

*Ver poesía y escuchar danza.
Una aproximación a la estética de la danza
sagrada de la India*

ANANDA CEBALLOS LÓPEZ
Universidad del País Vasco

Inventaba el color de las vocales
A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde.
Regulaba la forma y el movimiento de cada consonante,
y con ritmos instintivos, me jactaba de inventar
un verbo poético accesible, un día u otro,
a todos los sentidos. Reservaba la traducción.
Escribía silencios, noches,
anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos.

Rimbaud, *Delirios II Alquimia del Verbo*

¿Por qué guardan también silencio, los antiguos teatros sagrados?
¿Por qué ya no se regocija la danza consagrada?

Hölderlin, *Pan y Vino*

I. ARTE SAGRADO, ARTE RELIGIOSO Y VALOR SAGRADO DEL ARTE.

RESULTA CASI INDISPENSABLE, en el umbral de este artículo, realizar una breve precisión terminológica. No sólo porque siempre resulta saludable efectuar una clarificación conceptual, sino porque el tema de lo "sagrado" se halla en el corazón mismo de la cultura india. Tradicionalmente se considera como arte sagrado aquel que se integra en el ejercicio de un culto. En este sentido, su primer objetivo no es satisfacer una necesidad estética, ni cautivar o emocionar. Su meta principal es cumplir una función "litúrgica". No debe ser confundido

con el arte religioso, noción mucho más amplia y que abarca todo cuanto esté inspirado de alguna manera en las creencias de una religión. Pero también puede calificarse el arte mismo como algo "sagrado" en la medida en que es capaz de dar al hombre acceso a un modo de existencia diferente en una especie de transcendencia inmanente. En este caso, no se trata ya de definir una categoría particular de arte llamado "sagrado" al servicio de principios religiosos, sino que el arte mismo se convierte en un medio privilegiado para representar y revelar lo sagrado.

Así pues, la danza tradicional india puede aparecernos como un "arte religioso", dado que utiliza los mitos y las creencias del pueblo hindú, y como un "arte sagrado", en la medida en que se somete a estrictas leyes determinadas por la tradición india y por sus autoridades religiosas, en particular si participa en el culto del templo. Pero mi intención, aquí, es mostrar que la danza india abre un cuestionamiento sobre la posibilidad de la génesis artística capaz de nutrir la búsqueda del valor sagrado del arte más allá de las fronteras culturales y religiosas. Precisamente porque excede lo religioso, esta dimensión propiamente sagrada de la danza india le otorga un espacio privilegiado en la escena contemporánea.

El hinduismo resume en cuatro los principales objetivos de la vida humana (puruṣārtha): "kāma", el placer, "artha", la riqueza, "dharma", la acción correcta, y "mokṣa", la liberación espiritual. Los tres primeros son fines inmediatos, de uso y placer próximos, mientras que el cuarto es la meta última de la existencia humana. En paralelo con la vida misma, la teoría estética india distingue tradicionalmente dos categorías artísticas: "kāma-kalā", arte en un sentido de eficacia y de utilidad próxima, y "yoga-kalā", o arte inspirado y propiamente sagrado. Si bien el primero puede emplear motivos religiosos, solo el segundo produce obras verdaderas, propicias y bellas, "satyam, śivam, sundaram". Como dice A. K. Coomaraswamy: "la utilidad es el motivo indispensable de todo arte, pero desde el punto de vista indio no es arte el que no sirve también al fin último de la experiencia estética"¹. Profundizando en esta idea del arte como camino hacia "mokṣa" hallamos la concepción del arte como algo sagrado en sí mismo. Esta noción no nos es en absoluto desconocida en occidente. Desde el momento en que la religión pierde su autoridad sobre la cultura, el arte occidental se libera de su sujeción a las normas y a los códigos religiosos y penetra en un puro ejercicio lúdico. Y precisamente cuando el arte deja de estar sometido a las exigencias ritualísticas vemos revelarse su valor auténticamente sagrado. Según Court², todo el arte moderno se halla confrontado a una "pre-

1 A.K. Coomaraswamy, *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós, 1997, p. 42, nota 37.

2 R. Court, *Sagesse de l'art*. París: Klincksieck, 1987, p. 150.

sencia-ausencia de lo sagrado". Ya sea para lamentar su égida con la "pérdida del aura" de la obra de arte (Benjamin), ya sea para desacralizar el arte mismo (Warhol) o para abolir sus fronteras (Duchamp), la cuestión del valor sagrado del arte seguirá presente durante todo el siglo XX y hasta nuestros días. Y es en este sentido como vamos a abordar el arte tradicional indio en general y la danza en particular.

II. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA DANZA SAGRADA DE LA INDIA: DEL NĀTYA SĀSTRA AL BHARATA NATYAM

Tal y como nos revelan las especulaciones estéticas desarrolladas en la India, tanto para quien lo practica como para quien lo contempla, el arte permite saborear un deleite infinito llamado "rasa" que se sitúa más allá de las barreras psicológicas individuales³. Es importante señalar que la meta de todo arte tradicional indio es despertar en el ser humano dicha experiencia de placer que provoca la degustación del "rasa". Este goce estético es considerado en la India como análogo a la experiencia mística en tanto que ambos revelan la naturaleza última de la realidad y de la conciencia humana.

Si queremos entender la noción de "rasa" en el arte indio y la relación de éste con lo sagrado, resulta ineludible referirse al monumental tratado de dramaturgia india titulado *Nāṭya Sāstra*⁴. Su autoría se atribuye al personaje mítico Bharata, el cual habría vivido entre los siglos IV y V a.C. Pero el arte dramático (*nāṭya*), antes de ser codificado bajo la forma de un tratado (*śāstra*), constituyó un saber que manaba directamente de los Vedas⁵. Creado por Brahmā y protegido por el rey de los dioses, Indra, el teatro fue así revelado al sabio

3 "Rasa" es generalmente traducido como "placer estético" pero su sentido se comprende mejor si precisamos que es un término utilizado también para designar un elixir elaborado con el jugo de una planta y comparable a la ambrosía griega, deleite de dioses. Tiene en efecto una connotación "gustativa" que permite traducir a veces "rasa" como "sabor estético". Rasa es uno y múltiple: uno porque designa la emoción estética como tal, y múltiple porque sirve también para nombrar las ocho modalidades bajo las cuales se presenta y que dan cuenta de la totalidad de la psicología humana: lo Erótico, lo Cómico, lo Patético, lo Furioso, lo Heroico, lo Terrible, lo Odioso, y lo Maravilloso. Para un estudio detallado Cf. Ch. Maillard y O. Pujol, *Rasa: el placer estético en la tradición india*. Varanasi: Indica-Etnos, 1999.

4 Para las referencias al *Nāṭya Sastra* (= NS) en nuestro texto remitimos a la siguiente edición: *Nāṭya Sastra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabhāratī* ed. by R.S. Nagar, Delhi / Ahmedabad: Parimal Publications, 1981-1984, 4 vol. (Parimal Sanscrit Series, 4).

5 Cuando hablamos de "los" Vedas en plural, nos referimos a cuatro tipos de textos, las *saṁhitā* o colección de himnos conocidos como Rg Veda, Yajur Veda, Sāma Veda y Atharva Veda. El término "Veda", en singular, significa Conocimiento y se aplica al saber sagrado que la tradición india atribuye a los ṛṣi.

(ṛṣi) Bharata, transmitido oralmente, y finalmente transcrito aproximadamente entre los siglos II a.C. y II de nuestra era. Es decir, el NS, la máxima autoridad de la poética india no es sino la versión secularizada y codificada del Nāṭya Veda, es decir, de un saber de origen divino. Este tratado constituye una vasta enciclopedia escénica en verso y en prosa en forma de diálogo entre Bharata y los sabios-ascetas reunidos en torno a él. “El teatro (nāṭya) es un relato que representa (anukīrtana) los sentimientos (bhāva) de los tres mundos (trailoka)”⁶. Podría decirse que el teatro imita en el sentido de que re-presenta (anu-kāraṇa) un relato transfigurado bajo las leyes de la dramaturgia. Esta capacidad del teatro de efectuar una auténtica alquimia del suceso hace de él el primero de los “kāvyā”, es decir, la más elevada forma de poesía. Así lo afirma Abhinavagupta, máximo exponente de la escuela śivaísta de Cachemira y principal comentador del NS: “la poesía, es el teatro” (kāvyāñca nāṭyam eva⁷). Y aún más, es la experiencia estética misma: “el sabor (rasa) es el teatro” (nāṭyam eva rasāh⁸). Y ello porque la poesía se encarna en el teatro, en él cobra vida y se hace objeto de una percepción directa. La contemplación de la palabra poética es posible gracias a la conjunción del teatro y de sus artes auxiliares: “vādyā”, el canto, “gīta”, la música, y “nṛtta”, la danza. Es difícil pensar en términos occidentales el concepto de “nāṭya” sin sucumbir a la tentación de utilizar el compuesto “danza-teatro”. Y esa ambigüedad no es tampoco desconocida en las reflexiones indias. Es más, la simbiosis de ambas artes se halla en la concepción misma que el NS ofrece del arte dramático. En el capítulo cuarto, titulado “Siva Tāṇḍava” o la Danza de Siva, se plantea ya la cuestión –aún abierta– de saber si la danza (“nṛtta”) está sujeta o no al texto y al canto. El juego dramático parece dividido entre: (i) Los gestos destinados convencionalmente a servir como medios de expresión (abhinaya) vehiculizando un significado preciso y (ii) Un cierto número de movimientos rítmicos libres (nṛtta) carentes de significado. A partir del siglo X, la teoría estética india introduce el término “nṛtya”, elemento híbrido entre “nṛtta” (expresión gestual rítmica) y “nāṭya” (expresión gestual teatral). Refiriéndose al término “nṛtya”, L. Bansat-Boudon (1994) dice: “Sin duda bastante pronto la oposición binaria nāṭya/nṛtta se transformó en una oposición ternaria nāṭya/nṛtya/nṛtta destinada a convertirse para los indios en la única forma de aprehender el objeto espectacular en su totalidad”⁹.

En efecto, hoy en día prácticamente cada región de la India posee un estilo particular, (Kathakali, Mohini Attam, Bharata Nāṭyam, Kuchipuḍi, Odissi,

6 NS, I, 107b.

7 ABh ad NS, VI, 32.

8 ABh ad NS, VI, 33.

9 L. Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien*. París: E.F.E.O., 1992, p. 408.

Mañipuri, Kathak), todos descienden de un tratado de dramaturgia, el NS, y son, sin embargo, clasificados en la categoría "danza clásica". Lo cual no impide que la mayoría de las escuelas en India lleven a escena estas danzas en forma de representación teatral, los célebres *danse drama*.

Con el objeto de determinar qué ha sobrevivido de este tratado y qué tipo de praxis escénica derivada de él puede contemplarse hoy en día, me limitaré al estudio del estilo conocido como Bharata Nāṭyam, siendo mi objetivo final determinar qué tipo de relación existe entre la danza y la poesía en su forma más elevada, el teatro.

III. BHARATA NATYAM: VER POESIA Y ESCUCHAR DANZA

Según Kapila Vatsyayan (1974) en la danza india pueden distinguirse tres grandes períodos: el primero, entre 500 a.C y 900 d. C., en el que la literatura sánscrita domina la vida cultural otorgando a las artes una unidad extraordinaria. De esta época data aproximadamente la composición del NS. Durante el segundo período, entre 1100 y 1900, se desarrollarían las particularidades regionales, lingüísticas y artísticas. El tercer período, de comienzos del siglo XX hasta nuestros días, habría visto desmarcarse la danza llamada Bharata Nāṭyam cuyo origen se halla en las danzas efectuadas en los templos de los estados del sur de la India a partir del siglo VI. En efecto, el arte sagrado de la danza nos ha llegado a través de sus herederas, las bailarinas del templo o "devadāsī", cuyo nombre significa "sirvienta de la divinidad". Encargadas, junto a la casta sacerdotal, —aunque a título independiente—, del rito de culto cotidiano, estas mujeres formaban también una casta cuyas obligaciones, privilegios, y nivel de instrucción no eran compartidos por las mujeres de la época. A la época de esplendor de la danza (siglos X-XII) siguió un largo período de decadencia debido al duro golpe recibido por la invasión musulmana. Un breve período de florecimiento cultural en general y de la danza en particular, precedió a un nuevo y definitivo ataque contra la institución de las "devadāsī"¹⁰. Si la degeneración de la imagen de las bailarinas ya había comenzado durante la invasión musulmana, el relevo fue enérgicamente tomado por la campaña de difamación británica, que no cesó hasta que en muchas regiones de la India se prohibieron las manifestaciones de danza en el contexto del culto. Habrá que esperar al renacimiento cultural que tuvo lugar en la India en el siglo XIX para que la danza, habiendo salido de los templos, gane los escenarios de los teatros

10 De dicho período (siglo XVII-XVIII) da muestra, a través del testimonio de viajeros que vieron bailar a las "sirvientas de los dioses", la bella antología de G. Deleury, *Les Indes Florissantes*. París: Robert-Laffont, 1991.

nacionales e internacionales. Fue en ese momento cuando la danza del sur de la India —llamada entonces *Sadir*— recibió su nombre actual.

El Bharata Nāṭyam respeta con gran fidelidad las reglas fijadas en el NS conservando el aspecto dramático (nāṭya) tanto como el arte de la danza propiamente dicha (nṛtta), y ha desarrollado además ese tercer aspecto, híbrido entre los dos precedentes al que ya nos hemos referido (nṛtya). Hoy en día “nṛtta” se define como la perfección geométrica en la disposición del cuerpo así como la precisión rítmica en los desplazamientos. Suele traducirse como “danza pura” por oposición a la “danza narrativa” de vocación fundamentalmente teatral¹¹. Algunos maestros de Bharata Nāṭyam, como U.S. Krishna Rao, reivindican sin embargo el carácter profundamente simbólico de “nṛtta”, noción que no puede ser traducida como danza puramente rítmica sin caer en la ambigüedad y la imprecisión. Para quien se interesa por la música india es algo bien conocido que cada línea melódica o “rāga” busca un efecto emocional particular. Algo menos explorado es una cierta “psicología del ritmo”¹². En efecto, la atmósfera creada por una composición depende, no solo de la melodía, sino también de la estructura rítmica y del tempo correspondiente. El ritmo es el movimiento de la poesía, lo que ésta tiene de más carnal. Pero este movimiento no puede reducirse a la métrica, sino que reside en el poder de las palabras de inducir un cierto ritmo en el alma, un estado anímico (bhāva). Las estructuras rítmicas o “tāla” en las que se basa “nṛtta” vehiculizan por sí mismas un contenido preciso ligado estrechamente al conjunto del espectáculo. El ritmo de cuatro tiempos o “catuśra tāla” crea una atmósfera serena y apacible en su tempo lento, induce grandeza y cierto éxtasis en su tempo medio, y el tempo rápido provoca un sentimiento de aventura y coraje. El ritmo de cinco tiempos o “khanda tāla” responde muy bien a la ligereza y al humor. Hay algo en este ritmo impar que facilita la expresión de la risa. “Miśra tāla”, ritmo de siete tiempos, cuando es lento, puede dar nacimiento a la pena provocada por la separación del ser amado, su tempo rápido infunde virtudes esenciales en la batalla como la valentía y la fiereza.

En cualquier caso, no es sencillo clasificar en términos occidentales el concepto de “nāṭya”. Pero resulta interesante constatar que la naturaleza

11 De la raíz “nṛt” derivan tanto “nṛtta” como “nṛtya”, términos que nombran prácticas escénicas diferentes y que concurren con el teatro propiamente dicho. “Nṛtta” suele traducirse como “danza pura”, “Nṛtya” como “danza expresiva” o “danza narrativa”, y a “Nāṭya” se reserva la traducción de “teatro”. Ver al respecto L. Bansat-Boudon, “Définitions indiennes du genre théâtral” en N. Balbir, *Genres littéraires en Inde*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 195-217.

12 U.S. Krishna Rao, *A Panorama of Indian Dances*. Delhi: Sri Satguru Publications, 1993, pp. 283-285.

compleja de "nāṭya" plantea sobre todo problemas a los teóricos, quienes en función de una necesidad analítica, han separado la danza del teatro de manera irreductible. Así, L. Bansat-Boudon, refiriéndose a la dificultad para hallar definiciones concluyentes, deduce que ésta proviene de la propia "naturaleza paradójica de la danza"¹³.

Quizás quien más se ha aproximado en occidente a una comprensión real del arte dramático indio –sin siquiera haberlo conocido, pues sus reflexiones se inspiran en el teatro balinés– haya sido Artaud. En su célebre conferencia del 10 de diciembre de 1931, "La puesta en escena y la metafísica"¹⁴, Artaud se lamenta de que no exista en el teatro occidental otro medio de expresión que el diálogo y afirma que: "La escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar un lenguaje concreto". Y tal lenguaje es lo que él denomina una "poesía de los sentidos" o una "poesía en el espacio", que solo es eficaz si es concreta, independiente del lenguaje hablado y capaz de crear "imágenes materiales". Parece estar refiriéndose al teatro indio cuando describe: "Esa poesía, muy difícil y compleja, asume múltiples aspectos, especialmente aquéllos que corresponden a los medios de expresión utilizables en escena, como música, danza, plástica, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado". Todo ello, lo que a sus ojos restituye la antigua magia ceremonial del teatro, es considerado en occidente la parte "inferior" del teatro, y a lo sumo dichos elementos son considerados como mera "puesta en escena". Pues bien, desarrolladas en treinta y siete capítulos y seis mil versos, las bases de la práctica escénica de la antigua india combinan el conocimiento de la arquitectura, la pintura, las reglas de la prosodia, el juego del actor, la danza, el maquillaje, la música instrumental, las técnicas de canto, etc. Y en ese "arte total" cada arte participa con una poesía propia, la cual nace de sus posibles combinaciones con los demás medios de expresión. El NS nos muestra hasta qué punto todas las artes están unidas en la India por los mismos principios de composición y cómo la posibilidad misma de la creación artística nace de este encuentro entre el actor, el bailarín, el poeta, el escultor, el arquitecto, el pintor.

La búsqueda de una *Gesamtkunstwerk*, de una "obra de arte total" de origen goetheano que iría más allá de las fronteras de cada arte particular, fue un ideal recurrente a comienzos del siglo XX y enlaza con la noción de la dimensión sagrada del arte. En 1910 Kandinsky afirmaba: "Al profundizar en sus propios medios, cada arte marca sus límites hacia las demás artes; la comparación las une de nuevo en un empeño interior común. Así se descubre

13 L. Bansat-Boudon, *Poétique du Théâtre Indien*, París: EFEO, 1994, p. 403, nota 77.

14 A. Artaud, *Le théâtre et son double*. París: Gallimard, 1964, p. 165.

que cada arte posee sus fuerzas, que no pueden ser sustituidas por las de otro arte. Y así se unen las fuerzas de las diversas artes. De esta unión nacerá con el tiempo el arte que ya hoy se presiente: el verdadero arte monumental”¹⁵. Y en el mismo sentido escribía en sus *Ensayos*: “Todas las artes tienen la misma raíz, y difieren en sus modos de expresión.”¹⁶ Algunos artistas, sobre todo músicos, decía también Kandinsky, *oyen el color y ven los sonidos*. Para él ambos órganos sensoriales pertenecen a un idéntico campo afectivo y motriz. Así, el amarillo tiene la capacidad de “elevarse”, mientras que el azul desciende a profundidades insondables¹⁷.

Pero, volviendo a la danza india, ¿qué tipo de relaciones mantienen en ella la poesía y la danza? ¿Se trata de un mero paralelismo, de una especie de traducción de las palabras en gestos? Para comprender esta “poesía visible” es necesario pensar en términos de un tipo de relación más compleja en la que desaparece la aparente “naturaleza paradójica de la danza”. Ni traducción, ni transcripción, sino más bien “transducción”, pues no se trata de realizar una transposición exacta de un dominio artístico a otro, sino de abordar de forma análoga sus respectivos problemas de composición. Y los problemas de composición, tanto en poesía como en danza, se van a articular en torno a la noción de ritmo. El ritmo será, como dice Pierre Boulez, una potencia “multisensorial”¹⁸ que permite al poeta ser bailarín y al bailarín, poeta.

Citando el célebre tratado de estatuaria india *Viṣṇu Dharmottara Purāna* (450-650 d.C.), Charles Malamoud afirma que: “Los teóricos y los artistas hindúes no se resignan a la inmovilidad. Enseñan que hace falta, para ser escultor o pintor, pasar por el aprendizaje del canto, después de la música instrumental, y por último familiarizarse con las técnicas de la danza: forma de decir, al parecer, que todas las artes tiene en común el movimiento y el ritmo.”¹⁹

A este nivel hallamos las correspondencias posibles entre ambas artes. Si exploramos la estructura rítmica o “tāla” en la danza india y su estrecha relación con el “rasa” o emoción estética de la que hemos hablado anteriormente, veremos que el campo de investigación y de experiencia artística que abre el estudio del ritmo enlaza con el cuestionamiento acerca de las posibilidades de creación del lenguaje poético.

15 W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Labor, p. 51.

16 Citado en: H. Maldiney, *Ouvrir le rien ou l'art nu*, París: Encre Marine, 2000, p. 262.

17 En este sentido, resulta interesante constatar que Bharata daba en su Tratado un color a cada emoción poética, a cada divinidad, y a cada posición de las manos en el lenguaje gestual.

18 P. Boulez, *Les pays fertiles, Paul Klee*. París: Gallimard, 1989, p. 119.

19 Cf. *Viṣṇudharṇottarañāḥapurāṇa*, III 2, 1-8. Citado en Ch. Malamoud, *Cuire le monde*. París: La Découverte, 1989, p. 257. La cursiva es nuestra.

La *Yajñavalkyasmṛti* dice: “Gitām vādyam ca nṛtyam ca tāla hinam na rājate”, “El canto, la música instrumental y la danza, no brillan sin el ritmo (tāla)”. En verdad, para comprender la práctica del Bharata Nāṭyam resulta imprescindible pensar en términos de ritmo. Antes de penetrar en la complejidad del sistema musical indio –saber que existen 35 “tāla” de base y que la totalidad de las combinaciones rítmicas posibles se eleva a 108–, tanto el artista como el espectador de Bharata Nāṭyam comprende que la primera condición exigida por este arte consiste en no ceder nunca a una fuerza única, sino mantenerse en equilibrio en el interior de un campo de resistencia cuyo protagonista es el ritmo. De él depende la precisión gestual, el rigor de los desplazamientos y la belleza de la composición.

La expresión gestual en Bharata Nāṭyam debe entenderse inseparablemente del ritmo, igual que un idioma es inseparable de su musicalidad propia. Pero el lenguaje de la danza, es un lenguaje poético, y precisa por lo tanto de un tratamiento distinto al del “código”. Contrariamente a lo que se puede pensar, no existe en danza india un vocabulario preciso para traducir un poema literalmente al lenguaje de gestos. El término “dṛśyaśravyakāvya”, literalmente “poesía visible y audible”, remite precisamente a la ausencia de relación de código entre el gesto y la palabra.

Tomemos el ejemplo del lenguaje de las manos, (hasta/mudrā). El NS ofrece un repertorio de 26 posiciones de una sola mano y 13 de las dos manos –con sus respectivas variantes–. Pero estos gestos nacen, viven y mueren en un espacio y en un tiempo. La danza, es al arte capaz de dar vida al gesto y llevar así un significado a la existencia gracias al ritmo imprimido al movimiento.



El gesto “patāka” (ver foto) puede representar las nubes, el bosque, el pecho, la noche, el río, el mundo de los dioses, el caballo, la brisa, la acción de cortar, dormir, una ola, referirse a sí mismo, una bendición... etc. En la horizontal, en la vertical, recorriendo una línea oblícua, en zig-zag agitado o en espiral serena, este mismo gesto no dará existencia al mismo sentido. Al igual que en un poema cada palabra abre un mundo y sugiere un universo de resonancias, en Bharata Nāṭyam cada gesto remite a otros gestos de los que nunca tendremos la clave definitiva. El lenguaje de las manos forja un poema dentro del poema. El poema se

multiplica en el interior del texto inicial, y éste pierde su lengua de origen porque se ha convertido ya en otro poema. El espectador ve un poema, y escucha una danza pues la bailarina da a ver la palabra poética interpretada por el cantante. Los gestos encarnan la resistencia de las palabras a la univocidad del significado restituyendo al cuerpo su valor verdaderamente poético. La mano da cuerpo a

la cualidad poética de mostrar, por ejemplo, el movimiento de una flor, de traer el "florecer" a la presencia, escapando a la tentación de traducir el significado "flor". El poder auténticamente poético del lenguaje consiste precisamente en descartar todos los sentidos posibles de una palabra y en elegir uno solo y excluyente de todos los demás. Análogamente, un "mudrā" en danza india fija mediante el ritmo uno solo de los posibles sentidos del mismo gesto. "Sus manos hablan, y sus pies parecen escribir"²⁰, hace Valéry exclamar a Sócrates cuando éste contempla una escena de danza. Pero no se trata de un lenguaje ordinario como bien comprendió Artaud: "La danza, la verdadera poesía y no la poesía de los poetas, conserva el secreto de esta lengua perdida (...) Algunas danzas sagradas se aproximan más al secreto de esta poesía que ninguna otra lengua"²¹.

Pero danza y poesía no se encuentran como se encuentran dos artes con sus particularidades propias al modo en que se encontrarían dos individualidades. No se trata de una adición de dos artes, ni de una ilustración de una por parte de la otra. Se trata de un arte que ya no es ni danza ni poesía, que da palabra al movimiento y profundidad a la palabra. Y esta profundidad surge en el intervalo invisible-inaudible entre el gesto y el verbo, entre la sensación y el sentido, entre el cuerpo y la palabra.

En ese topos común a ambas artes transcurre el arte de la expresión corporal en Bharata Nāṭyam o "abhinaya". El término "abhinaya", nos dice el propio Bharata²², procede de la raíz sánscrita NI que significa "conducir", con el preverbo "abhi-" que indica hacia delante, o en una dirección. Luego "abhinaya" significa "conducir a", "llevar hacia". De la misma manera que nuestra palabra "gesto" viene del *gestum* latino, que no es otra cosa que el supino de *genere*, que significa igualmente "llevar, transportar"²³. En la danza clásica india lo que es llevado, conducido a la existencia, es el sabor o "rasa", al que ya hemos hecho alusión y que constituye la esencia estética depositada por el poeta en sus versos. Y el medio de conducir el "rasa" contenido en el poema hasta el corazón del espectador no es otro que el cuerpo del bailarín.

IV. LA DECONSTRUCCIÓN DEL CUERPO Y DEL POEMA Y SU RECONSTRUCCIÓN POR EL RITMO

a) La deconstrucción del cuerpo

Para penetrar en la danza india, cuerpo y poema deben sacrificar su coherencia discursiva y ser descompuestos en sus partes ínfimas. Solo así pueden

20 P. Valéry, "L'âme et la danse", en *Oeuvres*, tome II, París: Gallimard, 1960, p. 167.

21 A. Artaud, *Messages révolutionnaires*. París: Gallimard, 1978, p. 42-62.

22 NS, VIII 8.

23 M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*. París: Gallimard, 1976, p. 104.

disolver su sujeción a la vida ordinaria y abrir un tiempo y un espacio de re-creación, de re-generación capaces de otorgar al arte su auténtica cualidad ceremonial. De modo que volvemos a la experiencia misma de lo sagrado en tanto que celebración de un lugar separado –“delimitado”, como lo expresa una antigua etimología del término– en el que solo se penetra mediante un modo u otro de sacrificio. Sacrificio de lo real que no es abolido, sino transfigurado por el arte. Función demiúrgica del artista, cosmogonía de la obra de arte que exige ir más allá de un tiempo y de un espacio mortíferos para restituir al tiempo su eternidad y dejar que aflore lo Abierto en el espacio.

La práctica de la danza india requiere experimentar una deconstrucción del cuerpo humano en sus partes constituyentes. Proceso que no puede dejar de recordarnos el mito védico²⁴ que asimila la idea del desmembramiento a la noción misma de creación. Según este mito la acción primigenia fue aquella mediante la cual el Hombre Primordial (Puruṣa) se dividió en una autoinmolación que dió nacimiento al universo. Análogamente la bailarina reproduce ese sacrificio cosmogónico aprendiendo a dividir su cuerpo con rigor geométrico. A imagen de aquel primer desmembramiento sacrificial que dió origen a la creación, el actor-bailarín fabrica un cuerpo sacrificial exaltando así la articulación entre el cuerpo humano y el cuerpo del universo.

El NS enumera entre otros elementos ocho movimientos del globo ocular, nueve de los párpados, trece movimientos de la cabeza, nueve del cuello, siete de las cejas, seis de la nariz, seis de las mejillas, seis de los labios, siete de la barbilla, las más de cincuenta posiciones de manos anteriormente citadas más veintiseis movimientos de las manos, diez de los hombros y brazos, cinco movimientos del pecho, cinco de la espalda, cinco de los costados, tres del vientre, cinco de las caderas, cinco de los muslos, cinco de las piernas, ocho de las rodillas, cinco de los pies... A ello se añaden las 10 posiciones del cuerpo (sthāna), los desplazamientos (carī) en el espacio –16 terrestres (bhūmī carī) y 17 aéreos (ākāśikī carī)–, los 108 pasos de danza (karaṇa) y sus 32 combinaciones principales (āṅgahāra), los 4 tipos de rotaciones (recaka) y las 16 maneras de representar a los dioses (piṇḍibhanda). Todo lo cual integra el capítulo IV del NS, completamente dedicado a “nṛtta”, la danza.

Pero esta exhaustividad, esta codificación extrema de los movimientos del cuerpo, no cede a una instrumentalización del cuerpo sometándolo a una técnica opresiva. Por el contrario, se trata de dotar al artista de una segunda naturaleza reconstruida fragmento a fragmento por el ritmo, igual que en el imaginario védico el mundo es el resultado del ensamblaje de las articulaciones dislocadas

24 Cf. el mito cosmogónico en el “Himno a Puruṣa” del Rg Veda, X, 90, y en la *Satapatha Brāhmana*, VI, 1,1.

de Puruṣa. De esta manera, hallamos en la raíz sánscrita “-Ṛ-”, “atar, trabar, uncir”, de donde derivan precisamente rito, arte, y ritmo, una forma de pensar tanto la manifestación empírica como la génesis artística en tanto que procesos de reconstrucción “rítmica”. O. Paz nos advierte : “El ritmo no es medida : es visión del mundo”. Y no olvidemos que la misma raíz dio origen a “ṛta” u orden cósmico que el ser humano está llamado a perpetuar.

b) La deconstrucción del poema

A su vez, el poema debe ser descompuesto para poder ser medido, es decir, integrado en el “tāla”. Las palabras se deslizan con su valor rítmico antes de que podamos asociar una imagen a la sucesión imparable de fonemas. Uno de los puntos claves en el trabajo que el intérprete de Bharata Nāṭyam efectúa sobre el texto, consiste en subrayar cada palabra con una sílaba rítmica. En vez de inscribir una frase en una estructura rítmica compuesta por una sucesión de números (1-2-3, 1-2-3-4) el “nartakī” (el actor-bailarín) encarna las palabras en el movimiento de su cuerpo pronunciando “Ta-Ki-Ta, Ta-Ka-Dhi-Mi”. Esta técnica, acompañada con los golpes de los pies en el suelo, libera progresivamente tanto al actor como al espectador de la mera narración y permite transgredir las fronteras lingüísticas hasta llegar a penetrar el poder sonoro en estado puro.

La importancia otorgada a la palabra (vāc) o al sonido (śabda) –más bien que a la voz, que no es sino uno de los epifenómenos– se remonta a la época védica. Desde la antigüedad la India reconoce en la palabra una omnipotencia y una energía divinas. Así, dice Sri Aurobindo: “cuando los hombres descubrieron el poder que tienen el pensamiento y los sentimientos de emocionar la mente y el alma cuando son proyectados en las medidas fijas y recurrentes del sonido, no sólo descubrieron un procedimiento artístico, sino una verdad psicológica sutil”²⁵. El hecho de elegir moldear en formas métricas todo aquel saber destinado a perdurar, no se debía únicamente a razones mnemotécnicas. En uno de los seis tratados anexos de los Vedas o Vedāṅga podemos hallar la idea según la cual el Espíritu creador habría estructurado el mundo en “candas”, literalmente “ritmos”, movimientos originales del universo que perduran porque permanecen fieles a esa “métrica cósmica”. La métrica poética sería pues el símbolo de los ritmos en los que se despliega el movimiento del universo, dotando al lenguaje poético de un poder del que carece el lenguaje ordinario.

Presente por doquier, “vāc” se condensa de una forma particularmente eficaz en los “mantra”, fórmulas rituales compuestas por las sílabas del alfabeto sánscrito. La energía de la palabra está contenida en las raíces, en

25 Sri Aurobindo, *La poésie future*. París: Buchet-Chastel, 1998, p. 35.

las letras, en los fonemas de la lengua sánscrita, los cuales constituyen sus partículas atómicas fundamentales. En efecto, estos elementos constitutivos reciben el nombre de “akṣara”, palabra que significa a la vez “indivisible” e “imperecedero”. Así, los “solokattu” o sílabas rítmicas marcadas por el director de la orquesta, juegan un papel análogo al del “mantra”, y las palabras del poema teñidas por el “tāla”, dejan de ser “significantes” para convertirse en pura sustancia sonora que la danza pone en movimiento. Para R. Laban, coreógrafo alemán y uno de los fundadores de la danza moderna, “el ritmo por sí solo es un lenguaje particular que puede vehiculizar un significado sin recurrir a las palabras”²⁶.

Decía Louis Renou que para comprender la cultura india hay que pensar como un gramático. Pues bien, según una célebre teoría gramática india²⁷, los “sphoṭa” constituyen el sustrato fónico de la palabra, prototipo eterno, indivisible e imperceptible que se halla en el origen de la emisión sonora. “Sphoṭa” deriva del verbo “sphuṭati”, que significa estallar, hacer eclosión. Según esta doctrina, cuando pronunciamos una palabra, sus sonidos aislados se reflejan en los “sphoṭa” en el orden en que son pronunciados y cuando llegamos al último fonema, el sentido hace eclosión como puede abrirse una flor. Para los gramáticos indios la palabra (śabda) posee dos aspectos, lo revelador y lo revelado. Es decir, la palabra posee tanto la función de ser percibida como la de causar la percepción, de la misma forma que la luz tiene dos poderes, el hecho de ser percibida y el hecho de ser aquello que permite percibir. El “sphoṭa” es lo que es manifestado por los fonemas (varṇair sphuṭyate) y lo que hace captar el sentido (sphuṭaty asmād arthaḥ)

“Sphoṭa” –dice Ch. Maillard– es “la posibilidad de que un sonido advenga significado”²⁸. Los “sphoṭa” son a la vez imágenes sin voz y líneas de fuerza de la palabra. Dice René Daumal refiriéndose a esta teoría de los “sphoṭa” o “sílabas-semilla”: “La existencia de un pensamiento sin palabras pero no sin formas es sin embargo necesaria, por ejemplo, en todo trabajo de traducción. Todo traductor se esfuerza, sin darse cuenta, en traducir en primer lugar su texto en “sphoṭa” y de ahí, retraducirlo a una segunda lengua; pero sería aún mejor traductor si se diese claramente cuenta de esta operación”²⁹. Pues bien,

26 R. Garaudy, *Danser sa vie*. París: Le Seuil, 1973, p. 121.

27 Nos remitimos aquí a la teoría tal y como fue expuesta por el profesor K.D. Tripathi, Profesor en la Benares Hindu University, en el marco del ciclo de conferencias: “Indian Philosophy of Language and Kashmir Shaivism” impartidas del 27 de mayo al 10 de junio de 2002 en la Sección de Ciencias Religiosas de la École Pratique des Hautes Études–Sorbona.

28 Ch. Maillard, *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Madrid: Tecnos, 1993, pp. 37-38.

29 R. Daumal, *Les pouvoirs de la parole*. París: Gallimard, 1972, p. 89.

estas fuerzas seminales del lenguaje son las destinadas a engendrar un poema danzado. Estas sílabas escandidas por el ritmo constituyen el punto de fusión entre danza y poesía. El gesto danzado y la palabra poética desvelan así la capacidad del lenguaje, es decir, la capacidad de nombrar la ausencia de las cosas y de dar a ver su resonancia (dhvani). Especie de eco, los "sphoṭa" son definidos como "aquello por lo cual resuena (dhvanyate) el sentido real del poema"³⁰.

Heidegger se refiere a esta necesidad de escuchar más allá de las palabras cuando dice: "La palabra es hacer-signo y no signo en el sentido del mero significado". Heidegger insiste en distinguir "significado" (*Beweichnung*) de "hacer-signo" (*Winken*), es decir, "dotar de signo a algo" de "dar a ver en un gesto"³¹. En el segundo caso el cuerpo, la situación entera, y no sólo el texto vehiculiza el contenido. Y es el ritmo el que permite que el gesto-danzado de coger una flor, en el ejemplo anterior, pierda de vista la meta del acto, y el bailarín se deleite jugando con el camino que va hasta la flor. La danza india enseña que lo importante no es ir de un punto a otro sino cómo ir de un punto a otro, pues ese intervalo dará propiamente lugar, espacio, al sentimiento (bhāva). Como nos recuerda Chantal Maillard, "el artista indio tiene presente el hecho de que el sonido no es el golpe o el choque, sino que el sonido es producido por el choque, el sonido es el intervalo"³².

En la danza india el sentido-movimiento sustituye al sentido-significado. Podríamos decir con René Thom que: "desaparece el signo en el sentido saussureriano clásico"³³. La dimensión dual de las cosas, la idea según la cual una cosa adquiere el valor de otra como es el caso de la palabra funcionando en lugar de un objeto, es sustituida por un volumen simbólico en el que el cuerpo y la palabra transcurren en el universo virtual de los signos. El sonido (śabda) abre la mirada al vacío desde el momento en que el canto y la música dan inicio a un recital de danza india. Se abre entonces un mundo nuevo —o una nueva forma de ver el mundo— que permite "habitar poéticamente", como dice Hölderlin³⁴. Pero, ¿cuál es la morada? "¡Ven! ¡a lo Abierto!" nos dirá en otro poema. Esa fascinante plenitud de una realidad vacía es lo que, según prescribe el NS, debe verse en la "mirada maravillada" (*abdhuta dṛṣṭi*) del actor-bailarín cuando éste entra en escena³⁵.

30 L. Renou, *L'Inde fondamentale*. París: Hermann, 1978, p. 23.

31 M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*. París: Gallimard, 1976, p. 113.

32 Ch. Maillard, *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Madrid: Tecnos, 1993, p. 30.

33 R. Thom, *L'apologie du logos*, "La danse comme sémiurgie" París: Hachette, 1990, p. 119.

34 Citado en M. Heidegger, *Arte y Poesía*. Buenos Aires: F.C.E., 1992.

35 NS, X, 52-58a; VIII, 50.

La experiencia del lienzo vacío de la que habla Kandinsky nos hace pensar en el espacio vacío que la bailarina abre con sus gestos. El espacio, como el lienzo, no es un objeto delante del artista sujeto. Ambos están abiertos en un espacio cargado de potencialidades a la espera de una determinada realización. “Lienzo vacío. En apariencia: vacío, mudo, indiferente, casi estúpido. En realidad: cargado de tensiones con miles de voces silenciosas. Lleno de espera”³⁶.

En combate violento con el suelo o cual caricia deslizándose en él, los pies del bailarín-poeta subrayarán el ritmo de los versos, las manos inscribirán en el espacio los trazados geométricos que harán eco a la cadencia del poema, y el rostro dará la tonalidad emocional al conjunto. Así es como la danza india libera a la palabra de su sujeción al tiempo lineal de la narración y al cuerpo de los fines ordinarios de la vida abriendo un espacio-tiempo propiamente sagrado, o más bien, un universo rítmicamente consagrado.

V. CONCLUSIÓN

Más allá de las convenciones y el dogmatismo religioso, el arte sagrado de la danza india refleja un universo de indecisión que es precisamente el campo mismo de la creación. Visiones del panteón indio, de la historia mítica de una civilización e imágenes de la naturaleza, pueden deslizarse en el poema transformando a la “nartak...” (actriz-bailarina) en una entidad “leche-océano-mujer” que muestra el proceso mismo de la génesis artística como una lúdica alternancia entre creación y destrucción, entre velar y desvelar la realidad. Como diría Artaud, se trata de hallar “un estado en el que el hombre se convierte en “hombre-árbol”, sin dentro ni fuera, un cuerpo que es sin cesar, incluso cuando cae el ojo que lo ve”³⁷. No cabe ya, pues, la dicotomía entre gestos significantes (abhinaya) y gestos puramente rítmicos (nr̥tta), pues el sustrato significativo es la trama misma tejida por el signo y por el hacer-signo.

Distinguir el teatro – o la poesía – de la danza en la tradición india es tarea que desemboca en una mejor apreciación de su unidad indisoluble. La aparente naturaleza paradójica de la danza se resuelve al fin en el proceso de deconstrucción poética y gestual expuesto y ello inaugura una estética de la danza india capaz de forjar los elementos de una teoría indisociable de la praxis, salvaguardando de esta manera la relación sensible y única con la obra, tal y como aparece, siempre inacabada, en su constante devenir. Y aquí halla plenamente su sentido la imagen que Abhinavagupta da del teatro cuando lo compara con un “círculo de fuego” (alātacakra) cuya visión no sería posible

36 Citado en H. Maldiney, *Ouvrir le rien ou l'art nu*. París: Encre Marine, 2000, p. 263.

37 A. Artaud, *Messages révolutionnaires*. París: Gallimard, 1978, p. 42-62.

sin la intervención de la danza³⁸. En “nāṭya” la danza se manifiesta como el movimiento puro, en los pasajes de un personaje a otro, de un estado anímico a otro, de un mundo a otro. Arte del ritmo, la danza ofrece el intervalo necesario para que el espectador capte plenamente el contenido dramático. Pues como bien dice Heidegger: “Ritmo no significa flujo o río, sino más bien “juntura” (Fügung). El ritmo es lo que reposa, lo que junta y dispone la puesta en camino (Be-wegung) de la danza y del canto y que de este modo los deja reposar en sí mismos. El ritmo proporciona reposo”³⁹. Y la meta del arte indio es precisamente permitir al ser humano “el reposo en el Sí-Mismo”, (ātmaviśrānti), sinónimo del placer estético (rasa) y del la beatitud divina (ānanda). Si el teatro nació con la vocación de representar los tres mundos, la danza creada por el dios Siva pone en escena el acto mismo de crear y destruir el teatro del mundo. Metáfora del principio metafísico del cambio perpetuo y de la inconsistencia de las cosas, la danza de Siva, cuyo modelo debe estar presente en la mente del bailarín, encarna así la acción desinteresada y auténticamente sagrada (ṛtam). Como dice Chantal Maillard: “el ritmo es la ley de la danza, por lo que la acción correcta se realiza cuando se sigue el ritmo”⁴⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*. París: Gallimard, 1964.
 — *Messages révolutionnaires*. París: Gallimard, 1978.
 SRI AUROBINDO, *La Poésie Future*. París: Buchet-Chastel, 1998.
 N. BALBIR, *Genres littéraires en Inde*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.
 L. BANSAT-BOUDON, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭya Sāstra*. París: E.F.E.O., 1992.
 A.C. COOMARASWAMY, *La danza de Siva*. Madrid: Siruela, 1996.
 — *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós, 1997.
 — *The Mirror of Gesture*. Nueva Delhi: Munshiram Manoharlal, 1970.
 R. COURT, *Sagesse de l'art*. París: Klincksieck, 1987.
 R. DAUMAL, *Bharata: l'origine du théâtre, la poésie et la musique en Inde*. París: Gallimard, 1970.
 — *Les pouvoirs de la parole*. París: Gallimard, 1972.
 M. HEIDEGGER, *Acheminement vers la parole*. París: Gallimard, 1976.

38 Citado en : L. Bansat-Boudon, *Poétique du Théâtre Indien. Lectures du Nāṭya Sāstra*. París: E.F.E.O., 1992. p. 403.

39 M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*. París: Gallimard, 1972, p. 215.

40 Ch. Maillard, *El Crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Madrid: Tecnos, 1993. p. 40.

- W. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor, 1991.
- G. KLIGER (ED.), *Bharata Nāṭyam in Cultural Perspective*. Nueva Delhi: Manohar American Institute of Indian Studies, 1993.
- U.S. KRISNA RAO, *A panorama of Indian Dances*. Nueva Delhi: Sri Satguru Publications, 1993.
- K. LÉGERET, *Les 108 Pas du Dieu Siva*. París: Shastri, 1998.
- *Manuel traditionnel du Bharata Nāṭyam*. París: Geuthner, 1999.
- *Esthétique de la danse sacrée*. París: Geuthner, 2001.
- CH. MAILLARD, *El crimen perfecto. Aproximación a la Estética India*. Madrid: Tecnos, 1993.
- Y O. PUJOL, *Rasa: el placer estético en la tradición india*. Varanasi: Indica-Etnos, 1999.
- CH. MALAMOUD, *Cuire le monde*. París: La Découverte, 1989.
- H. MALDINEY, *Ouvrir le rien ou l'art un*. París: Encre Marine, 2000.
- Nāṭya Sastra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabhāratī* editado por R.S. Nagar, Delhi/ Ahmedabad: Parimal Publications, 1981-1984, 4 vol. (Parimal Sanskrit Series, 4).
- K. VATSYAYAN, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*. New-Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1974.