elementos externos (Gardner, 2008: 160). La transformación no es aditiva ni sustractiva: la forma emerge exclusivamente de la disposición de los pliegues, a partir de los cuales, se van descubriendo posibilidades (Kakahara y Takahama, 1987: 14). El *origami* ofrece una imagen particularmente fértil para pensar la ontoepistemología del pliegue desarrollada por Deleuze. Del mismo modo que el mundo entero se encuentra envuelto en cada mónada y que el interior no constituye otra cosa que un pliegue del exterior, las múltiples formas del *origami* permanecen virtualmente contenidas en la hoja. Cada

[11] Los orígenes del *origami* se remontan a Japón y, según algunos investigadores, llegó desde China. A finales del siglo XVII se publicó *Hiden Senbazuru Orikata* (*El secreto de la forma de plegar mil grullas*) del monje budista Rokôan, donde aparecen los primeros patrones de plegado recogidos en un libro. Prácticamente todo material, incluso el hormigón, puede ser plegado, y la inspiración del arte del plegado está en el mundo mismo que habitamos: «los repliegues del terreno, la imbricación de las hojas de col, el delicado plisado de las hojas de palmera, la inteligente disposición de las escamas animales…» (Trebbi, 2012: 9). Hay infinidad de técnicas de plegado: plegado en acordeón, plisado, estirado, plegados en caja, incrementales, en espirales, recogidos, torcidos, en v, rupturas, arrugados… (Jackson, 2011).

plegamiento actualiza una posibilidad distinta sin alterar la continuidad material del papel. No resulta casual que diversos autores hayan señalado que el origami ha trascendido el ámbito artístico para convertirse en una auténtica filosofía natural capaz de articular cuestiones estéticas, matemáticas, éticas y científicas (De Leon Flores, 2024). El desarrollo de plegados derivado de la papiroflexia aparece hoy en campos tan diversos como la ingeniería, la arquitectura, la robótica, la medicina o la astronomía, confirmando la intuición deleuzeana según la cual seguimos descubriendo nuevas maneras de plegar, desplegar y replegar el mundo, aprehendiendo una suerte de interdependencia entre las cosas inanimadas y las criaturas vivientes (Fuse, 1990: 6).

La investigadora Biruta Kresling, formada en arquitectura y biología, llama «origami instantáneo» a los patrones de pliegues que aparecen espontáneamente al comprimir o torsionar una superficie de papel. La forma no es producida por un plegamiento planificado paso a paso, sino por unas fuerzas que actúan sobre el material y generan espontáneamente una determinada estructura. Para ilustrarlo, Kresling muestra diferentes modos de origami instantáneo en el documental *Un monde en plis: Le code origami* (2015). Por ejemplo, aplasta, con un montón de libros, un cono de papel y descubre el patrón de pliegues resultante.

Recordemos que el disparador de esta investigación es la pregunta por la ambigüedad característica de la danza *butoh*. Una posible respuesta, pensando el *butoh* como un arte del plegado, se encuentra en el carácter no intencional que los propios practicantes atribuyen a esta danza. Como señala Mata, en *butoh* suele afirmarse que no es la persona quien baila, sino que es «danzada» por otras fuerzas; un bailar que, incluso cuando acontece en soledad, permanece poblado de imágenes, sueños, recuerdos y fantasmas (2024: 72). El movimiento (por ejemplo, la torsión o la compresión) no aparece entonces como la exteriorización de una interioridad preexistente, de un *yo*, ni como la ejecución voluntaria de una intención subjetiva claramente definida. Emma Bigé lo describe con precisión al señalar que existen movimientos que no son enteramente nuestros: la respiración, la circulación sanguínea, los ajustes posturales o los movimientos involuntarios de la mirada nos atraviesan constantemente. Antes de movernos, ya estamos siendo movidos: «*Il y a en moi des mouvements qui ne sont pas de moi, des movements qui me precedent*» (2023: 13). En la danza *butoh*, el cuerpo está siendo plegado y desplegado; las sensaciones y las imágenes de quien baila, se hacen tridimensionales, se desplazan por el espacio, se extienden, se despliegan. No es un sujeto quien baila, sino los estímulos del entorno, la sed, la humedad, la atracción del subsuelo, la contractura junto a la escápula derecha, los recuerdos de la infancia… La propia vida baila a través del cuerpo. Como sostiene Evelin Viamonte Borges, «Se trata del concepto japonés del "no hacer" en tanto "no intencionalidad";

el cuerpo es "movido por" algo que no se considera dentro de la volición del danzante.» (2023: 93).

En los entrenamientos de *butoh* se suelen imaginar hilos que conectan la coronilla con una estrella lejana, el perineo con el centro de la tierra, las articulaciones con distintos puntos del espacio. Así, el cuerpo del *butohka* se ejercita como una marioneta ajena a la propia volición.[12] ¿Por qué no pensar el cuerpo del *butohka* como una hoja de papel que va transformándose según sus diferentes plegamientos y despliegues? El cuerpo deja de concebirse como origen soberano del movimiento para convertirse en una superficie sensible sobre la que actúan múltiples fuerzas. El *origami instantáneo* nos inspira a pensar la ambigüedad propia del *butoh* como un proceso no intencional de actualización de pliegues, como un acto de escucha y liberación de los movimientos que nos preceden. La indeterminación de esta danza proviene de la imposibilidad de localizar un origen único del movimiento. No soy *yo* quien baila; tampoco algo completamente exterior a mí. El movimiento emerge en el propio pliegue donde interior y exterior dejan de constituir términos opuestos. Es precisamente en ese espacio ambiguo —neobarroco, *queer*— donde el *butoh* encuentra una de sus condiciones fundamentales de posibilidad.

5. Conclusiones: De la ontoepistemología del pliegue a las meteorologías del cuerpo

> […] la materia se pliega a la manera del origami, por lo que las cavernas que contienen otras cavernas, a su vez, contienen más cavernas. El mundo es superabundante, como un lago repleto de peces, con peces más pequeños entre estos peces, y así sucesivamente hasta el infinito. Aquí no hay frontera entre lo orgánico y lo inorgánico, ya que cada uno se pliega en el otro en una continua texturología. (O'Sullivan, 2005: 103)[13]

Frente a las ontologías sustancialistas y dualistas, donde las entidades existen previamente a sus relaciones, la lectura que Deleuze realiza de la *Monadología* propone un mundo compuesto por repliegues que, como escribió Leibniz, «tienden al infinito» (1981 [1720]: §61, 127). El pliegue deja de ser una figura formal para convertirse en un principio ontoepistemológico: una manera de pensar cómo emergen simultáneamente el conocimiento y la realidad. Deleuze señala que el barroco no inventa el pliegue; lo eleva. «*C'est le Baroque qui élève le pli à l'infini, on le voit dans les tableaux du Greco, dans les sculptures du Bernin, et*

[12] Esta práctica de entrenamiento fue aprendida bajo la guía de diferentes artistas, entre quienes podemos destacar a Jonathan Martineau. Véase www.butosofia.com.
[13] Traducción propia.

qui nous ouvre une compréhension non philosophique par percepts et affects.»[14] (Deleuze, 2013: 191). En esa tendencia hacia lo infinito, lo barroco desborda cualquier límite (Deleuze, 2013: 196). Y en ese desbordamiento, el pliegue reúne arquitectura, pintura, música, poesía, filosofía… De modo, que Deleuze se opone a quienes restringen lo barroco a un solo género (por ejemplo, la arquitectura), a un determinado periodo histórico, o a quienes niegan, incluso, su existencia (Deleuze, 1989: 48-49).

Gilles Deleuze contó, en una entrevista, que recibía cartas de asociaciones de papiroflexia y de grupos de surfistas expresando interés en su filosofía de los pliegues (Deleuze y Parnet, 1996). No resulta difícil imaginar que también hubiera podido recibirlas de *butohkas*. Como la ola para el surfista, el movimiento en el *butoh* no se impone sobre una materia pasiva, sino que exige una escucha de fuerzas preexistentes. Bailar consiste menos en controlar que en entrar en resonancia. El bailarín y coreógrafo catalán Andrés Corchero, afirma que es necesario «abandonarse y aceptar que no podemos dominar nada hasta el infinito» (2023: 21).

A principio de los años setenta, los *butohkas* de segunda generación Min Tanaka e Hisako Horikawa, desarrollaron un sistema de entrenamiento denominado Body Weather o «climatología corporal» (Corchero, 2023: 31). El Body Weather abandona cualquier concepción del cuerpo como entidad fija y autónoma para entenderlo como un conjunto cambiante compuesto por procesos de interdependencia. Así, establecieron un paralelismo entre el funcionamiento del cuerpo y el del clima, investigando las «intersecciones del cuerpo con su entorno» (Corchero, 2023: 20). El paisaje exterior comienza en la piel y se extiende hacia el mundo; el paisaje interior comienza igualmente en la piel y se prolonga hacia dentro (Corchero, *s.f.*). El cuerpo ya no aparece como una sustancia delimitada, sino como un nodo sensible en el que se hacen perceptibles las variaciones de una *texturología continua*.

Regresemos al éxtasis de Santa Teresa de Bernini: «no es solo el pliegue del vestido, sino del cuerpo, la roca, las aguas, la tierra, la línea» (Deleuze, 1989: 50). Algo semejante sucede en las danzas de Hisako Horikawa. Aunque separadas por siglos, contextos culturales y tradiciones estéticas radicalmente distintas, tanto la santa de Bernini como Horikawa aparecen atravesadas por fuerzas que las exceden. El Body Weather, desde su diferenciación con respecto a lo que llamamos *butoh*, nos puede ayudar a comprender y practicar la danza *butoh* desde una perspectiva que abandone los clichés que la reducen a una estética de la fealdad, de lo grotesco o de la extravagancia. Como señala Corchero, bailar no consiste en hacer movimientos raros,

[14] Es el Barroco el que eleva el pliegue hasta el infinito, como se aprecia en los cuadros del El Greco, en las esculturas de Bernini, y el que nos abre una comprensión no filosófica a través de los perceptos y los afectos. Traducción propia.

ni pasos difíciles, ni en imitar una apariencia determinada, sino en dejarse llevar (2023: 60, 88). La ambigüedad del *butoh* no es un efecto escénico; es una manera de habitar la incertidumbre constitutiva de la vida. Siempre permanecen zonas no actualizadas, virtualidades latentes, pliegues todavía por desplegar.

La ambigüedad del *butoh* no constituye una propiedad superficial de ciertas imágenes escénicas, sino un modo de experiencia somaestética que desestabiliza oposiciones aparentemente evidentes. A lo largo de estas páginas hemos propuesto una reflexión a partir de una constelación conceptual integrada por el pliegue, el cuerpo, la torsión, la no volición, lo neobarroco y lo *queer*. Más que definir el *butoh,* hemos intentado comprender qué condiciones hacen posible su resistencia a toda definición estable. Quizá haya que abandonar la propia palabra *butoh,* olvidar los conceptos, intentar no reproducir disciplinas, técnicas ni estilos, para, finalmente, bailar.

Referencias

Aror, S. C., y Lensun, S. F. (2022). Knowing the Japanese culture: The art of cloth wrapping "furoshiki". *JELLT (Journal of English Language and Literature Teaching),* 7 (1), 284–289.

Baird, B. (2012) *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a Pool of Gray Grits*, London: Palgrave Macmillan.

Barad, K. (2007) *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press.

Bigé, E. (2023) *Mouvementements. Écopolitiques de la danse*, Paris: La Découverte.

Bourriaud, N. (2021). *Inclusiones: Estética del capitaloceno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Calabrese, O. (1999) *La era neobarroca* [1987], Madrid: Ediciones Cátedra.

Corchero, A. (2023) *En este mundo tiene que haber de todo*, Barcelona: Editorial Comanegra, Mercat de les Flors e Institut del Teatre.

Corchero, A. (s. f.). *Body Weather*. [Descripción de un curso de formación]. Espacio Punto de Fuga. https://espaciopuntodefuga.com/body-weather-andres-corchero/

Deleuze, G. (1989) *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Barcelona: Paidós.

Deleuze, G., y Parnet, C. (1996). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [Serie de entrevistas televisivas]. Dirigido por P. A. Boutang. Éditions Montparnasse.

Deleuze, G. (2013). *Pourparlers 1972-1990* [1990], Paris: Les Éditions de Minuit, édition électronique.

De Leon Flores, J. (2024). On the Manifold Wisdom of Origami: Reconsidering Origami as a Natural Philosophy. *Young Scientists and Philosophers on the Border*, 1 (1) Article 6, 1-25.

Gardner, M. (2008). *Origami, Eleusis, and the Soma cube: Martin Gardner's mathematical diversions*. Cambridge University Press.

Jaramillo Gil, H. D. (2020). *Queer Baroque: Sarduy, Perlongher, Lemebel* (Tesis doctoral, The Graduate Center, City University of New York). CUNY Academic Works.

Kakahara, K. y Takahama, T. (1987) *Origami for the connoisseur*, Tokyo: Japan Publications.

Fina, D. (2019) *Butoh and Queer Pedagogy. The dance of Eros and Thanatos,* Independently Published.

Fraleigh, S. (2010) *Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy*, University of Illinois Press.

Fraleigh, S. y Nakamura, T. (2006) *Hijikata Tatsumi and Kazuo Ohno*, London: Routledge.

Fuse, T. (1990) *Unit Origami. Multidimensial Transformations*, Tokyo: Japan Publications.

Jackson, P. (2011). *Técnicas de plegado para diseñadores y arquitectos*, Barcelona: Promopress.

Lapoujade, D. (2016). *Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus.

Leibniz, G. W. (1981). *Monadología* [1720]. Oviedo: Pentalfa.

Mata, V. (2024). *Plagie, copie, manipule, robe, reescriba este libro*. Madrid: Ediciones Comisura.

Nanako K. (2000). Hijikata Tatsumi: The words of butoh: Introduction. *TDR: The Drama Review*, 44 (1), 12–28.

Nancy, J-L. (2013) *Corpus,* Madrid: Arena Libros.

O'Sullivan, S. (2005). Fold. A. Parr (ed.), *The Deleuze dictionary*, Edinburgh University Press, 102-104.

Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes.* Pontevedra: Politopías.

Said, E. (2008) *Orientalismo* [1997], Barcelona: Random House Mondadori.

Saito, Y. (2007a) Design sensitivity to the temporal dimension of experience. *Everyday Aesthetics,* New York: Oxford University Press, 232-234.

Saito, Y. (2007b) The Moral Dimension of Japanese Aesthetics Author. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65 (1), 85-97.

Sarduy, S. (1999 [1972]) El barroco y el neobarroco. *Obra completa*, Madrid: ALLCA XX, 1385-1404.

Sasanti, N. S. y Milanguni, A. H. (2019). Furoshiki: An art of cloth wrapping as an alternative to replace bag (goods). *Proceedings of the 2nd Workshop on Language, Literature and Society for Education (Wol2SED 2018),* Indonesia, 2018.

Shusterman, Richard. (2012) *Thinking Through the Body. Essays in Somaesthetics.* New York: Cambridge University Press.

Shusterman, Richard (2013) Everyday aesthetics of embodiment. Bhatt, R. (ed.) *Rethinking Aesthetics. The Role of Body in Design*, London: Routledge, 13-35.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Trebbi, J. (2012) *El arte del plegado. Formas creativas en diseño y arquitectura*, Barcelona: Promopress.

Vangeline Theater. (2019, octubre 17). *Butoh Fest '19 Thursday October 17 Performances*. https://www.vangeline.com/calendar-of-upcoming-events/2019/10/17/butoh-fest-19-thursday-october-17-performances-4zhby-x7rcg-8fk9p-8k3bm-3j9nh-wkxgh-e5ntb

Viamonte Borges, E. (2023) *Danza butoh*, Madrid: Libros Indie.

Vives, F.-X. (2015). *Un monde en plis: Le code origami* [Documental]. La Compagnie des Taxi-Brousse. https://www.rtve.es/play/videos/somos-documentales/codigo-origami/6097971/