



**TESIS DOCTORAL**

*Influencias de la globalización en las danzas clásicas indias bharata natyam y kathak: Un estudio desde la perspectiva del proceso creativo y de recepción en el siglo XXI*

**Autora:**

**Miriam Lamas Baiak**

**Directores:**

**Carlos Roldán López**

**Juan Francisco Torregrosa Carmona**

**Programa en doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura**

**Escuela Internacional de Doctorado**

**2022**

## AGRADECIMIENTOS

Mi primer agradecimiento va dirigido a mis directores Carlos Roldán López y Juan Francisco Torregrosa Carmona, por el apoyo recibido. Querría agradecer también a Clara Mora (Chandrika Chinoy), por la ayuda con la transcripción del audio en inglés del vídeo analizado *Unravelled*, de la Dra. Janaki Rangarajan, y a Carolina Vaquerizo Velasco, por las correcciones del idioma español, que no es mi lengua materna.

Agradezco a Sooraj Subramamian, Bárbara Tredezini y Flávia Mattos, por la entrevista concedida. Y finalmente, agradezco a familiares y amigos el apoyo en estos años de investigaciones.

## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| RESUMEN.....   | 1   |
| ABSTRACT .....   | 2   |
| INTRODUCCIÓN .....   | 3   |
| METODOLOGÍAS Y FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN .....                                   | 10  |
| 1. LA DANZA CLÁSICA EN LA INDIA .....  | 13  |
| 2. EL BHARATA NATYAM: SU INCIDENCIA EN LA DANZA CLÁSICA DE LA INDIA .....          | 35  |
| 2.1 Técnica del bharata natyam .....   | 46  |
| 2.1.1 <i>Música, tala y raga en el bharata natyam</i> .....                        | 53  |
| 2.1.2 <i>Repertorio del bharata natyam</i> .....                                   | 54  |
| 2.1.3 <i>Vestuario del bharata natyam</i> .....                                    | 55  |
| 3. EL KATHAK: SU INCIDENCIA EN LA DANZA CLÁSICA DE LA INDIA .....                  | 57  |
| 3.1 Cronología de la historia del kathak .....                                     | 60  |
| 3.2 Gharanas del kathak .....  | 13  |
| 3.3 Técnica del kathak .....   | 15  |
| 3.3.1 <i>Música utilizada en el kathak</i> .....                                   | 16  |
| 3.3.2 <i>Repertorio del kathak</i> .....   | 16  |
| 3.3.3 <i>Vestuarios del kathak</i> .....   | 18  |
| 4. LA DANZA CLÁSICA INDIA CONTEMPORÁNEA: UNA DEFINICIÓN EN EL SIGLO XXI .....      | 19  |
| 5. LA GLOBALIZACIÓN Y SUS EFECTOS EN LA DANZA CLÁSICA INDIA EN EL SIGLO XXI .....  | 56  |
| 5.1 Globalización, cultura y las danzas clásicas indias .....                      | 57  |
| 5.2 Inmigración, diáspora y de(s)colonialidad en las danzas clásicas indias .....  | 79  |
| 5.3 Nuevas tecnologías y la danza .....  | 92  |
| 5.3.1 <i>Producción de videodanza y videos de danza</i> .....                      | 105 |
| 5.3.2 <i>Los cambios en el sistema de educación dancística</i> .....               | 112 |
| 5.3.3 <i>Difusión y recepción de los trabajos dancísticos</i> .....                | 121 |
| 5.3.4 <i>Los cambios en los procesos creativos coreográficos</i> .....             | 127 |
| 5.4 La repercusión de la pandemia del COVID-19 en las danzas clásicas indias ..... | 133 |
| 6. BAILARINES Y COMPAÑÍAS RELEVANTES EN EL SIGLO XXI .....                         | 139 |
| 6.1 Dra Janaki Rangarajan .....  | 140 |
| 6.2 Abhinava Dance Company .....   | 162 |
| 6.3 Aditi Mangaldas .....  | 175 |
| 6.4 Kumar Sharma .....   | 192 |
| 6.5 Indian Raga .....  | 202 |
| 6.6 Astad Deboo .....  | 216 |
| 6.7 Akram Khan .....   | 227 |
| DISCUSIONES .....  | 248 |
| CONCLUSIONES .....   | 265 |
| BIBLIOGRAFÍA .....   | 280 |
| Recursos web .....   | 305 |
| APÉNDICES .....  | 316 |
| FIGURAS .....  | 316 |
| Figura 1 - <i>Contemporaneidad</i> .....   | 316 |
| Figura 2 - <i>Hibridismo Corporal</i> .....  | 317 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 3 - <i>Nuevos modelos y procesos de producción y difusión</i> .....                      | 318 |
| Figura 4 - <i>Nuevas temáticas</i> .....  | 319 |
| Figura 5 - <i>Nuevas tecnologías</i> .....  | 320 |
| Figura 6 - <i>Dra Janaki Rangarajan</i> .....   | 321 |
| Figura 7 - <i>Abhinava Dance Company</i> .....  | 322 |
| Figura 8 - <i>Aditi Mangaldas</i> .....   | 323 |
| Figura 9 - <i>Kumar Sharma</i> .....  | 324 |
| Figura 10 - <i>Indian Raga</i> .....  | 325 |
| Figura 11 - <i>Astad Deboo</i> .....  | 326 |
| Figura 12 - <i>Akram Khan</i> .....   | 327 |
| TABLA .....   | 328 |
| Tabla 1 - <i>La globalización y sus efectos en la danza clásica india en el siglo XXI</i> ..... | 328 |
| GLOSARIO .....  | 329 |
| ENTREVISTA REALIZADA A FLÁVIA MATTOS .....  | 347 |
| ENTREVISTA REALIZADA A BÁRBARA TREDEZINI .....  | 355 |
| ENTREVISTA REALIZADA A SOORAJ SUBRAMANIAM .....   | 362 |

## RESUMEN

Actualmente, las danzas clásicas indias milenarias, *bharata natyam* y *kathak*, reformadas en el siglo XX, vienen sufriendo nuevas transformaciones en el siglo XXI con influencia de la globalización y de las nuevas tecnologías. Estas nuevas transformaciones nos plantean cuestiones sobre lo que sería una danza clásica y una danza contemporánea, y si podría ser clásica y contemporánea a la vez, y cómo estas danzas están transformando sus procesos creativos y de recepción debido a la globalización de la cultura y a su inserción en el mundo virtual, especialmente, en las redes sociales, proporcionando diferentes modos de desarrollar la danza. Esto origina danzas que pueden continuar siguiendo la tradición, esto es, continúan siendo clásicas; pueden insertar elementos de la contemporaneidad pero manteniendo su forma estética, siendo clásicas contemporáneas; o pueden cambiar su forma estética, siendo contemporáneas. Sin embargo, estos tres modos se relacionan con el mundo globalizado y las nuevas tecnologías, que con diferentes grados de influencia, están insertando las danzas clásicas indias en la contemporaneidad.

## ABSTRACT

Nowadays, the ancient Indian classical dances – *Bharata Natyam* and *Kathak* that were already reformed in the 20th century – have been undergoing afresh transformations with the influence of globalization and new technologies. These new transformations bring us questions about what would be a classical dance or a contemporary dance; likewise, if it could be classical and contemporary at the same time. Furthermore, at which point these dances are undergoing transformations in their creative and reception processes due to the globalization of culture and its insertion in the virtual world – particularly regarding social networks, giving the different paths available for the dance to develop. At last, considering dances that can continue to follow the tradition, that is, they continue to be classical, how could they acquire contemporary elements while maintaining their aesthetic form – being contemporary classics; or could they also change their aesthetic form – being contemporary. Nonetheless, these three modes are related to the globalized world and the new technologies, which with different degrees of influence are inserting Indian classical dances in contemporary's times.

## INTRODUCCIÓN

India es un país multicultural, con variadas creencias, religiones, mitologías, incontables dioses y muchas formas artísticas, entre ellas, la danza, que a su vez, también adquiere diversas formas, entre ellas, las danzas llamadas clásicas destacarán a partir del siglo XX en el escenario dancístico. Aunque estas danzas han sufrido transformaciones con el paso de los años, principalmente con la reforma en el periodo de independencia del país, actualmente son consideradas tradicionales y viven un intrincado juego de contradicciones, en un panorama globalizado, dialogando con otras culturas y otros saberes.

Las danzas llamadas clásicas nacieron dentro de los rituales templarios hindúes, como una forma de adoración, ofrecimiento y sacramento, conservando las huellas de una civilización milenaria, pero también se desarrollaron dentro de los palacios, tanto de reyes hindúes como de musulmanes, y dentro del movimiento independentista de India. Y hoy se desarrollan en otros países y con la influencia de las tecnologías, que se convirtieron en una herramienta importante para la danza, principalmente con la crisis generada por el COVID-19, cambiando los procesos de creación y recepción.

De las ocho danzas clásicas indias existentes, fueron elegidas las dos más practicadas y también las que representan los dos polos del país, *bharata natyam* del sur y *kathak* del norte. El *bharata natyam* se mantuvo más al margen de las invasiones extranjeras mientras que el *kathak* recibe durante siglos influencias foráneas, y ambas fueron reformuladas en el siglo pasado con influencia de occidente. El *bharata natyam* se considera la danza clásica india más popular, conocida como “the dance of India”<sup>1</sup> (Katrak<sup>2</sup>, 2011, p. XXV). Según O’Shea<sup>3</sup> (2003) esta danza es un emblema no sólo nacional sino de la diáspora,

---

<sup>1</sup> NDT: la danza de la India.

<sup>2</sup> Profesor en el departamento de Drama de la Universidad de California (Irvine - UCI).

<sup>3</sup> Profesora de cultura, arte y danza en la Universidad de California.

trascendiendo los límites nacionales y lingüísticos, participando del mercado global. Ambas, según Thobani<sup>4</sup> (2017), son las principales danzas indias practicadas en la diáspora. A pesar de existir diferencias en el desarrollo de cada una de ellas, tienen en común el presente proceso de contemporaneidad, que constituye nuevas identidades de cambio no sólo en la forma de estas danzas sino en los bailarines, en el cuerpo, en el pensamiento y en el ambiente exterior.

Bharata natyam y kathak presentan una historia antigua, que empezó, tímidamente, a ser repensada y reescrita en el inicio de este siglo, intentando cambiar discursos desarrollados en el siglo XX, que todavía prevalecen. Estas nuevas miradas hacia el pasado son esenciales para comprender las transformaciones que ocurren hoy en estas danzas, que juegan con la tradición y la innovación. “It is significant to revisit the contested histories of reviving bharatanatyam and kathak since they are the most favored classical forms inspiring contemporary idioms at the intersection of classical and modern, old and new.”<sup>5</sup> (Katrak, 2011, pp. 26 - 27)

Actualmente en un mundo todavía más globalizado, estas danzas están cambiando sus formas, clásico y contemporáneo se encuentran muchas veces caminando de la mano para crear nuevas formas de expresión. De esta manera nos preguntamos: ¿Por qué se contemporiza un género de danza? ¿Es necesario contemporizar estas danzas? Y la respuesta puede estar no sólo en el resultado de un mundo cada vez más conectado, donde occidente y oriente intercambian ideas, valores y estéticas sino también en el propio arte como elemento vivo en el desarrollo de la historia. En el bharata natyam hubo diversos cambios en su desarrollo en el pasado, resultado de la evolución de la propia técnica y no por una influencia extranjera, que llegó, significativamente, en el siglo XX. En el kathak, la influencia extranjera

---

<sup>4</sup> Doctora en Antropología Cultural en la universidad de Oxford. Profesora asistente de la Universidad de Michigan.

<sup>5</sup> NDT: Es importante volver a visitar las historias impugnadas del bharatanatyam y del kathak revividos, ya que son las formas clásicas más favorecidas que inspiran idiomas contemporáneos en la intersección de lo clásico y lo moderno, lo antiguo y lo nuevo.



está presente durante siglos. Así, de la misma forma que ocurrió en el pasado, los procesos de contemporaneidad del presente pueden darse a través de varios modos, como por la globalización, y también por la evolución de la técnica y del cuerpo, que están en un constante proceso de cambios, que acompaña el transcurso de su propia historia.

Actualmente, las publicaciones sobre estas dos danzas, se centran en la repetición de la historia tradicional y oficial, que fue creada en el siglo XX, y algunas investigaciones, la mayoría en inglés, buscan la historia no contada por la versión oficial. Específicamente, con el bharata natyam, las descendientes de las *devadasis* pretenden encontrar espacio nuevamente en el mundo dancístico, concienciando sobre la problemática del fin del sistema de las danzarinas hereditarias, los problemas generados por el colonialismo y por la creación del nacionalismo hindú, y sobre la ascensión de los *brahmanes* en las artes, que dejó a estas descendientes al margen de la danza que ellas mantuvieron durante siglos. En este grupo también encontramos profesionales de América Latina, involucrados en estudios descolonizantes y decoloniales. En el kathak, algunas investigaciones buscan rescatar el papel de la mujer en la historia de esta danza, que fue olvidado por la versión oficial, atribuyendo su desarrollo a los hombres. Además, hay publicaciones científicas en revistas británicas sobre la diáspora india y sus danzas clásicas en Inglaterra, pero el acceso no es gratuito.

Por lo tanto esta investigación pretende explicar en español cuestiones sobre el pasado de estas danzas que están siendo desarrolladas por algunos investigadores en otros países en el caso del kathak, y en el caso del bharata natyam ya hay un trabajo de máster en español sobre su desarrollo en el siglo XX influenciado por el *ballet* clásico, pero aquí incorporaremos las cuestiones político sociales del nacionalismo hindú, con intención de divulgar la historia que empieza a ser analizada y reescrita, y que necesita de espacio de difusión para ser reconocida. De esta manera, contextualizamos estas danzas, pudiendo seguir adelante con la investigación de las mismas en el siglo XXI, en un mundo contemporáneo,

globalizado, y rodeado por las nuevas tecnologías. Pretendemos saber de qué maneras se da el proceso de contemporaneidad en India y en el extranjero, y también definir lo que sería una danza clásica india, una danza clásica india contemporánea y una danza india contemporánea, ya que no existe todavía una definición reconocida. Con especial referencia al impacto de las nuevas tecnologías en los procesos de creación, distribución y recepción, intentamos analizar cómo estos procesos actuales interfieren en estas danzas, usando, entre otros ejemplos, el trabajo de la plataforma *Indian Raga* que divulga la danza y la música india a través de *Facebook*, *Instagram*, *YouTube* y de su propio *website*, con la creación de coreografías específicas para la grabación de vídeos que serán transmitidos en estos medios, algunas manteniendo la forma de la danza tradicional y otras no.

De esta manera la investigación consta de una metodología que es cualitativa, de observación y descripción, y que consta de un marco teórico que incluye los siguientes capítulos:

En el primer capítulo nos centraremos en contextualizar la palabra “clásico” insertada en la cultura y en la danza india, que a su vez traerá cuestiones sobre el significado del ritual, de lo sagrado, de la espiritualidad, y del movimiento nacionalista hindú, que moldearon la forma de las danzas clásicas indias en el siglo XX. Y que en el siglo XXI trae nuevos debates sobre el uso del mismo, con los movimientos de(s)coloniales, haciéndonos cuestionar si es necesario usar la palabra “clásico” para referirse a estas danzas indias, que antiguamente fueron llamadas con otros nombres.

Como las dos danzas aquí estudiadas no son muy conocidas en occidente y el material disponible en su mayoría está en inglés, dificultando el acceso a muchas personas por tema lingüístico, en el segundo capítulo haremos un breve recorrido sobre la historia del bharata natyam, dando énfasis a la reforma hecha en el siglo pasado por Rukmini Devi Arundale, que transformó la danza de las danzarinas hereditarias en una danza clásica con influencia

occidental. En el tercer capítulo también haremos un breve recorrido sobre la historia del kathak, comparando el discurso tradicional y oficial con las nuevas investigaciones, principalmente, con la de Margaret Walker, que contrasta con la versión tradicional. Estos capítulos, además de dar la base para la comprensión sobre la historia de estas dos formas de danzas, pudiendo así, contextualizarlas en el presente y seguir adelante con la investigación, plantearán cuestiones emergentes en el siglo XXI, que intentan reescribir el pasado de estas danzas y desoccidentalizarlas.

En el cuarto capítulo abordaremos varios conceptos de lo que sería contemporáneo, arte contemporáneo y danza contemporánea, relacionándolos con los modos en que estas danzas clásicas indias vienen desarrollándose en el siglo XXI, cambiando formas y contenidos o manteniéndose en la forma tradicional, llegando a la definición de lo que sería una danza clásica india, una danza clásica india contemporánea y una danza contemporánea india, dando nuevas definiciones, significados y conceptos a estas formas de danza, facilitando la teorización de la práctica para las siguientes discusiones.

En el quinto capítulo, para comprender mejor las definiciones y las formas del bharata natyam y del kathak en el siglo XXI, abordaremos cuestiones sobre la globalización, la cultura, la diáspora, la inmigración, la de(s)colonización, y las nuevas tecnologías que interfieren en los procesos creativos y de recepción de estas danzas. Relacionaremos conceptos de varios autores sobre estos temas, en diferentes áreas de conocimiento, con la historia y el momento presente del bharata natyam y del kathak, proporcionando una nueva mirada y una nueva investigación en el desarrollo de las mismas.

En el sexto capítulo, analizaremos algunos trabajos de renombradas compañías de danza, de bailarines y de una plataforma *online* de arte indio, que en este siglo destacan en la producción dancística. Ellos son: Dra. Janaki Rangarajan, *Abhinava Dance Company*, Aditi Mangaldas, Kumar Sharma, *Indian Raga*, Astad Deboo y Akram Khan, que nos enseñan

diferentes modos en que la danza clásica india puede desarrollarse, donde podemos ver los conceptos desarrollados en los capítulos anteriores.

Después de todo el recorrido podemos comentar y reflexionar sobre las cuestiones abordadas, relacionando la teoría desarrollada en los capítulos cuatro y cinco, con el análisis de los trabajos de los bailarines y compañías del capítulo seis. Constatando la influencia de la globalización y de las nuevas tecnologías, principalmente de las redes sociales, en la creación de coreografías y espectáculos, en la forma de difusión y recepción del bharata natyam y del kathak, y también en la transformación de la técnica, que hibrida varias formas dancísticas, dando una nueva estética a las danzas investigadas.

Finalmente podremos llegar a las conclusiones y aportaciones de la investigación, como también a sus limitaciones y recomendaciones. Destacando cómo se da esta relación entre dos danzas clásicas indias en un mundo globalizado y tecnológico, que vive entre pasado y presente, entre tradición e innovación, entre mundo físico y virtual, entre cruces de fronteras y nuevos encuentros corporales, creando nuevos caminos de desarrollo, y nuevas estéticas y formas de composición.

Por lo tanto, esta investigación tiene como objetivo general descubrir cuáles son y cómo se dan las transformaciones contemporáneas en las danzas clásicas indias bharata natyam y kathak; los factores de la globalización que influyen en ellas y sus relaciones con las nuevas tecnologías. Al largo del camino pretendemos también definir lo que es clásico y contemporáneo en India y en occidente, y como los dos términos se interrelacionan en estas danzas; investigar críticamente la historia y desarrollo de las dos danzas; investigar los factores de la globalización (cultura, diáspora, inmigración, de(s)colonización, nuevas tecnologías); estudiar el alcance de las nuevas tecnologías en todo este proceso de contemporaneidad, así como en los procesos de creación y recepción; investigar bailarines,

coreógrafos, compañías que trabajan con la danza clásica india y sus procesos de creación; y relacionar los resultados encontrados.

## METODOLOGÍAS Y FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación del trabajo es cualitativa, de descripción y observación, usando también los conocimientos de la autora de las técnicas en cuestión. Miriam Lamas Baiak empezó ballet clásico con 7 años de edad, en 1993, se formó en 2006 en el grado superior de danza y licenciatura por la *Faculdade de Artes do Paraná*. Empezó a formarse en danza india en 2005 en Brasil, yendo posteriormente 3 veces a India para estudiar, se formó en bharata natyam en 2015 por la *Sandesha – Foundation for Culture and Education*. Teniendo también formación y/o experiencia en contemporáneo, jazz, baile de salón, y otras formas de danza india, como *bollywood, odissi, chau, y kathak*. En 2018 se mudó a España, realizando el máster en Artes Escénicas por el Instituto Alicia Alonso y la Universidad Rey Juan Carlos, con el TFM: *La danza clásica india bharata natyam y su relación con el ballet clásico occidental en los siglos XIX y XX*, que también será referenciado en esta investigación. Actualmente, además de sus proyectos privados, es una de las organizadoras del *Fórum A Dança Indiana no Brasil*, realizado de forma virtual desde 2020, que discute temas relevantes en los procesos que las danzas indias vienen teniendo en Brasil y en el mundo, en las áreas de historia, pedagogía e interculturalismo. Además de participar de otros eventos sobre la cultura y la danza india.

Usaremos como referencias bibliográficas libros, tesis y artículos de autores y autoras de diferentes áreas del conocimiento, de diferentes épocas y continentes, saliendo de una visión eurocéntrica y occidental, demostrando de esta forma, diferentes puntos de vista sobre un mismo tema. Dialogaremos, por ejemplo, con autores de las áreas del arte, danza, arqueología, antropología, sociología, historia, filosofía, mitología, religión, y economía. Siendo, muchos de ellos, profesores universitarios en India, Europa o América, como también nombres reconocidos, dentro de sus áreas, como, por ejemplo, los historiadores e

investigadores de danzas indias Shovana Narayan, Sunil Kothari, Avanthi Meduri y Margaret Walker, el mitologista Joseph Campbell, el historiador Alain Daniélou, los filósofos Georg Hegel, Homi Bhabha y Arthur Danto, el sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman, los sociólogos Renato Ortiz, Joachim Hirsch y Ulrich Beck, el sociólogo y antropólogo José Homobono, el antropólogo y historiador James Clifford, la socióloga Avtar Brah, y el economista Joseph Stiglitz, entre otros.

Como hablamos de las nuevas tecnologías, también utilizaremos websites y redes sociales, principalmente el *YouTube*, que aun siendo una plataforma donde cualquiera puede hacer una cuenta y postear sus propios vídeos, es también el canal donde artistas renombrados suben sus vídeos y producciones, poniendo a disposición contenido de calidad, además muchos websites publican sus vídeos también a través de *YouTube*, enlazando el vídeo en el canal de *YouTube* a la página *web*. La Universidad Complutense creó una guía<sup>6</sup>, en 2019, escrita por Ignacio Fernández Bayo, Óscar Menéndez, Javier Fuertes, María Milán y Rosa Mecha, para la divulgación de ciencia a través de las redes sociales, donde dice que *YouTube* es la segunda página web más visitada en el mundo, y la segunda red social con más usuarios, siendo una red de vídeos por excelencia, que puede divulgar ciencia y representar instituciones, además de compartir vídeos sobre diferentes temáticas, además de dar la posibilidad de obtener lucros económicos.

Para completar la referencia de la investigación, también fueron realizadas entrevistas a través de cuestionarios con preguntas abiertas enviados por correo electrónico a profesionales e investigadores de la área, de los cuales se recibió respuesta del bailarín arraigado en Europa: Sooraj Subramamian, de la creadora del festival de videodanza *VideoDance*: Bárbara Tredezini, y de la emprendedora digital: Flávia Mattos. También se

---

<sup>6</sup> La comunidad Científica ante las Redes Sociales: Guía de Actuación para Divulgar Ciencia a través de ellas.

intentó realizar entrevistas con los bailarines y compañías analizados y citados, pero sin obtener respuestas.

De acuerdo con estas referencias junto con el estudio de observación de cada danza y su desarrollo en el siglo XXI, se busca concluir cómo la globalización y las nuevas tecnologías influyen en el bharata natyam y en el kathak, sus procesos de contemporaneidad y sus nuevas formas de creación y recepción, tanto dentro de la tradición como en las nuevas formas dancísticas que se están creando.

Una de las limitaciones de este trabajo fue la imposibilidad de contacto con bailarines y compañías, no sólo los analizados, sino también los citados en esta investigación, como por ejemplo, Amit Patel y Shobana Jeyasingh. Por otro lado, la investigación presenta fundamentación teórica y observación de la práctica, para llegar a las conclusiones, contribuyendo también para futuras investigaciones.



## 1. LA DANZA CLÁSICA EN LA INDIA

Antes de empezar a describir sobre las danzas clásicas indias, necesitamos saber lo que significa la palabra clásico en India, ya que es una palabra extranjera que pasó a formar parte de la cultura india realmente en el siglo pasado. Así dialogaremos sobre el origen de la danza clásica india, sobre el significado de la palabra clásico y cómo éste se aplicó a la danza india, y sobre la influencia del contexto histórico político social en la adquisición de un término occidental para las danzas del país, convirtiendo danzas tradicionales en danzas clásicas.

Según el diccionario de la lengua española (DLE) (Real Academia Española, s.f.) tenemos diez definiciones para la palabra clásico, entre ellas: “Dicho de un período de tiempo: De mayor plenitud de una cultura, de una civilización, de una manifestación artística o cultural, etc.”; “Dicho de un autor, de una obra, de un género, etc: Que pertenece al período clásico.”; “Dicho de la música y de otras artes relacionadas con ella: De tradición culta.”; “Que no se aparta de lo tradicional, de las reglas establecidas por la costumbre y el uso.”

En Europa, el clasicismo es una reconceptualización del clasicismo griego y romano, en Inglaterra también está relacionado con la conservación, algo que conservamos a través del tiempo. En la percepción euro-americana gana un estatus universal, implicando una jerarquía en la que estaría en lo más alto, y fuera de occidente viene a ser un camino de progreso para las artes orientales. (Lopez<sup>7</sup>, 2004)

Según Passo (2011), antropóloga y bailarina, ex profesora del Instituto de Danza Alicia Alonso - Universidad Rey Juan Carlos, la danza clásica es aquella que posee un sistema que fue desarrollado a través de los años, rompiendo fronteras se está convirtiendo en internacional, y se caracteriza por la búsqueda de la perfección técnica. El ballet clásico

---

<sup>7</sup> Doctora en arte y arqueología, sus investigaciones son sobre estudios asiáticos. Trabajó en las Universidades de Londres (SOAS) y de Roehampton.

occidental nació en la plenitud de una cultura, representando una era, con una tradición culta que posee reglas y costumbres. A pesar de tener diversos estilos, como cubano, americano, francés, inglés, italiano o ruso, su técnica es la misma en cualquier país del mundo.

Así tenemos como referencia en occidente que el ballet es una danza clásica. Cuando hablamos en la India de danza clásica no tenemos una sino ocho danzas, y este número no está cerrado, más danzas pueden ser consideradas clásicas con el paso de los años. Según el bailarín S. Subramaniam<sup>8</sup> (entrevista personal, 08 de diciembre de 2020) el término clásico hace referencia a una estética que es controlada y estructurada, esto es, que tiene reglas que gobiernan su medio y contenido, con una representación formal y altamente estilizada que ofrece elegancia, simetría y armonía. Cuando esta estética es codificada, sistematizada y regularizada es sencillo que evolucione, sea difundida, y desarrollada a lo largo del tiempo con un fuerte pasado enraizado en una región y en una época. De esta forma el término tradicional también puede ser usado para referirse a las danzas clásicas. Él cree que las diferentes danzas clásicas que aprendió (bharata natyam, odissi, kathak y ballet clásico) son similares en su formalidad. Las tensiones son creadas para dar la ilusión de gracia y armonía, los giros son erectos, los brazos crean líneas y no están flojos, la pelvis está estabilizada dejando el torso libre, los miembros superiores e inferiores pueden moverse separadamente, el efecto visual creado es armonioso, equilibrado y simétrico.

Según las referencias citadas, vemos que la danza clásica es una danza tradicional, perteneciente a una época de plenitud de determinada cultura o civilización. Posee reglas, estructura, sistema y estética codificada, que le proporciona conservación y control sobre la

---

<sup>8</sup> Sooraj Subramaniam nació en Malasia, entrenando los estilos bharata natyam, Odissi, ballet clásico y contemporáneo. Es graduado por la Academia Australiana de Artes performáticas. Fue co-director de la compañía Mudhra Dance, la cual era profesor y bailarín, actuando con danza clásica india y danza contemporánea. Trabajó en Inglaterra con *Srishti - Nina Rajarani Dance Creations*, *Balbir Singh Dance Company* y *Shobana Jeyasingh Dance*. Actualmente vive en Bélgica, trabajando como artista autónomo, actuando independientemente o en colaboración con otros coreógrafos a través de Europa.

misma, ganando un estatus de universal, que posibilita que esté presente en diversos lugares del mundo y no solamente en su país de origen.

Pero según Lopez (2004) el término clásico difiere en occidente y en India en el contenido del modo artístico. Y para entender lo que es clásico en India, debemos saber el origen y la historia de la danza clásica india, ya que nació en un contexto totalmente diferente que en occidente, donde se inició en el siglo XV, formando parte de los banquetes reales en Italia y posteriormente en Francia, con el objetivo de servir de entretenimiento, extendiéndose a todo occidente y también a oriente.

Según Enterría (2018) la civilización india empezó a 7300 años a.C. en el Valle del Indo, específicamente en las ciudades de Harappa y Mohenjo-Daro, territorio hoy perteneciente al Pakistán. Se dice que los arios y los dravídicos habitaron ese antiguo territorio que hoy llamamos India y Pakistán. Es sabido que los dravídicos estaban en el sur, según Jacob (2009) estaban relacionados con los sacerdotes celtas sumerios, los druidas. Ya los arios o indoeuropeos, que estaban en el norte, poseen diversas teorías sobre su origen, de las cuales hay cuatro ramas principales que dicen que éstos eran originarios de la propia India, o de Anatolia, o de Rusia, o de Europa central y nórdica, esta última es la teoría más tradicional, en la que los arios provenientes de Irán llegaron a India trayendo una religión que se mezcló con la existente de los dravídicos.

La cultura matriarcal del Valle del Indo habría sido dominada por la patriarcal de los arios, que independiente de su real origen, conquistaron un largo territorio. Según el americano estudioso de mitología y religión, Campbell (2015), los indoeuropeos, que abarcaban muchos pueblos, estaban divididos principalmente en occidentales y orientales, y fue el estudio de lingüística comparada el que los unió, las lenguas eslavas, persa, indias, latinas o itálicas, célticas y germánicas proceden del mismo lugar, con una misma mitología en lenguas diferentes, y donde llegaron se superpusieron al culto de la diosa madre. Este

antiguo contacto lo vemos, por ejemplo, comparando las mitologías griegas e indias. Según Scott<sup>9</sup> (2016, p. 4) “... It appeared, then, that India and Greece, far from being disparate worlds, had been explicitly interwoven from earliest times, sharing gods, traditions and practices in kind.”<sup>10</sup> Y Hegel (1995), filósofo del idealismo alemán del final del siglo XVIII y principio del XIX, viene a decir que la cultura europea proviene de Grecia, y ésta, a su vez, construyó su cultura con la llegada de los extranjeros:

Los europeos han recibido su religión, las concepciones del más allá, de lo remoto, no de Grecia, sino de más lejos, del Oriente y, concretamente, de Siria. Pero las concepciones del más acá, de lo presente, la ciencia y el arte, lo que satisface, dignifica y adorna nuestra vida espiritual, tuvo como punto de partida a Grecia, bien directamente, bien indirectamente, a través de los romanos. (p. 139)

Pero los griegos no sólo supieron crearse, así, lo sustancial de su cultura y acomodarse a gusto en su existencia, sino que supieron, además, honrar su renacimiento espiritual, que fué su verdadero nacimiento. Relegaron al fondo, como por ingratitud, el origen extranjero de su cultura propia, lo sepultaron tal vez entre las sombras de los misterios que mantenían en secreto ante ellos mismos. (p. 140)

De este modo, percibimos que, a pesar de no saberse con exactitud cómo fue el contacto entre las antiguas civilizaciones, sus orígenes y sus rutas, quién emigró a dónde primero, sabemos que estaban en contacto en una red en la que contribuyeron unas con otras

---

<sup>9</sup> Profesor de historia clásica y antigua de la Universidad de *Warwick*, que ganó diversos premios por sus investigaciones.

<sup>10</sup> NDT: ... Parecía entonces, que India y Grecia, lejos de ser mundos dispares, se habían entretejido explícitamente desde tiempos remotos, compartiendo dioses, tradiciones y prácticas en el mismo camino.

para la construcción de su lengua, de su cultura, de su religión, entre las cuales, la danza estaba insertada. Pues como veremos a continuación, fue en este territorio, espacio de encuentro entre arios y dravídicos, entre cultura patriarcal y matriarcal, entre occidente y oriente, donde encontramos el origen de la danza india.

Registros de danza, en estatuas de figuras de mujeres, fueron encontrados en Mohenjo-Daro, con fecha de hace cerca de 4500 años. Pero según la reconocida bailarina y escritora india Narayan<sup>11</sup> (2005) también encontramos figuras masculinas en algunas regiones de India. A partir de esta fecha tenemos diversos registros de la presencia de la danza en la civilización india hasta llegar a las conocidas *karanas* en los siglos IX a XI. Las *karanas* son movimientos de danza que fueron representados por esculturas en templos hindúes. El más conocido, en Chidambaram, en el estado de Tamil Nadu, sur de India, tiene distribuidas en sus 4 entradas (*gopuras*) las 108 *karanas* descritas en el libro del arte indio, *Natya Shastra*, que veremos después. Este templo también es conocido como el centro del universo, dedicado al dios *Shiva Nataraja*<sup>12</sup>, dios de la danza, que a través del movimiento crea, preserva y destruye el universo. Y es esta danza desarrollada durante milenios y representada en las *karanas*, que a partir del siglo X empezó a emerger en diversos estilos, la que hoy conocemos por clásica.

El clásico es un término occidental que pasó a ser usado por los indios hace pocas décadas. Las danzas que hoy consideramos clásicas son las danzas que poseen una estructura, dentro de reglas, de un sistema que ha sido codificado durante siglos. Existen varios libros sobre el arte de actuar, en varios idiomas indios, sea del bailarín o del actor, pero los dos más conocidos son el *Abhinaya Darpana* de Acarya Nandikesvara, y el más conocido de todos, el *Natya Shastra* de Bharata Muni, escritos en sánscrito.

---

<sup>11</sup> Autora de diversos libros sobre historia de la danza india.

<sup>12</sup> Shiva Nataraja es una de las representaciones del dios *Shiva*, que en la mitología hindú hace parte de la trinidad: *Brahma* (responsable por la creación del mundo), *Vishnu* (responsable por la manutención), y *Shiva* (responsable por la destrucción). Los tres vienen de la energía primordial *Brahman*, así como también se manifiestan en diversas otras formas, pues en el hinduismo, dios es uno, que se manifiesta de diferentes formas.

Las danzas que seguían los principios de estos libros sagrados eran llamadas de *shastriya* (*shastra*: escritura, *shastrya*: textual), esto es, que siguen las escrituras, los libros sagrados. A pesar de que probablemente las escrituras han surgido después de las danzas, ya que el sistema de enseñanza era un sistema oral, pasado de generación a generación. El término sagrado también aparece aquí porque estos libros no son sólo la codificación de una danza sino toda una forma de pensar, el conocimiento, la filosofía, la mitología hindú son representadas a través del movimiento, de la danza, y de esta forma el conocimiento puede llegar a todas las personas además del entretenimiento y de la belleza estética.

Para Eliade (1979), lo sagrado es un espacio real, donde el mito, que tiene un lugar intemporal y primordial, va a relatar la realidad verdadera del tiempo mítico, que también podemos llamar tiempo sagrado, ya que los mitos además de revelar las funciones de las sociedades arcaicas, revelan la estructura del tiempo. Según Ceballos (2004) el arte sagrado es para ejercitar el culto con un deber litúrgico. Y fue dentro de los templos, a través de las bailarinas sagradas o hereditarias, que la danza clásica india surgió, y se desarrolló hasta llegar a los palacios, y después a los teatros. Guiada por funciones sociales, de entretenimiento o de placer, la danza también tuvo una función sagrada, pertenecía al ritual hecho diariamente en los templos hindúes, que demarcaban un espacio y un tiempo sagrado, donde las bailarinas personificaban los dioses y sus historias intemporales. Según la investigadora brasileña de danzas indias, da Cruz (2020) el ritual es el primer tipo de drama en las sociedades primitivas, no sólo en India sino en todo mundo, y el drama habría evolucionado directamente del ritual. Estas danzas de origen ritualístico también son conocidas por danzas tradicionales.

.... La danza tradicional es un espejo del cosmos en tanto celebra la continuidad de todos sus componentes. Es un rito comunitario en el que todos

participan a través del movimiento o la identificación. En una palabra, las danzas tradicionales, en su infinita diversidad, implican una cosmología (expresan una visión de mundo, inscriben al hombre en el seno de la naturaleza y del cosmos, lo confrontan con los dioses), una antropología (inscriben en el espacio una imagen del hombre), una escenografía o más bien una ritualidad precisa; son una creación colectiva y nos remiten a un tiempo circular, con ritmos que se repiten incansablemente y conducen a un mundo pacificado. Las danzas tradicionales encarnan al mundo del "nos-otros", de la comunidad, del lazo social. Se mezclan al tiempo de la vida colectiva y sus ritmos. Se inscriben en las actividades de celebración de la vida colectiva: ciclo agrario, estacional, u otros. O bien, son diálogos con los dioses o los ancestros bajo la forma de danza de posesión o también de trance en el chamanismo. La danza es entonces camino necesario del intercambio con los dioses. (LE BETRON<sup>13</sup>, 2005, p. 103)

Para S. Subramaniam (entrevista personal, 08 de diciembre de 2020) lo tradicional es una repetición de ideas culturales que sucedieron a lo largo de la historia. A pesar de que el *bharata natyam* puede ser llamado danza tradicional no podemos considerar que toda danza tradicional es clásica, el bailarín da el ejemplo de las danzas folclóricas que también fueron ejecutadas a lo largo de los años pero no tienen reglas estrictas, por lo tanto, no son clásicas. Así toda danza clásica es tradicional pero no toda tradición es clásica. Según Narayan (2005) las danzas clásicas tienen una historia continua, estando asociadas con la literatura y la historia del país, así formalizan características de movimientos, estableciendo la representación, la excelencia, la estética con una cualidad constante.

---

<sup>13</sup> Sociólogo y antropólogo francés.

En esta asociación con la literatura, encontramos los libros sobre el arte del drama, citados anteriormente, que rondan cerca de 2000 años desde su forma escrita. Debemos recordar que en India el conocimiento antes de ser escrito fue hablado, pasando de generación a generación, de maestro a alumno (*guru* a *shishya* respectivamente), hasta la llegada de los colonizadores que cambiaron este sistema de enseñanza, dando una mayor importancia a estos libros. De esta forma es imposible saber desde cuándo el conocimiento de estos libros fue difundido y enseñado antes de ser escritos.

El *Natya Shastra* (Escritura/libro del drama/danza-teatro)<sup>14</sup>, es considerado el quinto *veda*, los cuatro primeros: *rigveda* (libro de los himnos), *ayjurveda* (libro de los sacrificios), *samaveda* (libro de los cantos) y *arthaveda* (libro de los rituales) contienen toda sabiduría de la antigua India, sus costumbres, ideas, conocimientos sobre religión, filosofía, matemática, arquitectura, etc. Los *vedas*, son los libros más antiguos de la literatura hindú, la palabra en sí significa conocimiento, y así como todo conocimiento indio fue traspasado oralmente antes de ser escrito, no sabemos con exactitud desde cuándo estas enseñanzas fueron transmitidas antes de ser escritas, teniendo la escritura su fecha de composición rondando el año 2.000 a.C.

El quinto veda sería la unión de los cuatro primeros, incluyendo en la danza, en la actuación, en la representación dramática conceptos de matemática, física, filosofía, religión, etc. De acuerdo con la mitología hindú, el dios Brahma, dios de la creación, creó el quinto veda a petición del dios *Indra*, dios del cielo, para que todas las personas tuvieran acceso al conocimiento, ya que las que pertenecían a las *castas*<sup>15</sup> bajas no podían leer u oír las

---

<sup>14</sup> En India danza y teatro no están separados. Muchas veces la palabra *natya* es traducida como danza, pero su sentido más amplio podemos traducir como drama. *Natya* es una obra completa, de movimiento, dramatización, música y canto. Así como bailarín y actor son nombrados con una sola palabra, *nartak*. Podemos decir respectivamente que son la actuación y el actuante.

<sup>15</sup> El sistema de casta india a pesar de ser prohibido en la teoría continúa existiendo en la práctica. Los *dalits*, que no se encuentran dentro del sistema de castas sino que están aún abajo de este, es el sistema de esclavitud más antiguo del mundo aún en actividad, rodando cerca de 4000 años. Y con la política actual de gobierno de *Sangh Parivar*, que recoge diversas organizaciones políticas, religiosas y sociales extremistas hindúes, como RSS (*Rashtriya Swayamsevak Sang* - asociación paramilitar), VHP (*Vishwa Hindu Parishar* - asociación



escrituras sagradas. Y así el sabio Bharata Muni transcribió ese nuevo veda dictado por Brahma, que es un manual de reglas para la representación dramática, sea danza o teatro, describiendo el cómo se debe hacer una *performance*. Según el historiador francés Daniélou (2009) a través de los símbolos presentados por la danza, conceptos de moral y religión podían ser transmitidos.

La danza clásica india, a través del movimiento, crea símbolos, que cuentan historias de la mitología hindú, donde los conceptos de moral, ética y valores insertados en la religión eran transmitidos y enseñados a la población, interviniendo en la formación de un pensamiento cultural que sobrevive hasta los días actuales. La danza ritual de los templos, el contenido de los libros dramáticos, principalmente el *Natya Shastra*, continúan existiendo en cierta forma y de diferentes modos en una India moderna y globalizada, así como en otros países.

Según Massey (1999) y Katrak (2011) *Bharata* significa originalmente bailarín - actor. *Bharat* también es el antiguo nombre de India. Y actualmente existen muchas dudas sobre quién era el verdadero autor del *Natya Shastra*. No se sabe si el autor fue sólo una persona o fueron varias las que escribieron sobre el arte del drama en diversos periodos de la historia, de esta manera lo que tenemos hoy puede ser una compilación de diferentes textos y autores. Y el nombre Bharata Muni puede significar que ese libro describe el arte de la India o que fueron los propios bailarines/actores los que lo escribieron.

Es interesante señalar que estos textos estaban fuera de circulación y olvidados en los últimos siglos del milenio pasado, y fueron los occidentales los primeros en rescatarlos, agruparlos y traducirlos al inglés, alemán, francés y otros idiomas. Las versiones que tenemos actualmente son una reconstrucción de diversos textos que fueron encontrados por los colonizadores a partir del siglo XVI y compilados en el siglo XIX en una India colonial;

---

religiosa) y BJB (*Bharatiya Janata Parishar* - partido político), viene ganando fuerza para continuar su existencia.

siendo el principal contribuyente, entre tantos otros, el francés Sylvian Levi. Varios capítulos del libro fueron publicados separadamente hasta que en 1894 fue publicada la primera edición del *Natya Shastra* por la *Kavyamala series*, editado por Pandits Sivadatta y Kasinath Pandurang Parab, a partir de este momento, varias ediciones se imprimieron en múltiples idiomas. La versión más conocida está basada en los manuscritos del comentarista Abhinavagupta, siglo X-XI, que también cita comentarios de otros autores antes de él. Estos comentaristas dividieron el texto en capítulos, que varía de acuerdo con cada edición. Así, el texto que tenemos hoy no es la versión original sino la transcripción e interpretación de diversos autores/comentaristas. Esto no significa que el contenido de estos libros no estaba presente en la danza antes del siglo XIX sino que el conocimiento en papel ganó importancia en esta época frente al conocimiento por vía oral.

El *Abhinaya Darpana*, también conocido como espejo de las expresiones, supuestamente escrito en el siglo II d.C, es un libro más sencillo que habla sobre la expresión (*abhinaya*), tanto de las partes del cuerpo, manos, cabeza, cuello y ojos, como del cuerpo como un todo, que también son descritos en el *Natya Shastra*.

De esta manera estos libros dan la base, las reglas de la representación y de la imitación estilizada, llamada *natyadharmi*, el arte de la imitación como un código. También encontramos en las palabras del filósofo francés, con estudios en las áreas de estética y política, Rancière (2002a, p. 15) "... el arte de las imitaciones es una técnica y no una mentira." A través de la técnica la representación surge como una verdad que es transmitida, el artista incorpora los personajes y se sirve de ellos para expresarse y dar conocimiento al público. En el caso de la danza india los bailarines interpretan dioses y exvotos, transmitiendo enseñanzas sobre religión, moral, conductas sociales además de narrar historias de la mitología hindú. La danza es un vehículo por el cual la sociedad transmite un sistema político social religioso que existe durante milenios.

Por lo tanto las danzas que surgieron en un ritual templario, siguen las escrituras sagradas, y se desarrollaron a partir de un conocimiento milenario, tradicional, que posee reglas y costumbres, son llamadas clásicas. Estas danzas clásicas a pesar de los diversos cambios que tuvieron, principalmente en el siglo pasado, son aún hoy, muchas veces, limitadas a los códigos descritos e interpretados en estos libros, siendo los códigos vistos como una autoridad a ser seguida estrictamente y no como un punto de partida para nuevas creaciones. Generalmente los profesionales que actúan de esa manera se consideran ellos mismos los auténticos profesionales de las danzas clásicas indias y todos aquellos que no hacen exactamente lo que está en los libros, según sus interpretaciones, y en lo que se dice ser tradicional, no son dignos de decir que hacen danza clásica, pues no siguen la tradición.

Esta tradición defendida por los conservadores no debería ser entendida como un código inmutable sino como una identidad, pues representa una época pasada por medio de cuerpos y pensamientos que viven en el siglo XXI, con nuevos paradigmas y nuevas miradas. De esta forma negarse a nuevas creaciones y a la evolución es negar la propia historia de las danzas clásicas indias. Pues como veremos en los capítulos siguientes, la danza llamada hoy tradicional es en realidad una danza reformada siglo pasado, así la tradición de hoy no es sino una imitación de algo que supuestamente fue.

Según el historiador británico Hobsbawm<sup>16</sup> (1984) las tradiciones son recientes e inventadas, buscando la continuación del pasado con reglas, normas, prácticas y valores repetidos a través del tiempo. Por un lado tenemos las tradiciones construidas con el paso de los años e institucionalizadas, por otro, tradiciones que se establecieron en un corto periodo de tiempo. Estas últimas presentan una continuidad artificial, invariable, adaptando viejas costumbres, elementos, símbolos, rituales y modelos para un nuevo fin.

---

<sup>16</sup> Eric Hobsbawm es reconocido como un importante intelectual del siglo pasado, centrandose sus investigaciones en el estudio de las tradiciones.

Chandraleka (1928-2006), exponente bailarina y coreógrafa india contemporánea, que mezclaba *yoga*, artes marciales y *bharata natyam* en sus producciones, y que recibió muchas críticas debido a su “falta de tradición”, dice

... I see tradition as open and fluid in terms of our times, in interactive relation with the past, accepting as well as foregrounding the tensions and disjunctions. This is the only way to locate tradition here and now - as a prerequisite for renewal of our energies at the level of our everyday life. (Chandraleka, 2003, p. 58)<sup>17</sup>

Como fue dicho anteriormente estas danzas fueron creadas como un medio de comunicación para dar acceso al conocimiento y a la moral de la época, que ya no representa el mundo actual. La diferencia entre géneros, la desvalorización de la mujer, las conductas autoritarias, la soberanía de una clase social presentes en la cultura india deberían ser repensadas. Pensar, reflexionar y cambiar es necesario no sólo en la forma de las danzas clásicas sino también en su contenido. Reflejar el mundo actual y su historia también significa reflejar la historia y la forma de representación de estas danzas, ya que ellas formaron parte de la construcción del país.

También es necesario ver estas escrituras, que tratan sobre las artes de la representación, como un manual que ofrece bases donde se puede construir y no como un edificio rígido que no permite mudanzas, al final, la danza no estaba siendo transmitida de este modo hasta la llegada de los colonizadores, como fue dicho anteriormente. Estos libros pueden ser entendidos como un alfabeto, donde podemos formar diversas sílabas, componer

---

<sup>17</sup> NDT: Yo veo la tradición como abierta y fluida en los términos de nuestro tiempo, una interactiva relación con el pasado, aceptando como también destacando las tensiones y disyunciones. Éste es el único camino para localizar la tradición en el aquí y ahora - como un requisito previo para la renovación de nuestras energías en el nivel de nuestras vidas diarias.

palabras y sobre todo crear nuevos textos en vez de sólo reproducir los antiguos. Los nuevos textos no cambian el idioma, sólo agrupan las palabras de formas diferentes. Podemos crear interminables posibilidades sin dejar de escribir, leer y hablar en el idioma de la danza clásica india. Según Srivastava (2000) las tradiciones deben ser aceptadas y rechazadas, desarrolladas y cambiadas, perdidas o retenidas, todo este proceso es importante para la continuidad de la propia tradición y también para el estudio de todo arte indio.

I believe it is of immense importance, to actually assess, how far and how deeply *Natyashastra* has been brought into the socialization code of the dancers of today. The conventional dancers' world in India is filled even today with social hierarchy and gender codes. ... Hence I would go to the extent of referring to *Natyashastra* as almost a universal rule-book of control, and a source of authority. The students of Indian classical dances even today submit themselves to a process of learning codes of conduct, both gender and seniority oriented, as important elements of becoming performers, almost as important as actually learning to dance. (Dutt<sup>18</sup> & Sarkar<sup>19</sup>, 2010, p. 181)<sup>20</sup>

The questions that come to mind as a natural follow-up of the previous discussion are: who revitalized the social and cultural relevance of *Natyashastra* for the Indian dance-eulogizing and glorifying the historical references to a great past of Indian tradition? Who benefits from *Natyashastra*

---

<sup>18</sup> Profesora en la Universidad Jawaharlal Nehru en Nueva Delhi.

<sup>19</sup> Antropologista especialista en estudios de danza, profesora en la Universidad Jawaharlal Nehru en Nueva Delhi.

<sup>20</sup> NDT: Yo creo que es de una importancia inmensa, evaluar realmente cuán lejos y profundo el *Natyashastra* ha sido introducido en el código de socialización de los bailarines de hoy. El mundo de los bailarines convencionales en India está lleno incluso hoy de jerarquías sociales y códigos de géneros. ... Por lo tanto me gustaría llegar al extremo de referirme al *Natyashastra* casi como un libro de reglas de control universal y de fuente de autoridad. Los alumnos de danzas clásicas indias incluso hoy se someten ellos mismos a un proceso de aprendizaje de códigos de conducta, orientados tanto al género como a la antigüedad, como elementos importantes para convertirse en intérpretes, casi tan importantes como aprender a bailar.

being the rule-book of gender and caste/class behaviour? In the Brahmanical representation of Indian culture, references to *Natyashastra*, introduced a rigidity and exactness towards dance teaching and technique, almost completely restricted the scope of spontaneity that any art or artiste takes for granted in the contemporary times. It is essential to reassess the influence this process has had in restricting the creativity and vitality of Indian dancers, who remain unquestioningly bound to their so-called great tradition and past, without learning the great scope of dramaturgy and bodily techniques that *Natyashastra* as a manual as performance may have been able to offer. (Dutt & Sarkar, 2010, p. 183)<sup>21</sup>

Otro punto a ser discutido es que las danzas que siguen las escrituras sagradas ya no son tan sagradas. A pesar de haber nacido en un contexto sagrado, actualmente no podemos decir que estas danzas continúan siendo sagradas. Según Lopez (2010) en la India contemporánea la relación entre arte y religión no es fuerte, hubo un gran cambio y una gran transformación en su propósito y también en su forma de transmisión. Actualmente es una danza espiritual y no sagrada.

Podemos ver a través de estudios antropológicos que la danza cambia junto con la sociedad. Según Mora (2010, p.7) la danza en la antropología es “... movimientos especializados que tienen significación sociocultural, modos culturalmente construidos de acción humana.” Según Wulff (2015) la antropología de la danza contribuye al entendimiento

---

<sup>21</sup> NDT: Las cuestiones que vienen a mente como un natural seguimiento de la discusión anterior son: ¿Quién revitalizó la social y cultural relevancia del *Natyashastra* para la danza india - alabando y glorificando las referencias históricas de un gran pasado tradicional indio? ¿Quién fue beneficiado con el *Natyashastra* convertido en un libro de reglas de comportamiento de géneros y castas/clases? En la representación de la cultura india brahmánica, referencias a *Natyashastra* introdujeron una rigidez y una exactitud hacia la enseñanza y la técnica dancística, restringiendo casi por completo la espontaneidad que cualquier arte o artista da por sentado en los tiempos contemporáneos. Esto es esencial para revalorar la influencia que ha tenido este proceso en la restricción de la creatividad y vitalidad de los bailarines indios, quienes permanecen incuestionablemente unidos a su supuesta gran tradición y pasado, sin aprender el gran alcance de la dramaturgia y las técnicas corporales que el *Natyashastra*, como manual, podría haber ofrecido.

de la cultura, en términos de proceso y diversidad, siendo importante resaltar que la danza y el movimiento también están formados por la sociedad. Que danza y movimiento son entendidos en relación a teorías del cuerpo y género, pero también relacionados con teorías de etnicidad, nacionalismo y transnacionalismo. Así, los estudios antropológicos en danza pueden orientarse al sentido, función, contexto cultural y/o la forma coreográfica.

De esta forma vemos que la danza sagrada representada en los rituales templarios por las bailarinas sagradas ya cambió sus movimientos, su proceso, su relación con la sociedad, ya que ésta también cambió. Estas danzas, más que estar en los templos, actualmente están en los teatros e insertadas en otras culturas, hecha para y ejecutada por personas de otras religiones y creencias. Aunque haya actuaciones en los templos, no pertenecen ya a un ritual litúrgico, realizadas por danzarinas que se dedican a servir en el templo, sino que expresan la espiritualidad de una cultura de la cual, según Lopez (2004), la danza forma parte.

Los cambios empezaron cuando las bailarinas llegaron a los palacios, siendo parte no sólo de los rituales del palacio sino también siendo una forma de entretenimiento. Y con la llegada del colonialismo y posteriormente con el movimiento de independencia, los grandes cambios influirían en la forma de la danza y en su propósito, además pasaría a ser parte de la política de un país que buscaba encontrar sus raíces, su cultura, su orgullo después de años de colonización y supresión, creando una nueva identidad que también trajo supresión en su movimiento nacionalista. El escenario dancístico fue saliendo de los templos hindúes hacia el mundo, y las danzarinas hereditarias substituidas por danzarinas de otras *castas* y nacionalidades.

Según Mora (2010, pp. 15 - 16) en el colonialismo "... las danzas nativas han tendido a generar políticas y actitudes múltiples y contradictorias: algunas veces, han sido apropiadas y reconfiguradas por los misioneros o por el gobierno colonial bajo diversas formas de

exotización.” Por fin en el nacionalismo la danza pasó a ser “... herramienta poderosa para dar forma a la ideología nacionalista en la creación de sujetos nacionales...”

Según Lopez (2003) la adopción del término clásico en India fue en un contexto político. Para Ganesh (2015) el clasicismo jingoísta (patriotismo exaltado) puede ser resultado de la globalización, democratización e institucionalización. Dagnino (2017, p. 21) también pone en un contexto político la discusión sobre los términos clásico y tradicional en las danzas indias:

... Así que, en última instancia, el problema no pertenece al ámbito del arte sino al de la política, donde las personas del tercer mundo deben redefinirse a sí mismos como “los otros” y ser valorados según los criterios construidos en una lengua extranjera. A eso se debe que le haya llamado clásica a la danza clásica, en su afán de parecerse a la danza o el ballet occidental.

La danza formó parte del programa nacional de independencia, redefiniendo el contexto social que estaba influenciado por el colonialismo. Según Cordeiro (2014) el nacionalismo tiene como función la creación de una identidad, es una ideología que busca a través de un proyecto político convertir una nación en un estado. Según el historiador y profesor universitario colombiano, Orlando (2006), la idea de nación busca encontrar una esencia nacional donde hay caracteres étnicos que comparten una historia con orígenes comunes, una lengua, una cultura, una religión.

India es un país donde la diversidad está presente en la religión, en la lengua, en la cultura. La búsqueda por la independización también creó una unión en esta diversidad. Y la danza fue una de las formas a través de la cual la política india encontró algo que lo



representara, que representara su cultura, su pasado y su presente, que pudiera ser llamada de india, existente antes de la invasión occidental. Así fue considerada un arte tradicional clásico que resistió al tiempo y a la colonización. Según Bhagchandani (2018), cuando habla de la danza clásica kathak en el siglo XX en la época del nacionalismo, dice que el término clásico vino a ser el término raíz para definir autenticidad y cualquier cosa fuera de la tradición era recibida con escepticismo.

Los movimientos independentistas empezaron en 1857 donde hindúes de todas las castas y musulmanes se unieron contra la Compañía de las Indias Orientales, que en este momento tenía el poder sobre el país, este episodio fue conocido como *Sepoy Mutiny*, *sepoy* era el nombre de los soldados nativos que trabajaban para la Compañía, y *mutiny* significa motín. Pero fue a principios del siglo XX con la influencia del manifiesto anti colonial, *Hindutva*, escrito en 1923 por Vinayak Damodar Savarkar, cuando las fuerzas contra la corona británica ganaron formas, también fue difundido el nacionalismo hindú, que derivó además de la independencia del país, en la separación entre los hindúes y otros practicantes religiosos, principalmente los musulmanes. Este manifiesto ayudó al desarrollo del pensamiento del partido político actual en poder, BJP, teniendo como primer ministro a Narendra Modi desde 2014. (Faiad<sup>22</sup>, 2017)

Según la autora (2017, p. 44) este manifiesto presentó 3 requisitos para que una persona fuera considerada india: el territorial, el genealógico y de la tierra santa:

Nesta perspectiva a definição de quem é hindu é territorial (refere-se a terras do rio Indus chegando aos dois mares), é genealógica (refere-se a uma pátria), assim como religiosa (refere-se a uma terra santa).

---

<sup>22</sup> Con grado en Antropología por la *Goldsmiths College*, Universidad de Londres, máster y doctorado en Sociología por la *UNICAMP*, Brasil, actualmente realiza el post doctorado en el departamento de Biología de la *UFSCar*, Sorocaba, Brasil. Sus investigaciones se centran en el país indio y sus cuestiones político históricas. Es socia fundadora y vicepresidenta de la *BrIndARC (Brasil-Índia Associação de Redes de Conhecimento)*.

Nestes critérios, todas as religiões indianas outras que o hinduísmo, seja o siquismo, janaísmo e o budismo, preenchem os requisitos identitários hindus. Cristãos, judeus, parsis e muçulmanos podem preencher somente um ou dois destes critérios, pois a Índia não é a terra sagrada de suas religiões.<sup>23</sup>

Al pasar los años, se empezó a considerar indios solamente a las personas de la religión hindú y no a quien nació en esta tierra, pues era el hinduismo lo que vendría a definir a los indios. Este movimiento generó y genera en los días actuales numerosos conflictos religiosos ocasionando millones de muertos. Gracias a él, el territorio dominado por Inglaterra fue dividido en India para los indios y Pakistán para los musulmanes en agosto de 1947, haciendo que 12 millones de personas cruzaran la frontera, y otros millones continuaron viviendo en el país no correspondiente a su religión. El movimiento de Gandhi, de la no violencia, tan difundido en occidente, es sólo un episodio en la historia de independencia del país, por detrás hay una historia de luchas, muertes, prejuicios e intereses políticos y religiosos.

Un punto interesante de esta división entre India y Pakistán es que el territorio del Valle del Indo, de las ciudades Harappa y Mohenjo-Daro, donde se dice que la civilización india y la danza india empezaron, esto es, donde el hinduismo tuvo origen, hoy pertenece a Pakistán, el país de los musulmanes. Así el requisito de la tierra santa, se anula en sí, ya que la tierra santa de los hindúes no está en India sino en el país vecino. A pesar de ser un asunto para una otra discusión, no podemos dejar de citar y reflexionar lo contradictorio que es la construcción de una India independiente, nacionalista e hindú, donde el movimiento Hindutva fue ganando forma.

---

<sup>23</sup> NDT: En esta perspectiva la definición de quien es hindú es territorial (se refiere a tierras del río Indo llegando a los dos mares), es genealógica (se refiere a una patria), así como religiosa (se refiere a una tierra santa). En estos criterios, todas las religiones indias distintas del hinduismo, ya sea el siquismo, janaísmo o el budismo, cumplen los requisitos de identidad hindúes. Cristianos, judíos, parsis y musulmanes pueden cumplir solamente uno o dos de estos criterios, pues la India no es la tierra sagrada de sus religiones.

De esta manera la danza no podía estar apartada del contexto histórico que India vivía. Las danzas sagradas/tradicionales se transformaron en un vehículo de la política, recibiendo la nomenclatura de danzas clásicas con características espirituales y nacionalistas que ayudaron en el resurgimiento de una India independiente con narrativas separatistas y de purismo. Además separaron personas según su religión y su estatus social, separando la danza en categorías donde la clase alta, los brahmanes, tuvieron el poder sobre ellas, como veremos en los próximos capítulos.

Such ‘restoration’ of prestige to a denigrated practice offered a cultural counterpoint to salve elite nationalist anxieties regarding the purity of the nation and its identity; reclaiming dance traditions supposedly rooted in a 2,000-year old history offered one site for the expression of an unadulterated Indian culture that predated colonisation, while redeeming the dance’s ‘essence’ and presenting it as high art served to disprove normative claims regarding Indian incivility. It is this reconstructed and sanitised form of dance that is now celebrated in various depictions of Indian culture in a myriad of contexts, in India and abroad; it is also this form that is projected back onto history to present the dance as constituting a tradition originating in the mists of time<sup>24</sup> (Thobani, 2015, p. 45)

---

<sup>24</sup> NDT: Tal “restauración” del prestigio de una práctica denigrada ofrecía un contrapunto para aliviar las ansiedades nacionalistas de la élite con respecto a la pureza de la nación y su identidad; recuperar las tradiciones de la danza supuestamente arraigadas en una historia de 2.000 años ofrecía un sitio para la expresión de una cultura india no adulterada antes de la colonización, mientras que redimía la “esencia” de la danza y la presentaba como un arte elevado que sirvió para refutar las afirmaciones normativas sobre la descortesía india. Es esta forma de danza reconstruida y desinfectada la que ahora se celebra en varias representaciones de la cultura india en una miríada de contextos, en la India y en el extranjero; también es esta forma la que se proyecta hacia atrás en la historia para presentar la danza como una tradición que se origina en las brumas del tiempo.

El término clásico, importado de occidente, así como las castas para las personas, representa una jerarquía, donde lo que está arriba es mejor que lo que está abajo. El clásico pasa a ser el más alto estatus que una danza puede recibir. Y lo que ella gana con esta nomenclatura es visibilidad y patrocinio frente a danzas consideradas semi clásicas, folclóricas y tribales. Pues el clásico es la más alta manifestación artística de una cultura, representando la época dorada de una civilización de tradición culta. Las danzas clásicas indias representan este pasado glorioso e hindú del país, colaborando con la proliferación de la ideología política del nacionalismo.

En la independencia de India, en 1947, había cuatro danzas consideradas clásicas, de diferentes estados del país: *kathakali* (Kerala), *manipuri* (Manipur), Kathak (norte de India, abarcando los estados de Uttar Pradesh, Rajasthan, Bihar, Madhya Pradesh además de partes de Gujarat, Mahastra y Punjab) y *bharata natyam* (Tamil Nadu). Hoy tenemos cuatro más: *kuchipudi* (Andhra Pradesh), *mohiniyattam* (Kerala), Odissi (Orissa) y *sattriya* (Assam), y otras que esperan ser aprobadas. Estas danzas son elegidas como clásicas por la *Sangeet Natak Akademi*, academia localizada en la capital Nueva Delhi.

A primera vista algunas de ellas, como el *bharata natyam*, *kuchipudi*, *odissi* y *mohiniyattam*, son muy similares mientras otras son muy diferentes, como el *kathakali*, el *kathak* y el *manipuri*. Pero si las estudiamos vemos que todas siguen principios descritos en los libros mencionados anteriormente, teniendo una base en común, a partir de la cual desarrollan sus peculiaridades. Como todo arte, la danza india está en constante evolución, la danza de hoy, a pesar de ser considerada tradicional y clásica, evolucionó, al igual que evolucionó la técnica de los bailarines clásicos occidentales; la danza clásica de ayer no es igual a la de hoy y no va a ser igual a la de mañana pero continuará siguiendo las reglas, las costumbres, la tradición, y la identidad en un complejo juego de contradicciones.

Esta danza refleja una época, y es el resultado de una forma de pensar, ver y actuar en el mundo. Las danzas clásicas indias pueden contener un pasado y representar ese pasado dentro de determinados códigos pero también va cambiando su forma de actuar dentro de estos códigos, haciendo un arte vivo, y por eso no desaparece a lo largo de su larga historia. Según la profesora de la Universidad de *Queen* en Kigston, Walker (2010b), son una reinención del siglo XX que se convirtió en un símbolo de una nación nueva y antigua.

The point is that while the antecedents of Indian classical dance are long and rich, the traditions are constantly changing and developing. In fact, I would say that it is the responsibility of performing artists to contribute to this growth when they have reached a level of maturity in the form, rather than to simply go on replicating what was learned from the guru. These traditions survive precisely because of the creative range of artists working within a grammar providing a language evolved by masters over time, evolved out of a spiritual consciousness that speaks to the inner world that we all share. "Purity" and innovation within the tradition go hand in hand to insure the long life of the arts. To question the intrinsic value of the classical dance genres to communicate meaningfully to today's audience is perhaps less failing of the dance genre itself than of artists who only present the outer shell of the form without breathing into it the content. (Lowen, 2005, pp. 178 - 179)<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> NDT: El punto es que mientras los antecedentes de la danza clásica india son largos y ricos, las tradiciones cambian y se desarrollan constantemente. De hecho diría que es responsabilidad de los artistas contribuir a este crecimiento cuando han alcanzado un nivel de madurez en la forma, en lugar de simplemente seguir replicando lo que aprendieron del gurú. Estas tradiciones sobreviven precisamente debido a la gama creativa de artistas que trabajan dentro de una gramática que proporciona un lenguaje desarrollado por maestros a lo largo del tiempo, envolviendo una conciencia espiritual que habla al mundo interior que todos compartimos. "Pureza y innovación dentro de la tradición van de la mano para asegurar la larga vida de las artes. Cuestionar el valor intrínseco de los géneros de danza clásica para comunicarse de manera significativa con la audiencia de hoy es tal vez menos fracaso del género de danza en sí mismo que de los artistas que sólo presentan la capa externa de la forma sin respirar dentro del contenido.

Así la danza clásica india es un término occidental usado políticamente para retratar una danza espiritual desarrollada a partir de las danzas sagradas realizadas en rituales de los templos hindúes y posteriormente ejecutadas en los palacios. Con base en sus raíces la danza clásica deriva también en nuevas ramas, transformándose en un mundo en continuo cambio, aunque algunos estén contra este natural desarrollo.

Además, el término clásico, actualmente, pasa a ser cuestionado por algunos artistas, bailarines e investigadores, ya que es un término occidental, y las danzas orientales no necesitan y no deben ser comparadas o ser equivalentes a danzas o términos occidentales. El término clásico, formando parte de una ideología política, sería una forma de poner jerarquía y poder frente a otras danzas indias, como las folclóricas, y de contener en sí ideas y conceptos extremistas políticos sociales y religiosos. Expresiones como “danza tradicional” o simplemente “danza india” están siendo usadas cada vez con más frecuencia para referirse a las danzas clásicas indias. Descolonizar la cultura india empieza por repensar nombres y reformas dancísticas ocurridas en el siglo pasado. Pero aquí, continuaremos haciendo uso del término clásico por ser un término oficial para referirse a estas danzas, y para posteriormente comparar con el término contemporáneo, y así poder discutir y llegar a conclusiones.

## **2. EL BHARATA NATYAM: SU INCIDENCIA EN LA DANZA CLÁSICA DE LA INDIA**

Bharata natyam es la danza clásica del sur de India, del estado de Tamil Nadu, se dice que es la primera, la original, que de ella surgieron los otros estilos clásicos. Pero como bien ya vimos, las danzas consideradas clásicas, pertenecen a diferentes estados indios, donde cada cual se desarrolló conforme a las influencias culturales de cada región, incluyendo influencias extranjeras. Este estatus de primera surgió en el nacionalismo, donde la danza fue utilizada para exaltar la tradición y el purismo hindú, el bharata natyam, como veremos más adelante, será la danza que representará la idea de nacionalismo del país.

Según Rao (2018) bharata natyam es una extensión de la danza de las devadasis, las bailarinas sagradas o siervas de dios, que hacían el ritual dentro de los templos y pasaron el arte de la danza de generación a generación. A pesar de estar lejos de las grandes invasiones del norte de India, según Ganesh (2015) esta danza tiene un pasado multicultural e interdisciplinar. La influencia persa en la poesía de las canciones danzadas por estas bailarinas también llegó al sur de India a través del sufismo.

Según Mukunda (2014, p. 52), profesor de la Universidad de Texas en San Antonio (UTSA):

Bharatanatyam is also an interdisciplinary Asian Indian art form that integrates key elements from different disciplines such as semiotics, music, mathematics, philosophy, history, religion, sociology, anthropology, art, aesthetics, cognitive psychology, and cultural studies. Bharatanatyam

incorporates knowledges from different disciplines to produce an artifact aesthetically pleasing and appealing to the audiences' senses and intellect.<sup>26</sup>

Su nombre hace referencia a la danza que antes era conocida como *dasiattam* o *sadir*<sup>27</sup>. *Dasiattam* era la danza realizada en los templos por las devadasis, y *sadir* era la danza ejecutada en la corte que tenía origen en los templos. Otros nombres usados en el pasado que hacen referencia al *bharata natyam* son *rajadasiaattam*, *chinna melam*, *devadasi nrityam*, *kalavantulu nrityam*, *karnataka natyam/kutcheri/melam*. Los nombres variaban no sólo de acuerdo con la época sino también con la región donde la danza era ejecutada, dándole, además de diferentes nombres, diferentes estilos.

Durante siglos varios reyes patrocinaron el arte y los templos, y la danza servía de entretenimiento para la corte y también cumplía su papel religioso. Esta danza sagrada que pasó de los templos a los palacios, en el siglo XX fue llamada *bharata natyam*<sup>28</sup>, llegando a los teatros en una forma occidental.

El nombre *Bharata* tiene muchos significados, es el nombre antiguo de India; el nombre del sabio que escribió el *Natya Shastra*, o como vimos en el capítulo anterior, puede significar sólo actor/bailarín; y podemos decir también que significa expresión (*bha* de *bhava*), melodía (*ra* de *raga*) y ritmo (*ta* de *tala*). *Natyam* que es traducido como danza, es el acto de actuar, de representar. Así podemos decir que *bharata natyam* es: “la danza de la India”, “la actuación que contiene ritmo, melodía y expresión”, “la danza según los principios de Bharata Muni”, “la danza que sigue el *Natya Shastra*”, “la actuación de los bailarines”.

---

<sup>26</sup> NDT: Bharatanatyam es también una forma de arte indio asiático interdisciplinar que integra elementos claves de diferentes disciplinas como semiótica, música, matemática, filosofía, historia, religión, sociología, antropología, arte, estética, psicología cognitiva y estudios culturales. Bharatanatyam incorpora conocimientos de diferentes disciplinas para producir un artefacto estéticamente agradable y atractivo para los sentidos y el intelecto del público.

<sup>27</sup> Palabras en tamil, idioma del estado de Tamil Nadu.

<sup>28</sup> Palabra en idioma sánscrito.



No sabemos exactamente la fecha de origen de esta danza pero es una danza milenaria que fue desarrollada en los templos hindúes con las danzarinas hereditarias que antiguamente eran llamadas *nityasumangalis* (100 a. C.). Ellas eran mujeres consideradas auspiciosas pues nunca se casaban y de esa forma nunca se quedaban viudas, así tenían siempre suerte ya que la sociedad india ve a la mujer viuda o sin marido como una mujer sin buena suerte. Según da Cruz (2021) estas mujeres trabajaban con las densas energías femeninas (*Shakti*) de las diosas llamadas *Ammans*, mediando el poder sagrado a través de los rituales performativos, ellas controlaban esta energía danzando y cantando. Aquí vemos aún la predominancia de la cultura matriarcal, proveniente de los dravídicos.

Actualmente estas mujeres son llamadas devadasis. Pertenecían a una casta que lleva su propio nombre, donde empezaba su entrenamiento temprano y se casaban con la deidad de la cual el templo era devoto. Aquí ya encontramos la cultura patriarcal de los arios, las bailarinas hereditarias necesitaban ahora casarse con un dios, servir a una energía masculina. Pero, al contrario de las otras mujeres, ellas tenían independencia, ganaban su propio dinero, eran dueñas de tierras y tenían prestigio social. Aunque también había abusos sexuales, casamientos infantiles y opresión, en una compleja y contradictoria estructura social. Durante sus servicios al templo ellas no se casaban oficialmente con hombres pero podrían tener relaciones, lo que no era considerado erróneo o inmoral, sus hijas se convertirían en futuras devadasis, y los hijos probablemente proporcionarían servicios al templo y también podrían ser músicos.

La profesión era transmitida no sólo de generación a generación sino también a través de donaciones de niñas a los templos, tanto por prestigio social como también porque los padres se aseguraban de que en los templos iban a tener qué comer y a recibir una educación, y una mejor oportunidad de vida. Por otro lado, serían una menos en casa para sustentar, ya

que las niñas son vistas como un gasto y una carga, pues no trabajan y es necesario pagar una *dote* para que puedan casarse.

Además estaban separadas en varios grupos y también tenían diferentes nombres, como *rajadasis*, *alankaradasis*, *swadasis*, *rudraganika*, etc. Las mujeres responsables de las artes escénicas que conocemos como clásicas estaban en la categoría de las *sule* o *sani*, que hacían la danza *sadir* (Perez, 2016). En la ciudad de Thanjavur, que recibió gran patronazgo para la danza en el siglo XVIII, estas danzarinas recibían el nombre de *devaradiyaar*, donde cantaban y danzaban al mismo tiempo. Según Messerschmidt (2005) el nombre *devadasi* surgió solamente entre los siglos IV y V, generalizando así todos los grupos de bailarinas del templo en un gran y homogéneo grupo siglos más tarde, probablemente a partir del siglo XVI por los extranjeros. La diferencia entre las que danzaban sólo para los dioses de las que danzaban también para la comunidad, las que tenían que prestar también servicios de limpieza, las que no lo necesitaban, ya no eran reconocidas por el nombre que llevaban, pues todas a pesar de sus diferencias eran siervas de dios y bailarinas sagradas, esto es, *devadasis*. En otras regiones de India este grupo de mujeres recibía otros nombres, como *maharis*, *muralis* o *nachnis*.

Es interesante además ver que este término, *devadasi*, convirtió a estas mujeres independientes en esclavas, esto es, no son libres, son siervas de un dios que es masculino. Los términos antes usados se referían, por ejemplo, a ellas como hijas o esposas del dios Shiva, dios de la danza, o en su forma más primitiva, *Raudra*, o como las mujeres que nunca se casaban.

La reducción de este gran y diverso grupo en sólo uno fue también influenciada por el orientalismo occidental, por el pensamiento colonial que puso la cultura india como una cultura singular, sin pluralidad, sin diferencias. Donde las diversas clases de bailarinas, con sus diversas funciones fueron incluidas dentro del imaginario exótico y misterioso mundo

oriental de las bailarinas sagradas que son al mismo tiempo profanas, creando una caricatura y un estereotipo que no corresponde a la realidad de estas mujeres, relacionadas con la sociedad y con los dioses. El orientalismo en la India colonial apropia y reconfigura la imagen de la mujer oriental, principalmente de las bailarinas, según sus intereses.

La propia danza clásica occidental, el ballet clásico, recibió influencia del orientalismo en el romanticismo. El gran libretista Théophile Gautier fue influenciado en sus producciones por la imagen de la bailarina india. Historias, escenarios, vestuarios y el propio concepto de la bailarina romántica están cargados con el orientalismo creado en Europa, que convirtió a las bailarinas en seres bellos de origen misterioso, rodeados por la fantasía y por el amor intangible. Mientras que en India, estas mismas mujeres fueron vistas como prostitutas, seres sin moral y sin lugar en la sociedad. (Lamas-Baiak, 2019)

Cuando la danza salió de los templos a las calles se hizo muy popular, los reyes, *maharajas*, empezaron a patrocinarlas, pues era muy importante tener su grupo de bailarinas en los palacios. Principalmente entre los siglos VI y XIII, dinastía *Pallava* y *Chola*, la danza adquirió un importante papel en los reinados, estando presente dentro de los palacios y también en los templos construidos en este periodo. Las devadasis serían entrenadas por los maestros (gurus) hombres, que recibieron el nombre de *nattuvanar*, además de profesores ellos también eran coreógrafos y músicos, acompañando a las bailarinas durante la actuación, recitando los ritmos que éstas habían de ejecutar. Fue probablemente en esta época cuando la danza *dasiattam* se convirtió en *sadir*.

Según Baldissera (2012) a pesar de que la prostitución existía desde hacía muchos siglos, fue al final del siglo XVII cuando las bailarinas tuvieron que recurrir a este tipo de sustento debido a la falta de patrocinio. En este período a pesar de haber patrocinio de los reyes, muchas bailarinas no conseguían una posición en los templos ni en los palacios, pues su profesión ya estaba marginada, y su papel litúrgico en la sociedad empezó a declinar.

El siglo XVIII fue muy importante para el desarrollo del *sadir*, los pasos de danza, que llamamos *adavus*, fueron desarrollados en esta época, así como la recreación del repertorio hecha por el famoso *Cuarteto de Thanjavur*, los hermanos Chinniah, Ponniah, Sivanandam y Vadivelu, que fueron entrenados por su abuelo Mahadeva Annavi en la corte de Tanjavur. Sus contribuciones a la danza continúan hasta hoy presentes en el *bharata natyam*.

En los siguientes siglos la invasión y dominación extranjera gana poder, y la colonización y moral británica interfieren en este arte. Según Bhabha<sup>29</sup> (1991) el discurso colonial es un juego de poder de conocimientos, estereotipos, deseo y placer. En este sistema representativo son ejecutadas estrategias de disciplina, normalización y objetivación, los colonizados son marginados y los estereotipos creados llevan a una identificación con el otro. El autor pone un ejemplo muy claro con el color de la piel, del negro y del blanco que son identificados como el malo y el bueno respectivamente. Y la danza sagrada de las *devadasis* que ya estaban en los palacios como una forma de entretenimiento se convierte en una danza erótica hecha por prostitutas. Así pues en el nuevo sistema creado por los británicos, las *devadasis* no obedecían a las normas de la moral occidental, eran una fantasía creada a través del estereotipo de la mujer exótica, que estaban para servir sexualmente a los hombres y no espiritualmente a los dioses. Además de siervas de dios se convirtieron en criadas de los hombres.

Su decadencia culmina con el periodo de independentismo de India, y en la independencia del país en 1947 todo el sistema ya había sido prohibido. Según el semiólogo argentino Mignolo (2008) el pensamiento descolonial (de independencia) incorpora movimientos sociales. Y el movimiento social contra las *devadasis*, en teoría, buscaba acabar con la prostitución, lo que sabemos que no fue así sino que fue el fin del sistema de una casta

---

<sup>29</sup> Los estudios del filósofo indio Bhabha, profesor en Harvard, desarrollan cuestiones pos coloniales, y conceptos como del hibridismo y el tercer espacio, *in between*. También analizó el trabajo del sociólogo Edward W. Said, siendo estos análisis fundamentales para el desarrollo de sus ideas y textos.

de bailarinas que transmitió el arte de la danza a través de milenios, que estuvo en los templos, en las calles, en los palacios. Además también fue el fin de un sistema en el cual algunas mujeres tenían independencia, bienes materiales, riquezas, acceso al conocimiento y que no eran sumisas a los hombres y sus familias, teniendo que servir en la casa con las tareas del hogar.

A pesar de su prohibición, hoy día se pueden encontrar en India comunidades de estas mujeres, que no tuvieron otra manera de sobrevivir que no fuera la prostitución a la que fueron conducidas, sus vidas son como las de la mayoría de la población india, muy precaria y sin perspectiva de mejoras. Al mismo tiempo, otra parte de las descendientes de las devadasis, reivindican su posición y su arte que fue monopolizada por la alta casta de los brahmanes. Actualmente hay algunas discusiones en India sobre este asunto. La historia oficial de India, de la independencia, de las devadasis, del surgimiento del bharata natyam, empieza a ser cuestionada, y el linaje de las devadasis busca nuevamente su espacio y su derecho en la danza.

La imagen europea de estas bailarinas, conocidas en occidente como *bayadères*, seres irreales, perfectos, etéreos, símbolo del romanticismo en el ballet clásico, no fue un cuento de hadas con final feliz, sino que acompañó a la creación del orientalismo occidental, que creó una representación de oriente en vez de mostrar la realidad. Las devadasis fueron olvidadas pero fue su arte lo que ayudó a la India en su movimiento nacionalista, mientras el país intentaba levantarse después de años de dominación occidental. Así esta danza pasó a ser practicada por otras personas de otras castas y después por extranjeros, cambiando su técnica y su propósito.

En el siglo XX la danza que había sido convertida en una danza sexual relacionada con la prostitución se transformó en la danza clásica india bharata natyam. A pesar de existir este nombre desde el siglo XV haciendo referencia a un tipo de danza, fue con Iyer y

Rukmini cuando se convirtió en popular. En el movimiento de reforma del bharata natyam tenemos tres nombres a destacar, Muthulakshmi Reddy<sup>30</sup>, E. Krishna Iyer<sup>31</sup> y Rukmini Devi Arundale. Los dos primeros actuaron más en la parte burocrática, y Rukmini, como vamos ver a continuación, en la práctica de la danza.

Rukmini Devi Arundale (1904-1986) no era de la casta de las devadasis sino de la más alta casta, de los brahmanes, su familia pertenecía a la Sociedad Teosófica, de la cual su marido, que era inglés, también formaba parte. Por lo tanto, desde niña tenía contacto con occidente, conociendo otros países, otras culturas, historias, filosofías, religiones y otras formas de arte. Fue en un viaje a Australia, donde tuvo su primer contacto con la danza a través de Anna Pavlova, que había conocido en el navío. Rukmini recibió clases de ballet con Cleo Nordi, una bailarina de la compañía de Pavlova, y fue Pavlova la que instó a Rukmini a recuperar la danza de su país que estaba siendo olvidada y llena de prejuicios. (Lamas-Baiak, 2019)

En esta época India estaba caminando hacia la independencia, varios movimientos nacionalistas, citados antes, estaban en marcha. Rukmini estaba influenciada por occidente, era de la alta casta india, viviendo en una época en la que se buscaba una identidad única, que significaba ser hindú, y nada fue más apropiado que una danza desarrollada dentro de los templos hindúes durante años, representando toda la cultura antigua de India, reformada según los conceptos de la época y de los intereses políticos que ganaban fuerza, creando una nueva danza vestida de tradicional.

Recordando a Hobsbawam (1984) la tradición es inventada, según él, en las transformaciones rápidas y amplias las nuevas tradiciones son inventadas, y el nacionalismo es uno de los movimientos que necesitan de una tradición, inventando nuevos símbolos nacionales. Y es en este momento histórico en que encontramos un ejemplo para las palabras

---

<sup>30</sup> Hija de un brahmán y de una devadasi de la comunidad de *Pudukkottai*; es la primera doctora en la presidencia de Madras (Chennai). (Soneji, 2012, p. 113)

<sup>31</sup> Era abogado, editor, autor, actor, cantante, y patriota, según Bhavnani (1984, p. 229)

del autor. El bharata natyam, y también el kathak, que vamos a ver en el próximo capítulo, son nuevas formas de danza recreadas por la alta clase en el periodo de independencia, consideradas actualmente tradicionales, como si nunca hubieran cambiado en su larga historia.

En el comienzo del siglo XX el sistema devadasi estaba cayendo, E. Krishna Iyer luchaba por la preservación de la danza, y Rukmini empezaría una de las grandes reformas y apoyo a las danzas indias. Ella ya empezó rompiendo patrones, no era de la casta de los bailarines y comenzó sus prácticas en bharata natyam con 30 años de edad mientras que lo normal era empezar de niña, cerca de los siete años. Y un año después de iniciar sus estudios ya crearía su propia escuela, *Kalakshetra*, que se convirtió en un centro de excelencia de las artes con reconocimiento internacional.

El estilo que creó transformó la técnica de la danza influyendo y contribuyendo a todo un desarrollo posindependencia que revivió la danza milenaria que hacían las bailarinas sagradas, ganando prestigio en las altas castas indias y abriendo la danza a otras religiones y países. A partir de este momento cualquiera podría hacer bharata natyam, que a pesar de ser hoy considerada una danza tradicional, sufrió diversos cambios en las manos de Rukmini.

Según Venkatraman (2001) los dramas creados por Rukmini tienen características occidentales, ya Gupta (2013) y Shanker (1993) dijeron que su reforma posee características del ballet, y en la investigación de Lamas-Baiak (2019) podemos ver cuáles fueron las influencias de occidente y del ballet en la reforma hecha por Rukmini, que apuntamos a continuación.

El bharata natyam era un solo de danza, y Rukmini creó los dramas, actuación en grupo para contar las historias de la mitología hindú. En estos dramas encontramos características de los repertorios de ballets como los actos blancos y coloridos; el mundo real de los humanos versus el mundo irreal de los dioses; separación entre cuerpo de baile y

bailarines principales con vestuarios específicos para cada personaje; danzas folclóricas adaptadas para el escenario como las danzas de carácter en el ballet; creación de libretos; y con influencia del teatro occidental el uso de iluminación profesional, que había venido de Inglaterra.

El vestuario creado por Rukmini no tuvo ninguna influencia de occidente o del ballet en su forma, fue hecho de acuerdo con sus investigaciones de los propios vestuarios indios, pero vemos influencia en el concepto de que el cuerpo pasó a estar totalmente tapado, lo que ya venía ocurriendo desde las primeras invasiones occidentales, al contrario del vestuario original que vemos en las esculturas donde los pechos estaban descubiertos. Este nuevo vestuario fue aceptado por toda India y actualmente es considerado tradicional.

El sistema de enseñanza de su escuela tiene influencia tanto del occidente en general como del ballet. Se crearon niveles, exámenes, diplomas, clases no sólo prácticas sino también teóricas, y así como en las aulas de ballet se pusieron espejos en las aulas de danza. Las puertas fueron abiertas para todas las personas, independiente de su religión o nacionalidad. Toda esta reforma en la enseñanza llevó a *Kalakshetra* a un nivel universitario que ofrece grados en danza.

Este cambio en la enseñanza, no solo en el bharata natyam, sino también en otras danzas indias, es un marco muy importante, es una nueva visión donde el alumno no necesita tener un contacto próximo con el profesor ni ser exclusivo a sus clases. Tener clases con diversos profesores pasa a ser aceptable y considerado productivo para el alumno, ya que adquiere conocimientos obtenidos desde diferentes puntos de vista. Además los libros también ganan importancia frente a la enseñanza oral.

En la representación de Shiva Nataraja, dios de la danza, encontramos el alineamiento de la pierna y del pie como en el *attitude devant* del ballet. En otros estilos esta posición con



la pierna adelante no está en rotación externa del muslo, *en dehors*, sino en paralelo, y el pie está suelto o hacia arriba quebrando la línea de la pierna.

Y una de las más polémicas modificaciones que hizo fue la retirada de los movimientos considerados eróticos. El fin de los movimientos de cadera, de los movimientos en curva, espiralados, sinuosos, no tuvieron influencia del ballet pero dejaron la técnica más lineal, asemejándose a las líneas del cuerpo usadas en el ballet clásico, que la autora relaciona con la geometría sagrada y con la teoría de movimiento de Laban.

Fue Rukmini también quien pasó a usar el nombre *bharata natyam* para esta danza, a pesar de no haber sido creado por ella. Existen registros de que este término ya era usado para hacer referencia a una danza. Pues en cada región la danza era conocida por un nombre, así como había diversos nombres para las *devadasis*, y cada una de ellas tenían su particularidad, dando al *bharata natyam* diversos estilos, muchos más de los que hay actualmente.

Todas estas reformas contribuyeron a la técnica que encontramos hoy en el *bharata natyam*. La danza clásica que es considerada tradicional es en realidad una técnica actual desarrollada a partir de sus raíces con diversas influencias occidentales en el siglo pasado.

No sabemos si la danza que hacían las *devadasis* habría sobrevivido si no fuera por Rukmini Devi, si no estaría hoy olvidada en pequeñas villas y pueblos de India. Pero tampoco podemos olvidar el hecho de que en este proceso, tal vez inconscientemente por parte de algunos, las *devadasis* fueron dejadas de lado, la alta clase dominó a la clase baja, occidente puso sus valores y su estética en el arte indio, y el *bharata natyam* al mismo tiempo que abrió puertas al futuro cerró una puerta a su pasado. Esperamos que los nuevos movimientos de las descendientes de este arte milenario saquen a la luz cuestiones que deben y necesitan ser discutidas y comprendidas, para que estas mujeres consigan nuevamente un lugar dentro de la historia de la danza.

Para Mignolo (2017a y 2017b) el nacionalismo es una de las formas de identificación que las fuerzas homogeneizantes de la globalización vienen enfrentando. Y la descolonialidad, inventada por hombres e instituciones del primer mundo, tiene origen en el tercer mundo, siendo una respuesta a este poder colonial y a la modernidad, que como sinónimo de progreso y salvación, justifica la cruel colonialidad. La descolonialidad busca separarse de las narrativas occidentales. Este nacionalismo, citado por el autor, es el nacionalismo que vemos hoy intentando ganar fuerza en India, confrontando el antiguo nacionalismo defendido por la BJB, al lado de los movimientos descolonializantes.

La era postcolonial del siglo XXI empieza a reescribir esta historia, a mirar más allá de la imagen orientalista de una India *fakenews*, país de las maravillas según el famoso viajero del siglo XIV, Marco Polo. Civilización de conocimiento milenario en ciencias, medicina, arquitectura, arte, tierra del yoga y de la espiritualidad, es entre todo, país de la violencia, de la desigualdad entre géneros, religión y clases sociales. Los libros y la historia empiezan a ser cuestionados, trayendo a luz una India mucho más compleja y paradójica que lo que nos fue dicho hasta hace pocos años.

Y que aquellos que cerraron una puerta al futuro, tratando la danza clásica india como una danza inmutable sean capaces de percibir la mutabilidad de las tradiciones y de las técnicas corporales, la evolución de la danza, y la necesidad de adaptación para continuar sobreviviendo, sin dejar de lado, claro está, las cuestiones políticas sociales que la involucran.

## **2.1 Técnica del bharata natyam**

Así como el ballet clásico occidental tiene varios estilos, como el francés, italiano, cubano, ruso, inglés o americano, en el bharata natyam también encontramos diversos estilos,

llamados *banis*, que según Rao (2018) son *Vazhuvoor, Pandanallur, Mysore, Kolar, Thanjavur, Kalakshetra, Melattur* y *Kanchipuram*. Cada estilo pertenece a la herencia de una familia de bailarines, a una escuela, o a un lugar específico. Todos estos banis a pesar de tener sus particularidades están fundamentados en los códigos, en las reglas, en la técnica de la danza clásica india.

En el *Natya Shastra* tenemos varios códigos dónde podemos comparar la danza como era hace milenios y como es ahora. En este libro hay descripciones de movimientos de cada parte del cuerpo, como pies, piernas, cadera, tronco, brazos, manos, cabeza, ojos y cejas; describiendo también combinaciones de movimientos, siendo las *karanas* las más conocidas. Estudios, como el de la pionera en el asunto, la dra. Padma Subrahmanyam (2010), demuestran que las esculturas de bailarinas en los templos hindúes, principalmente en Chidambaram<sup>32</sup>, retratan las 108 *karanas* descritas en el *Natya Shastra*. Estas esculturas representarían el inicio y el fin de cada movimiento, donde movimientos en curva, espiralados y de cadera están presentes.

Cuando la danza llega a la corte, principalmente, en el siglo XVIII, son creados los *adavus*, pasos codificados de danza, que dejan los movimientos más lineales, tal vez por el hecho de que los hombres están presentes como maestros y coreógrafos. Y en el siglo XX con las reformas de Rukmini estos movimientos ganarían más líneas, precisión y perfección en la forma. Así, vemos que a pesar de que actualmente aún seguimos los códigos del *Natya Shastra*, su forma de ejecución ya no es la misma.

Otro punto descrito en este libro, es el *abhinaya*, traducido como expresión, pero que literalmente significa “lo que es transmitido en el ahora”. El *abhinaya* es dividido en cuatro partes: *angika* que es la acción corporal propiamente dicha, los movimientos de las partes del cuerpo; *vachika* es la expresión de la música, del canto, de la poesía, del texto recitado;

---

<sup>32</sup> Los autores divergen en relación a fecha de construcción del templo, variando entre los siglos VI y XI.

*aharya* es la expresión a través del vestuario, ornamentos, maquillaje y escenografía; y *satvika* que es lo que conocemos por expresión, son los estados emocionales, que a su vez son divididos en 2: *rasas* (sentimiento) y *bhavas* (emoción), relacionados más con la expresión de la cara de que la expresión de todo el cuerpo. Esta técnica es muy compleja y continúa en vigor hasta hoy. Las particularidades sobre el escenario, también están descritas, con detalles sobre el tamaño y forma que puede tener.

La danza descrita en el *Natya Shastra* es llamada *maargi*, la danza original. La gran diferencia de la danza descrita en este libro con la técnica actual del *bharata natyam*, como hemos dicho anteriormente, es la pérdida de los movimientos de cadera, en curvas y espirales. Y también el hecho de que la danza está más en el teatro que en los templos.

Los principales puntos que podemos destacar sobre la técnica actual son:

Los *adavus*, son una combinación de movimientos corporales, que podemos traducir como pasos, ejecutados uno por uno en las velocidades lenta (*vilambit*), media (*madhya*) o rápida (*drut*). En ellos están todos los movimientos de las partes del cuerpo descritos en el *Natya Shastra*, como *shiro bhedha* (movimientos de la cabeza), *kanda bhedha* (movimientos del cuello), *drushti bhedha* (movimiento de los ojos), *mandala* (postura parada), *utplavana* (saltos), *bhramari* (movimientos circulares, giros), *gati bhedha* (caminatas), *cari* (movimientos simultáneos de los pies, piernas, muslo y cadera; pudiendo ser marchas y caminatas) y *hastas mudras* (movimientos de las manos). Y la combinación entre diversos *adavus* es llamada *jathi*. (Lamas-Baiak, 2019)

Los *hastas mudras* son muy importantes en la danza india, *hastas* significa manos y *mudras* poder. A través de ellos se cuentan historias de la mitología hindú, como si se utilizara lengua de signos. Son divididos en dos grupos, los sencillos, *asamyuta*, que se hacen sólo con una mano, y los compuestos, *samyuta*, que se hacen con las dos manos. A partir de estos dos grupos se forman subgrupos donde cada hasta en un lugar específico representa una

deidad, una persona, o un planeta. Como ejemplos: manos en *kapita hasta* a la altura del pecho representa la diosa *Lakshmi*; mano izquierda en *pataka hasta* y derecha en *mukula-alapdma hasta* a la altura del vientre representa la madre; *chandrakala hasta* en la diagonal superior izquierda representa la Luna.

Los movimientos de los ojos, *drishti bhedam* son: *samam* cuando la mirada está recta, en un punto central; *alokita* los ojos se mueven en círculo; *sachi* el ojo está en uno de los lados en la línea del horizonte; *pralokita* ojos de un lado al otro en la línea del horizonte; *nimeelite* ojos semi cerrados; *ullokita* los ojos miran arriba; *anuvrattecha* los ojos miran arriba y abajo en la vertical; y *tatachawavalokita* mirada abajo sin cerrar el párpado.

El trabajo de ojos del bailarín indio llama mucho la atención en occidente, la mirada siempre tiene un punto fijo en el espacio, un lugar donde debe de estar. Muchas coreografías del repertorio empiezan con las miradas, siendo el primer contacto entre bailarín y audiencia, los ojos que captan la atención del público. Y es la expresividad de la mirada la que da soporte a la expresión de la cara, un bailarín indio debe saber expresarse solamente con los ojos sin necesitar de ninguna otra parte de la cara y del cuerpo.

Un último matiz sobre la expresión, *abhinaya*, específicamente para los *rasas*. *Rasa* significa sabor, son los sentimientos que dan sabor a la danza. Según la antropóloga, bailarina y coreógrafa, profesora de la Universidad de Jadavpur en Calcuta - India, Chakravorty (2004), *rasa* es un fenómeno estético por el cual se experimenta placer en un estado multisensorial de emoción elevada. Según Le Breton (2005) la emoción surge de una significación, es el acto de un conocimiento, el hombre interpreta los acontecimientos cuando actúa, depurando los signos para expresarse con más fuerza.

Los *rasas* son divididos en nueve, el último no está descrito en el *Natyashastra*, pues fue incluido después. Son ellos: *sringara* (amor), *veera* (heroísmo), *karuna* (compasión o tristeza), *adbhuta* (sorpresa, maravillarse), *raudra* (rabia, cólera), *hasya* (risa, comedia),

*bhanyanaka* (miedo o pavor), *bibhatsa* (asco), y *shanta* (paz). Lo que nos hace llegar a uno de estos sentimientos son las emociones, *bhavas*, que son descritos en tres categorías muy complejas, los *sthayi* o *vibhavas* que son los estados dominantes; los *sancari* o *vyabhicari* que son los estados transitorios; y los *sattvaja* o *anubhava* que son las consecuencias.

Como ejemplo podemos tener un estado dominante (*sthayi* o *vibhavas*) de amor (*rati*), con un estado transitorio (*sancari* o *vyabhicari*) de desesperación (*visada*) que nos lleva a una consecuencia física (*sattvaja* o *anubhava*) de temblor (*vepathu*), lo que corresponde al *sringara rasa* (amor). Así cada *rasa*, cada sentimiento, tiene diversos orígenes y motivos, en una combinación de diferentes emociones (*bhavas*).

El *Natya Shastra* (Muni, 2006) habla del *abhinaya* como si fuera una comida, que necesita de especias y hierbas para dar sabor, así la expresión necesita de una combinación de *rasa* y *bhava*. También se compara con una flor y un fruto de un árbol, donde el *rasa* es la raíz, estabilizada por dentro por todos los *bhavas*.

Al ser la danza una forma de expresión, los *rasas* son muy importantes no sólo en las danzas indias como en todas las danzas, sin expresión no hay arte, hay sólo movimiento. En la conocida frase del libro *Abhinaya Darpana* (Ramachandrasekhar, 2009, p. 26), vemos la importancia de la conexión de los movimientos de los ojos, de la mano, de la mente, de la concentración, y de la emoción para generar sentimiento, esto es, expresión:

Where the hands goes, let the glance follow

Where the glances lead, there should the mind follow

Where the mind goes, the emotion is generated

Where the emotion is generated,

there is the sentiment delineated.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> NDT: Dónde las manos van, la mirada sigue  
Dónde la mirada es conducida, la mente sigue

Baldissera (2012) describe varios textos indios que hablan sobre el *rasa* y el *bhava* con diferentes significados de los encontrados en el *Natya Shastra*. Un ejemplo es *Samkhyakarita* de Isvarakrsna, del siglo IV o V d. C., que describe *bhava* como humor de la mente humana, dividido en dos grupos: de virtud moral e inmoral. *Bhava* viene de la raíz *bhu* que significa ser o convertirse. Independientemente de las características particulares de cada libro, ellos hablan de la expresión como un juego dentro del juego. La actuación es un juego de sentimientos y emociones que se juega dentro de un drama/danza/actuación, también juega con la audiencia, con lo que es capaz de captar e interpretar a través de la experiencia de esta composición emociones, sentimientos, acción y expresión. Sobre esta relación entre bailarín/actor y la audiencia, Chakravorty (2004, p. 7) dice:

.... Rather, emotion and emotional memory reside to some extent in the public domain. The repeating melodic cycle and rhythmic beats with accompanying movements cause an internal transformation in the performer, and in performance settings helps her connect with the spectator or the audience. They experience *rasa*.<sup>34</sup>

Sobre la acción corporal en sí misma, el cuerpo del bailarín está centralizado, no hay transferencia de peso de un lado al otro como cuando se quita una pierna del suelo. En la posición básica las rodillas están flexionadas, *aramandi*, con rotación externa del muslo, igual al *demi plié* de ballet clásico. Los brazos siempre forman líneas y ángulos. Se dice que

---

Dónde la mente va, la emoción es generada

Dónde la emoción es generada, allí está delineado el sentimiento.

<sup>34</sup> NDT: Ciertamente, emoción y memoria emocional residen en cierta medida en el dominio público. La repetición del ciclo melódico y de los ritmos con acompañamiento de movimientos causa una transformación interna en el intérprete y los escenarios de actuación ayudan a conectarla con el espectador o con el público. Ellos experimentan *rasa*.

estos ángulos formados por los brazos y por las piernas forman triángulos que representan la trinidad hindú, Brahma, Vishnu y Shiva.

Los pies golpean el suelo en el ritmo (tala) de la música, haciendo un zapateado. En India no se entra en lugares sagrados o en las casas con calzados, pues estos traen toda la suciedad e impurezas de las calles, por tanto se usan cascabeles (*gajjes* o *ghungros*), en los tobillos para marcar la tala.

La energía de la danza está conectada con la tierra en contraposición al ballet clásico que busca la elevación. Pero esto no significa que los movimientos sean pesados, tanto la ligereza como la densidad, la fuerza como la suavidad forman parte del bharata natyam. El juego entre las diferentes energías, entre la energía *tandava* (fuerte, vigorosa, masculina) y la energía *lasya* (suave, femenina) depende de lo que está siendo representado en la coreografía. El buen bailarín debe dominar todos los tipos de energía, saber manejar las diferentes intensidades de cada una y la transición entre una y otra, creando la dinámica en el movimiento.

En las clases cada elemento se practica aislado y también en conjunto. Las coreografías de repertorio son parte del aprendizaje, las cuales, junto con la evolución de la técnica y del alumno, con el paso de los años, también evolucionan. Hay coreografías que poseen sólo ritmo, otras melodía y ritmo, o solamente expresión, y otras que mezclan el trabajo rítmico y expresivo. El *varnam* que significa colores, es el mayor ejemplo de esta mezcla, en él el bailarín demuestra toda su capacidad física y artística, enseñando al público todos los colores que la danza puede tener.

Además también se aprende música. La música clásica india es una de las más difíciles del mundo, entender y comprender la música es tan importante como bailar. En las aulas el profesor marca el ritmo con un palo de madera (*nattuvangam*) o con pequeños discos de metal (*címbalos*) cantando las sílabas rítmicas que corresponde a cada golpe del pie, y



cuando se entrenan las coreografías él canta las músicas. Sólo se usa CD o música en vivo en los últimos ensayos antes de las actuaciones.

### **2.1.1 Música, tala y raga en el bharata natyam**

Existen dos estilos de música clásica india, *hindustani* del norte y *carnática* del sur, la cual usamos en el bharata natyam. Al contrario que las músicas occidentales que poseen un ritmo constante y melodía, las músicas clásicas indias poseen ciclos rítmicos (tala) y modo musical (raga).

Tala significa palma de la mano, antiguamente el ritmo era marcado con el golpe de las palmas. Sabemos que primitivamente el hombre producía ritmos golpeando las manos y objetos. Los tiempos tienen un ciclo que se repite, podemos encontrar en la misma música ritmos ternarios y cuaternarios por ejemplo. Cada tiempo es representado por una sílaba onomatopeya, que llamamos *solokattus*. Ejemplo de un ritmo ternario y cuaternario:

|| ta ki ta || ta ka di mi || ta ki ta || ta dhi mi ta || y así sucesivamente.

Los principales ciclos rítmicos son cinco, de 3, 4, 5, 7 (3+4) y 9 (4+5) tiempos. *Tishra*: 3 golpes - ta ki ta; *Caturasra*: 4 golpes - ta ka di mi; *Kanda*: 5 golpes - ta ka ta ki ta; *Misra*: 7 golpes - ta ki ta - ta ka di mi; y *Samkirma*: 9 golpes - ta ka di mi - ta ka ta ki ta. De estos se hacen otras combinaciones que llamamos jathis. Estos tiempos son marcados por los pies del bailarín, con golpes de talón, dedos (metatarso) o con toda planta del pie.

El modo musical está dividido en la parte masculina, raga, la más conocida, y en la parte femenina, *ragini*. Raga es el modo principal y ragini lo sustenta así como los bhavas dan soporte a los rasas. El modo representa algún aspecto de la naturaleza o emoción, juntos raga y ragini buscan causar alguna emoción o estado mental.

Las *saptas svaras* son las notas musicales que al igual que en occidente son siete: *sa ri ga ma pa da ni*. Cada raga tiene una secuencia de estas notas. La raga *malika* tiene esta secuencia de notas que en misra tala seria:

|| Sa,, Ni Sa Ri Sa, Ni Da Pa Da Ni, Da Pa Ma Ga, Ma Pa Da Ni ||.

Los instrumentos que usan en el bharata natyam son la flauta, el violín, la *veena* o *tambura*, que son instrumentos de cuerdas, el *mridanga* que es un tambor que marca el ritmo, y los címbalos, generalmente tocados por el guru del bailarín que está danzando. Varios idiomas pueden ser usados en las canciones, como el *hindi*, *tamil*, *kannada* y sánscrito.

### **2.1.2 Repertorio del bharata natyam**

Las coreografías de repertorio como las conocemos actualmente fueron reinventadas y desarrolladas principalmente en el siglo XVIII por el *Cuarteto de Thanjavur* dentro de los palacios. Una coreografía de repertorio en el bharata natyam es la que posee determinadas reglas y patrones, por lo tanto es posible crear coreografías de repertorio también en los días actuales. Las coreografías están divididas en ítems, que en una representación tradicional, llamada *margam* (camino), tienen un orden específico en el que deben ser ejecutadas. No es necesario danzar todos los ítems pero es necesario seguir el orden.

Los ítems ejecutados con más frecuencia son: *Sloka*, que es una oración, un pedido de bendición a algún dios. *Pushpanjali*, se ofrecen flores. *Alaripu*, coreografía pura, abstracta, sin significado (*nrita*) donde el bailarín demuestra su dominio técnico, corporal y rítmico. *Jatisvaram* también es una coreografía *nrita*, difiere del alaripu por poseer además de ritmo, modo musical y adavus más complejos. *Shabdham* introduce la *nritya*, la danza expresiva, narrando historias de la mitología hindú. *Varnam* es una coreografía completa de *nrita* y *nritya*, de adavus y rasas; es una coreografía muy compleja que puede durar hasta 90 minutos,

aunque actualmente las de 20 minutos son más comunes. *Padam* es una danza expresiva de sringara rasa, esto es, que habla sobre el amor. *Tillana* es una danza pura, creada a partir de las karanas, basada tanto en las esculturas de los templos como en las karanas descritas en el *Natya Shastra*, en el final de la canción hay un sloka sobre un dios. *Mangalam* es el ítem final donde se agradece a dios y a todos los presentes por la actuación realizada.

El alumno cuando termina sus estudios debe hacer un *arangetram*, que significa subida al escenario. Era una parte del ritual practicado por las devadasis, su enseñanza implicaba la realización de diversos ritos, y el arangetram era uno de ellos. Actualmente, hace referencia a la primera actuación del alumno, todos los ítems deben ser representados por el bailarín, demostrando que tiene dominio corporal y mental, y es apto para bailar, es su graduación.

### **2.1.3 Vestuario del bharata natyam**

El vestuario que tenemos hoy es resultado de la reforma hecha en el siglo pasado por Rukmini Devi, algunos bailarines y escuelas hacen cambios pero su estructura básica se mantiene, es un pantalón con un abanico, que da la impresión de una falda, o una falda larga, lo que es menos común. Una pequeña falda en la parte superior del pantalón o de la falda larga, que puede tener también un pequeño abanico por encima de esta. Una blusa corta típica india que llamamos *choli* con un velo delante, llamado *dupatta*. Los hombres no usan ninguna pieza de ropa en la parte de arriba.

En los tobillos se llevan los cascabeles, llamados *gajje* o *ghungros*. Como ornamentos/joyas, tenemos pendientes, un collar corto y uno largo, pulseras, anillos, y ornamentos y flores en la cabeza, pudiendo estar el pelo recogido con un moño o con una

trenza. Las puntas de los dedos de la mano y del pie se pintan de rojo para destacar los movimientos.

Se dice que todo este rico vestuario es para recordarnos a los dioses y que también somos divinos en esencia. El bailarín no sólo representa los dioses y cuenta sus historias en el escenario sino que se convierte en ellos, no existe el bailarín y el personaje, existe sólo el personaje.

Pero podemos observar que este vestuario esconde el cuerpo, al contrario de los registros arqueológicos (esculturas, pinturas y escritos) que muestran cuerpos prácticamente desnudos. Este nuevo vestuario también limita movimientos y no es confortable. No sabemos exactamente cuando las mujeres dejaron de vestirse más libremente y pasaron a usar pesadas telas, como los famosos *sarees*<sup>35</sup>, pero sabemos que fue después de la llegada de los occidentales, probablemente entre los siglos XV y XVIII.

Tanto en India como en otros países es muy difícil ver representaciones de bharata natyam sin el vestuario “tradicional” o sin saree. El cambio continúa siendo visto como un tabú o como una falta de respeto a la cultura, a la tradición. Comparándolo con el ballet clásico occidental, es como si la bailarina sólo pudiera danzar con un *tutu*<sup>36</sup> y no fuera permitido otro tipo de vestuario.

---

<sup>35</sup> Tela de 5 a 7m enrollada alrededor del cuerpo.

<sup>36</sup> Ropa tradicional del ballet clásico, donde la falda está levantada a la altura de la cadera, como una bandeja.

### 3. EL *KATHAK*: SU INCIDENCIA EN LA DANZA CLÁSICA DE LA INDIA

Así como otras danzas clásicas indias, el *kathak* es una danza que viene de una tradición milenaria que se desarrolló con el paso de los siglos relacionada con la religión y filosofía hindú. Su origen mitológico está en una de las historias que cuentan el origen de la danza, relacionada con el semi dios *Krishna*, *avatar* del dios Vishnu. En esta historia Krishna estaba luchando con un demonio en forma de serpiente, llamado *Kaliya*, al cual venció, y danzó encima de su cabeza. Tiene también un antiguo origen en los templos hindúes. Según Katrak (2011) igual que en el *bharata natyam*, esta danza estaba controlada por la alta casta de los brahmanes.

El *kathak* pertenece al norte del país, en la región del cinturón del Ganges, donde actualmente se encuentra Uttar Pradesh, la capital New Delhi, Rajasthan, Bihar, Madhya Pradesh, partes del norte de Gujarat y Maharastra, y algunas áreas del Punjab. Originalmente nació en Rajastán, con el clan *dholi*. *Kathak* viene de *katha*, que es el hecho de narrar historias filosóficas o religiosas, por lo tanto *kathak* es contar historias en forma de arte, con uso de la danza, de la música y de la poesía. Esos contadores de historias fueron llamados *kathavachaks*, *kathakars* o sencillamente *kathaks*. Sarangadeva autor de *Sangita Ratnakara*, libro sobre danza-teatro del siglo XIII describe los *kathakas* como bailarines, cantantes y actores. Ellos pertenecían a una casta que llevaba el mismo nombre, formada por hombres brahmanes, pero también se encuentran registros de mujeres en la región del Ganges. La comunidad de los *kathaks* existe desde los tiempos védicos, su primera referencia es encontrada en el épico *Mahabharata* (entre 1 a.C. y 1 d. C). (Kothari<sup>37</sup>, 1989; Narayan, 2004, 2005) Según Skiba (2016b) los *kathaks* son una casta originaria de los estados de Uttar Pradesh y Bihar.

---

<sup>37</sup> Investigador, historiador y crítico de danza, con gran reconocimiento en India.

Según Walker (2010b) varias palabras están relacionadas con el kathak, como *katthak* (forma más antigua de kathak), *kath* (contar, relatar, narrar), *katth* (alardear, celebrar, elogiar), evocando que los kathaks no son una comunidad de sacerdotes brahmanes sino un grupo que recuerda más a los bardos, satíricos y cantantes que estaban vinculados a la corte. Y que la palabra kathak en sí, según los diccionarios, se refiere claramente a una actuación pública. Los kathaks del Mahabharata no son los mismos del kathak de hoy, no hay evidencia para esta conexión entre los kathaks y las performances de danza en la corte (Walker, 2004). La autora además dice que la palabra *kathavachaks* se refiere a los hombres que actuaban en el *kathavachan*, de origen folclórico, que no era una danza sino una actuación, en los estados de Rajastán y Uttar Pradesh.

Podemos ver esta última afirmación de la autora cuando Narayan (2001) cita una frase del *Mahabharata* para comprobar la presencia del kathak en esta época, que dice que los cantantes, bailarines, instrumentistas, kathaks y luchadores no son invitados. Así podemos ver que el kathak estaba presente en esta época, pero no podemos relacionarlo con la danza, pues está en una categoría separada, si estos fueran bailarines no habría porqué escribir bailarines y kathaks, sólo kathak sería suficiente. En la secuencia, la autora dice que esta danza la hacían los kathakas y cita una frase del libro *Sangeet Ratnakar* del siglo XIII que dice que éstos, los devotos, los iluminados recitan dulcemente. Una vez más no vemos una relación con la danza sino con el acto, con la recitación. Más adelante la autora vuelve a citar el *Mahabharata* y una frase que dice que Arjuna partió a floresta acompañado de kathaks y brahmanes que recitaban historias divinas. De nuevo vemos dos personas distintas, los kathaks y los brahmanes, y no tenemos referencia a danza sino al acto de recitar. Y según da Cruz (2020) *katha* es la tradición de narrar en versos los épicos, como el citado *Mahabharata*, y también el *Ramayana*.

Según Skiba (2016b) el drama de los contadores de historias incluía algún número sencillo de danza, con el uso de cascabeles. Recordamos que danza y teatro estaban relacionados en esta época, que la palabra natya era usada para los dos. Así puede ser que a pesar de que hoy el kathak sea una representación puramente dancística, antiguamente esta palabra podría estar relacionada con una actuación que era más teatral. Y si estas actuaciones incluían números de danza, estas danzas parecían tener menos importancia.

La primera vez que se menciona una referencia con el nombre kathak con el significado que conocemos hoy, en las investigaciones hechas por Walker (2004), fue el 15 de marzo de 1937 en el periódico 'The hindustan times', titulado 'The kathak school of indian dance'. Y esta danza del siglo XX que conocemos como kathak puede ser el legado heredado de las mujeres que danzaron en las cortes, las *tavaifs* o *tawaiifs*, y no de los kathaks descritos en los épicos.

Como vimos anteriormente, según los autores Kothari (1989) y Narayan (2004, 2005) los kathaks eran una casta de brahmanes hombres, y según Walker (2004, 2009) además de que podrían no estar relacionados con las comunidades sacerdotales sino ser sencillamente un grupo de artistas, estaban en el ambiente rural y las mujeres en la corte. Y mirando las esculturas desde el siglo III a.C. hasta el siglo V d. C. en Narayan (2001) vemos que son mujeres las que son representadas como bailarinas en los templos.

De esta manera, es probable que los antiguos kathaks hayan sido sólo contadores de historias y no bailarines o brahmanes, y que las mujeres estuvieron presentes en los palacios pero también en los templos como bailarinas, las esculturas son una prueba de su existencia en este lugar.

### 3.1 Cronología de la historia del kathak

Al contrario que las danzas del sur, como el bharata natyam, que estuvo lejos de la influencia extranjera por muchos siglos, el kathak, debido a la posición geográfica que tiene, recibió influencias de las invasiones del oriente medio y China. Según Massey (1999) era un sitio de intercambio cultural con Asia central, China, Turquía, Irán y Egipto.

En el siglo VI a.C. tenemos el primer imperio, el crecimiento del budismo y del jainismo y la invasión de Darío. Hay evidencia de danza tradicional y de escena en esta época. En el siglo IV a.C. llega Alejandro de Macedonia; y los griegos estarían en las cortes, al igual que la danza y la música. (Narayan, 2004, 2005)

El gran emperador de esta época, Chandragupta Mauria, conquistó grandes territorios, incluido los conquistados años antes por Alejandro en el noroeste de India, empezando un rico periodo para la cultura en India y el Imperio Seleucido, con un intercambio entre varios ámbitos artísticos, donde posiblemente estaba incluido el teatro, y consecuentemente la migración entre griegos e indios. Había una relación entre hombres, entre comunidades, entre humanos y dioses. (Scott, 2016) El escritor y geógrafo griego Megástenes<sup>38</sup>, nacido en la actual Turquía, visitó la corte de Chandragupta y negoció la paz, casó al emperador de Chandragupta con Helena, hija del emperador Seleuco. Según él, la danza estaba presente tanto en los palacios como en los templos (Narayan, 2001).

El Imperio de los Guptas (siglo IV d.C. - VI d.C.) fue la época dorada, los adoradores del hinduismo crearon excelentes literaturas, danzas y músicas, tanto hombres como mujeres trabajaban. Había rituales en los templos, donde la danza estaba presente además de en la corte. (Narayan, 2004, 2005) Según Scott (2016) los *guptas* combinaron nuevos y antiguos

---

<sup>38</sup> Megástenes fue embajador del primer rey del imperio Seleucid, Seleucus I, en India, en la ciudad de Pataliputra.



elementos del hinduismo, así tenían una sociedad soportada con sus reglas pero también con una visión divina, donde creció la cultura y la diversidad religiosa.

En estos periodos vemos que la danza estaba representada por profesionales masculinos en los templos y por mujeres en la corte; había danzas de grupos, pastorales, nómadas, y danzas dramas en los pueblos con temas épicos y mitológicos; además de formas de teatro tradicional como *Rasllela* y *Ram leela*. (Narayan, 2005)

Rasllela es una tradición basada en el kathak, que ganó importancia entre los siglos XIII y XVI, e inspiró al rey Nawab Wajid Ali Shad a danzar *rahas* (Narayan, 2001 y 2004). En la época medieval las historias de Krishna dominaban, éstas según Massey (1999) representan la cultura aria y dravídica, que estaba presente en varias regiones del país desde el siglo XVI. Según Kothari (1989) la relación entre kathak y rasllelas es evidente en la literatura *vaishnava* en el siglo XVI. Las dos danzas poseen un tema en común, Krishna; teniendo además una herencia musical con ritmos en *parans* o *tukdas*, *bols* y versos. Pero según Walker (2004) es imposible saber si hay o no influencias entre estas danzas, lo que hay en común son los bols, golpes, ritmos, que están presentes en muchas otras danzas.

Actualmente rasllela representa la danza de Krishna con las *gopis*, pastoras, principalmente con *Radha*<sup>39</sup>. Según Skiba (2016a) el amor entre Krishna y Radha representado en esta danza es metafórico, pues representa el amor entre el devoto (Radha) y dios (Krishna). Según Walker (2004), los primeros libros sobre esta danza fueron escritos en dos volúmenes en 1867 y 1877.

Con la invasión musulmana, a partir del siglo X, el islamismo influye en todo el arte del norte del país, según Chakravorty (2004) en la danza, el abhinaya (expresión) es llamado *gatbhava* en el kathak, adquiere a través del movimiento *bhakti* (devocional<sup>40</sup>) características

---

<sup>39</sup> Pareja amorosa de Krishna.

<sup>40</sup> Según Baldissera (2012, p.343) bhakti fue un movimiento desarrollado en la edad media, es una forma de piedad, donde el sentimiento devocional de amor es expresado, pudiendo tener connotaciones sexuales y

del sufismo en los siglos XIII a XV (Narayan, 2004), esas características según Massey (1999) estarían en la poesía de la performance, dando gracia y elegancia. Además de encontrar influencia del sufismo en la poesía, en la música y en la expresión del kathak, también la encontramos en el movimiento, como los giros y la sutileza. Las bailarinas persas estaban presentes en las cortes indias, así como el kathak salió de los límites del territorio indio, pasando por Persia y llegando hasta España en el siglo XV, donde probablemente influyó en el flamenco. Según Massey (1999), los indios que llegaron a territorio español cogieron el cante hondo dando un toque salvaje y caliente, con influencia no sólo de India sino también de Arabia, ese nuevo cante vino a ser el cante flamenco, influyendo también en la danza.

Según Phillips (2013) el kathak y el flamenco tienen similitudes en el ritmo; en las posturas y poses; en la técnica de muñeca y dedos; en las vueltas/giros/*pirouettes*; en los movimientos de los brazos; en la separación entre la parte de arriba y debajo del cuerpo, donde cada una sigue patrones opuestos de movimientos, los pies están en un fuerte zapateado y los brazos haciendo otro patrón espacial. Pero el kathak es más contenido y refinado, y el flamenco más explosivo, el primero es del cielo y el otro de la tierra. Es interesante ver la cantidad de referencias indias sobre la influencia del kathak en el flamenco, contrastando con España donde casi no vemos investigaciones sobre esta relación.

Otra característica de este periodo musulmán es que las esculturas de bailarinas dan lugar a las pinturas (Narayan, 2001). Esto es, la deslocalización de la representación de la figura femenina sale de los templos a los palacios. Las pinturas retratan la vida cotidiana de la corte donde las bailarinas estaban presentes.

En el siglo XVI sería fundada en India la dinastía mogol, que según Narayan (2005) fue una época de oro para el arte indio. El Emperador Akbar, conocido por haber construido

---

eróticas. Según Chakravorty (2004, p.8) fue una intensa explosión de emociones de devoción personal hasta dios, relacionada primeramente con el visnuísmo.

el *Taj Mahal*, fue un gran patrocinador de las artes, el propio *Taj Mahal* es un ejemplo de la fusión artística que ocurría en el momento, entre las culturas hindúes e islámicas.

Él también patrocinó la danza. Pues el arte hindú fue tolerado por los emperadores musulmanes, no como una forma religiosa sino como una forma de entretenimiento. Los bailarines profesionales eran llamados *natas* o *natwas*, y los bailarines brahmanes *kirtanias* o *kathakias*. Y empezaron a realizar coreografías en grupos. (Narayan, 2004) El libro *Ain-i-Akbari* escrito en persa por Abul Fazal sobre el reinado de Akbar, describe la filosofía, la ciencia, la literatura y las costumbres hindúes, donde la danza está descrita en un capítulo intitulado *Nrityadhyaya*. (Kothari, 1989) Pero según Devi (2002) el *vaishnavismo* del siglo XVI también hizo que el florecimiento de la danza, de la música y de la poesía fuera influenciado por la devoción a Krishna. El conocido festival *Holi* en la primavera describe los juegos entre Krishna y Radha.

La danza en la corte era realizada por mujeres llamadas *tavaifs* (*tawaifs*) o *baijis*, que según Skiba (2016b) aprendieron danza con los maestros *kathaks*. Según Perez (2016) ellas vivían en una mansión (*kotha*) que estaba fuera de los palacios, ofreciendo servicios artísticos y sexuales. Pero Walker (2004) resalta la importancia de decir que ellas no eran prostitutas. Esto ocurriría solamente después de la prohibición del sistema *devadasi*, entonces las *tavaifs* se convirtieron en músicas, o actrices para las películas, o se casaron, o pasaron a ser prostitutas.

Según Skiba (2016a) historiadores y artistas dicen que las *tavaifs* nunca danzaron *kathak*. Pero según Walker (2010a) ellas contribuyeron para la creación de la danza que hoy conocemos como *kathak*. A pesar de haber pocas investigaciones, los estudios demuestran que sus danzas eran diferentes de las hechas por los hombres y que colaboraron para la creación de ítems del repertorio del *kathak* como el *salaami* y el *aamad*.

En el siglo XVII, con el emperador Jehangir, algunas bailarinas persas fueron a la India y recibían clases junto con las bailarinas indias. En esta época también hay varios documentos escritos sobre las bailarinas por extranjeros occidentales. (Kothari, 1989) Además según Walker (2009) documentos en persa sobre danza conectan las danzas de las mujeres persas e indias. La danza persa presente en la corte india se llamaba *jakkadi*.

Entre 1700 y 1900 hay pocas iconografías de hombres danzando. Y las pinturas muestran diferencias entre los hombres y las mujeres, los hombres están con las rodillas flexionadas en la posición de *aramandi*, que es equivalente al *plié* de ballet clásico y es la posición básica del *bharata natyam* y de otras danzas clásicas indias, mientras que las mujeres están con las piernas estiradas en una postura erecta, que también es visible en las bailarinas persas (Walker, 2004).

Walker (2009) se pregunta si cuando los *kathaks* fueron a la corte no eran bailarines sino contadores de historias, cuál era su relación con la danza. Esta cuestión parece no tener aún una respuesta muy clara, pero es posible que las dos tradiciones se mezclaran, los contadores de historias con las bailarinas que también contaban historias a través de su danza, creando así una nueva forma de representación, o la danza representada en la corte pasó a llamarse *kathak* sólo porque también narra una historia y no por tener relación con los hombres contadores de historias llamados *kathaks*.

A pesar de no tener claridad sobre esta relación entre los contadores de historias y las bailarinas de la corte con la danza que hoy llamamos *kathak*, se sabe según Skiba (2016b) que la danza era un entretenimiento popular en los siglos XIX y XX en las cortes y en los salones. En este periodo la influencia británica ya estaba presente en la danza.

En el periodo británico la danza sufre prejuicios y decae, las bailarinas pasan a ser asociadas con las *kothawalis*, prostitutas, siendo así conocidas como *nautch girls* (*naach* significa danza en hindi y urdu). De esta forma la danza decayó también en otras regiones de

India. La institución de las cortesanas reservó los movimientos más seductores para el entretenimiento (Kothari, 1989).

Thatra (July 2013) en su investigación sobre las cortesanas de Bombay en el inicio del siglo XX dice que no es conocida la diferencia entre las tavaifs y las trabajadoras del sexo/prostitutas. Que la danza *mujra* hecha por las cortesanas fue inicialmente danzada por las tavaifs como un estilo de la danza kathak, así como la música y la danza *thumri*<sup>41</sup> estaban también en las cortes mogol con las tavaifs. Y que había un grupo itinerante de bailarinas y cantantes que actuaban en Bombay hasta 1970 que se llamaba *deredar tavaif*.

Las referencias de las bailarinas indias en Europa inician oficialmente en el siglo XIII con Marco Polo, desde entonces muchos viajeros y misionarios las describen, influyendo principalmente en el siglo XIX el gusto por el exotismo oriental en Europa, y el romanticismo en el ballet clásico (Lamas-Baiak, 2019). En los últimos años se han hecho muchas investigaciones y estudios sobre las nautch girls, sobre las bailarinas sagradas que se convirtieron en prostitutas, poniendo en riesgo de extinción el arte de la danza que nutrieron por siglos, tanto en el sur como en el norte del país. Y aún debemos resaltar que toda esta literatura extranjera habla de bailarinas y no de bailarines (Walker, 2004) llevándonos a cuestionar una vez más la real presencia e importancia de los hombres en la danza y el olvido del papel de la mujer en la (re)construcción de la historia del kathak. A diferencia del bharata natyam en el que a pesar de todos los prejuicios, las mujeres consiguieron mantener un estatus, en el kathak ellas fueron más marginadas, siendo objetos de placer y exotismo sexual en una colonización oprimiente y eliminadas de la historia.

La época de independencia de India es la época del renacimiento y del neoclasicismo en la música y en la danza, considerado también por muchos investigadores como un periodo

---

<sup>41</sup> En el thumri antes de la independencia de India la sexualidad era retratada explícitamente por la mujer mientras que después de la independencia fue desexualizado y sanscritizado. (Gupta, 2015, p. 125)

de modernidad. (Walker, 2010a) Durante el cual el kathak ganó la forma que entendemos hoy como danza clásica, como el bharata natyam.

Algunos occidentales ayudaron en el resurgimiento y revalorización de estas danzas clásicas, entre ellos Ruth St. Denis y Ted Shawn<sup>42</sup>, y una vez más Anna Pavlova. Anna Pavlova es conocida en occidente por su actuación en ‘La muerte del cisne’ coreografiada por Fokine. Su nombre forma parte de la historia del ballet clásico pero poco se dice sobre su gran contribución al arte indio, es citada su relación con Rukmini Devi pero a penas se habla sobre su relación con la danza del norte de India. Pavlova estaba muy interesada en la cultura india, visitó el país e hizo trabajos coreográficos inspirados en la danza india en conjunto con otros profesionales.

En esta época, India estaba pasando por el proceso de independencia, un país que estaba devastado después de años de colonización intentaba conseguir la libertad y encontrarse en su propia cultura, creando una ideología política nacional donde el kathak también recibió influencia. Rukmini Devi Arundale, una de las grandes responsables del resurgimiento de la danza clásica bharata natyam en el sur de India, hizo ballet y empezó su camino en la danza india porque Pavlova le invitó a rescatar la danza de su país, y las reformas que hizo en la danza tuvieron influencia de occidente y del ballet, como vimos en el capítulo anterior. Y en Inglaterra, Pavlova fue responsable de que otro indio empezara su camino en la danza, Uday Shankar, que más tarde en India, sería considerado el pionero de la danza moderna india. (Lamas-Baiak, 2019)

Y una vez más encontramos su aportación a la danza india en el norte del país, esta vez influyendo Madame Menaka en sus creaciones coreográficas, rompiendo los prejuicios de la época. Menaka, igual que Rukmini, era brahmane, y estuvo en contacto con occidente. Estudió en Londres. Y también fue alentada por el poeta Tagore. Según Narayan (2005) antes

---

<sup>42</sup> Los dos llevaron a América del norte el exotismo de las danzas indias en producciones que mezclaban técnicas y pasos de diversas danzas, también estuvieron en India presentando sus creaciones con una visión orientalista.

la danza pertenecía a una casta, y a partir del siglo XX se convirtió en una profesión, con las bailarinas Sitara Devi y Madame Menaka.

Madame Menaka, influenciada y alentada por Pavlova, y según Katrak (2011) también inspirada por St.Denis, empezó las danzas-dramas en el kathak de la misma forma que Rukmini empezó en el bharata natyam. Gracias a personas como ellas, la danza dejó de ser algo hereditario, exclusivo de una casta, cualquiera puede danzar, independiente de su *casta*, clase social, religión u origen.

Ella nació el 15 de octubre de 1899, en una familia bhramane, en Barisal, Bengal, y murió el 30 de octubre de 1947. Su nombre original era Lila Roy. En 1909 fue a Londres a estudiar, al volver a India estudió kathak, Lucknow *gharana*, y también kathakali y manipuri. Apareció en los escenarios de Bombay en 1926. Creó danzas dramas con cuerpo de baile además de solos de danzas, hizo gira en India y Europa, siendo la primera en representar en Europa danzas-dramas de kathak, ya que Uday Shankar tenía su propio estilo. Su compañía estaba compuesta sólo por hombres, y en su escuela creada en 1941 también había hombres como maestros. Fue contemporánea de Uday Shankar, Ram Gopal<sup>43</sup>, Rukmini Devi y Balasaraswati<sup>44</sup>, siendo la pionera en revivir el kathak. En Berlín ganó el premio de la Olimpiada de danza, en julio de 1936. Sus primeros ballets fueron: *Deva Vijay Nritya* y *Krishna Leela*. (Kothari, 1989, 11/11/2019; Walker, 2004) Según Bhagchandani (2018) los vestuarios de *Krishna Leela* fueron inspirados en Anna Pavlova y Uday Shankar. Y según Mukherjee (2017) ella mezcló la danza de las cortesanas con temas de ballet importados del occidente.

Vemos esta relación entre occidente y oriente en Dutt y Sarkar (2010, p. 221):

---

<sup>43</sup> Gran bailarín conocido como el Nijinsky de India.

<sup>44</sup> Bailarina de bharata natyam perteneciente al sistema devadasi en el siglo XX que ayudó en la valorización de la danza.

At the same time, when the dancers in the West were looking towards the East for new ideas to aid freedom of expression and for the development of a new dance vocabulary, the East started taking cues from the West about ways of presentation, stage techniques and choreographic methods for group dances. In the list of many dancers who went to the West Uday Shankar, Rukmini Devi, Ram Gopal and Madame Menaka are prominent.<sup>45</sup>

Según Walker (2010a) el gobierno dio becas para que las mujeres estudiaran kathak, y otras bailarinas que no pertenecían a una familia dancística contribuyeron al desarrollo del kathak. Entre ellas, Nirmula Joshi que fundó en 1937 la ‘Hindustani School of Music and Dance’ en Delhi, contribuyendo con iniciativas administrativas a la consolidación del kathak. Maya Rao, primera alumna no perteneciente a la casta de los artistas del guru Shambu Maharaj, creó un nuevo concepto en el repertorio, incluyendo el ítem *vandana*. Kumudini Kakhia que innovó las coreografías. Y Reba Vidyarthi, que creó ejercicios, contribuyendo al entrenamiento de la danza y al repertorio.

El famoso poeta Rabindranath Tagore (1861-1941) a pesar de nunca haber practicado danza, también contribuyó para el florecimiento de la danza en el siglo XX, creando una forma de danza llamada *Rabindranritya*. En su escuela experimental, *Santiniketan*, había danza de Sri Lanka (*kandya*), de Java y de Europa (danzas folclóricas). Su hijastra, Protima Devi, después de volver de Inglaterra, introdujo grupos de danza con formaciones y cambios espaciales. Protima durante 3 años entrenó danza moderna con Rudolf Laban, Kurt Joss y Mary Wigman, después de volver de Europa en 1931, coreografió el poema *Jhulan*, recitado por el propio Tagore. Él inspiró la evolución de la tradición con un proceso innovador. En su

---

<sup>45</sup> NDT: Al mismo tiempo que los bailarines occidentales miraron hacia oriente en busca de nuevas ideas para ayudar a la libertad de expresión y el desarrollo de un nuevo vocabulario de danza, oriente empezó a seguir consejos de occidente sobre formas de representación, técnicas de escenario y métodos coreográficos para grupos de danza. En la lista de muchos bailarines que fueron a occidente, Uday Shankar, Rukmini Devi, Ram Gopal y Madame Menaka son prominentes.



época el mundo estaba cambiando rápido y sus danza-dramas, músicas y poemas fueron una innovación para la técnica de la danza. Los temas reflejaban la era moderna. (Chaki, 2003)

También llevó a su escuela profesores de diferentes lugares del país, aumentando el vocabulario y las herramientas de expresión y creatividad de los alumnos. (Sarkar, 2008) Así exploró la semiótica de la danza, absorbiendo diversos estilos de danza en una forma libre, creando un nuevo y alternativo idioma, que incluía cuestiones sobre interculturalidad, raza, casta, sistema patriarcal, género, principalmente sobre el concepto de moralidad de la mujer. Además su escuela ha sido una fuente de libertad y comunidad. (Chakraborty<sup>46</sup>, 2018) De esta manera su contribución al kathak no está directamente en la técnica sino en una nueva visión, en un nuevo concepto de danza, donde las mujeres pasarían a ganar espacio en una comunidad patriarcal y machista, donde, igual que en el bharata natyam cualquier persona que quisiera podría bailar y donde se abrirían nuevos caminos para el desarrollo de la danza.

Según Chakravorty (2013) sus danzas dramas eran una revolución de su tiempo en las que incorporó el nacionalismo y la cultura de otras culturas, el liberalismo humanitario y la creatividad individual de expresión, la valorización de las mujeres, en una conexión entre poesía y danza. Contribuyendo así, tal vez, a la conciencia humana. Para Chakraborty (2014) la danza moderna empezó en 1880 con Tagore, y el próximo paso sería en 1920 con Uday Shankar.

Uday Shankar reinventó varias danzas tradicionales, entre ellas el kathak, que fueron llamadas modernas. La técnica de su danza india adquirió un concepto coreográfico occidental, pues su primer contacto con la danza fue asistiendo a ensayos de la compañía de Pavlova y coreografiando para ella, adaptando la danza india al público occidental. Al volver a India, él creó su escuela y su propia forma dancística basada en las danzas clásicas de su

---

<sup>46</sup> Profesora de la Universidad de Jadavpur, Calcuta - India.

país. (Lamas-Baiak, 2019) Según Morelli<sup>47</sup> (2010) tanto él como Kumudini Lakhia incorporaron elementos y la estética de las danzas extranjeras.

Según la profesora de la Universidad del Estado de Arizona, Bhattacharjya, (2011), que investiga y estudia la cultura del sur de Asia tanto en Asia como en la diáspora, las danzas de Shankar trajeron cuestiones sobre modernidad, legitimidad, identidad, sobre el papel de la tradición y sobre la reivindicación de la modernidad dentro de las políticas del nacionalismo en el periodo de independencia de India, donde los textos ancestrales estaban siendo redescubiertos, traducidos y estudiados, y los elementos culturales redefiniéndose. En las palabras de la autora (2011, p. 482):

.... Many people asserted that the essence of Indian culture was to be found in its ancient traditions and looked to the past for guidance. However the dancer proposed an eclectic approach that brought together a variety of traditions that corresponded to the variety of cultures within the Indian nation.<sup>48</sup>

Shankar recibió muchas críticas por su “falsa danza” orientalizada, hecha para el público occidental, pero las cuestiones que levantó debido a su nueva forma de danza son las mismas que vamos a ver en el siglo XXI con la contemporaneidad en un mundo cada vez más globalizado.

Según Katrak (2011) gracias al trabajo de Tagore y Shankar, la danza india pudo abrir un espacio para las creaciones individuales. Estas creaciones muchas veces estaban mirando

---

<sup>47</sup> Profesora de la Universidad de Denver.

<sup>48</sup> NDT: .... Muchas personas afirmaron que la esencia de la cultura india se encontraba en sus tradiciones ancestrales y buscaron orientación en el pasado. Sin embargo el bailarín propuso un enfoque ecléctico que reunía una variedad de tradiciones que correspondían a la variedad cultural dentro de la nación india.

hacia occidente ofreciendo nuevas formas técnicas, nuevas ideas sobre el cuerpo y nuevas formas coreográficas, desarrollando de esta manera nuevos vocabularios y estilos de danza.

También en esta época, de la misma forma que ocurrió en el bharata natyam, en el kathak los movimientos de cadera también fueron despreciados y retirados. (Morelli, 2010) Lo que antes era un movimiento natural del cuerpo humano, estaba relacionado en este periodo con la inmoralidad y con el pecado, mover la cadera estaba directamente relacionado con el acto sexual y con la prostitución. Y al igual que en el sur de India, la danza del norte se convirtió en una danza más lineal.

Con la independencia de India se crearon instituciones con el soporte del gobierno además del propio incentivo privado de bailarines, como de los artistas ya citados Rabindranath Tagore, Rukmini Devi, Uday Shankar y Madame Menaka (Kothari, 2003). La institucionalización del entrenamiento estandarizó el arte de acuerdo con las tradiciones y con las tendencias modernas (Skiba, 2016b). Fue en esta época cuando, según Walker (2010b) la palabra kathak surgió, la danza supuestamente representada por los kathaks se convirtió en la danza kathak.

Después de la independencia de India, Delhi era el principal centro del kathak. *Bharatiya Kala Kendra* fue creada en 1952. *Sangeet Natak Akademi* en 1953. *Kathak Kendra* en 1955 y en 1964 pasó a ser parte de *Sangeet Natak Akademi*, en 1969 salió de *Sangeet*, y ha producido dramas hasta 1984. Birju Maharaj y Kumudini Lakhia fueron los bailarines y coreógrafos que más contribuyeron para la sofisticación de las danzas-dramas de *Kathak Kendra*. (Kothari, 1989)

Y la creación de diversas escuelas dio lugar también a diversas formas de enseñar, según Morelli (2010) el guru Pandit Mishra modificó su enseñanza de acuerdo con el estatus social, el sexo, y de acuerdo con la individualidad de cada alumno. Según Skiba (2016b) el

camino que sigue el kathak va depender de la educación, de la movilidad, del estatus social, de los recursos financieros y de la localización geográfica donde está ubicado.

También es muy importante abrir un paréntesis aquí, para hablar de los recursos financieros, no sólo en el kathak y en el bharata natyam, sino también en las demás danzas clásicas. Como vimos anteriormente, el siglo XX va abrir las puertas para que personas de otras religiones y nacionalidades aprendan las danzas indias, pero esto no significa que todos tengan posibilidad de hacerlo. El coste del aprendizaje, del vestuario, del ornamento, de la graduación, son altísimos. Recordamos que quien reformó estas danzas pertenecía a la clase alta, la danza fue elitizada, ¿entonces qué pasa con las personas de las clases bajas? Como dijo Skiba (2016b) el camino que sigue el kathak depende de muchas variantes, y la condición financiera determinará quién puede o no practicar una danza reconstruida por la élite.

En esta época muchos bailarines empezaron a hacer giras en el exterior y a emigrar a Estados Unidos o Europa. Este factor también influyó en los cambios del kathak, así como de otras danzas indias en el siglo XX. La investigación de Morelli (2010) sobre el bailarín Pandit Das en Estados Unidos dice que él modificó la enseñanza de la danza en el exterior, pues los extranjeros no se adaptan a las exigencias indias. El cambio en la forma de enseñanza termina por cambiar la forma de la danza. Según Skiba (2016b) los cambios en el exterior en el kathak también se deben a los gustos occidentales, y estos cambios cuando llegan a India también pueden impactar en las prácticas originales, influyendo en la tradición.

De ese encuentro, entre budismo, hinduismo, islamismo, sufismo, entre turcos, árabes, británicos e indios el kathak conquistó territorios y se desarrolló. Según Narayan (2005) es una danza multicultural y multilingüística, con espíritu devocional y romántico. O según Walker (2004, 2009) es mejor entender el kathak como una danza contemporánea con raíces milenarias, que es hindú y musulmana, femenina y masculina, devocional y de

entretenimiento; fruto de una collage cultural así como las culturas que la produjeron. Según Skiba (2016b) actualmente el kathak es una danza con una cultura híbrida, donde cada vez más la tradición sigue por variados caminos. Los artistas deben preservar la tradición pero también atender la demanda del mercado global.

Los valores de la sociedad están presentes en el kathak, y a través de esta relación entre la danza y la estructura social, que ha sucedido durante siglos, podemos afirmar que ambos se coproducen y se fundan entre sí. (Gupta, 2015) Así, como ocurrió en el bharata natyam, el kathak es resultado no solamente de una tradición milenaria sino de una reforma político social del siglo pasado, transformando estas danzas en “danzas modernas”.

Sobre el arte moderno en el siglo XX, Rancière (2002a, p. 7), dice:

Quienes exaltan o denuncian la “tradición de lo nuevo” olvidan, en efecto, que esa tradición tiene como estricto complemento la “novedad de la tradición”. El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística. Comenzó con decisiones de reinterpretación de qué hace el arte o de quién hace arte. .... El régimen estético de las artes es en primer lugar un régimen nuevo de la relación con lo antiguo.

En esta frase vemos tanto el kathak como el bharata natyam en una reinterpretación de una India en proceso de independización, donde lo antiguo y lo nuevo estaban y están aún reinventándose, dentro de ideologías políticas nacionales creadas en el siglo pasado, donde la tradición no está estancada sino en evolución. Según el doctor en sociología y ciencias políticas Steingress (2002), que fue profesor en las Universidades de Klagenfurt - Austria y Sevilla, las construcciones culturales de los siglos XIX y XX eran una búsqueda del Estado de reforzar la identidad nacional, así una vez más el kathak y el bharata natyam son un

ejemplo de esta búsqueda de una identidad cultural india, que continúa cambiando debido a los cambios sociales, económicos y políticos. Donde sus historias y tradiciones pasan a ser cuestionados dentro de nuevas ideologías nacionales y de pensamientos descolonizantes que intentan ganar voz, cambiando la forma en que miramos al pasado y consecuentemente hacia el futuro.

### **3.2 *Gharanas del kathak***

Así como en el bharata natyam, en el kathak tenemos diferentes estilos, que son llamados gharanas, *ghar* significa casa. Estos estilos reciben el nombre de la ciudad a la cual pertenecen. Las gharanas continúan siendo un elemento esencial en la tradición y también una medida de cualidad de la danza (Skiba, 2016b), además de ser un método utilizado en la enseñanza de la danza.

Encontramos dos estilos principales, Lucknow y Jaipur, y un tercero que es citado con menos frecuencia, de Benaras. Según Sinha (2000) la danza en la corte, principalmente en la corte del Raja Chakradhar Singh de Raigarh en el comienzo del siglo XX, fue importante para el desarrollo de la danza clásica en las dos principales gharanas. La división entre estas gharanas ocurrió en 1930 (Walker, 2004). Según Kothari (1989) Raja Chakradhar Singh incluyó la ciudad Raigarh Durbar en el mapa cultural de India, gracias a la danza. El guru que representa el inicio de este estilo, Lucknow, es Birju Maharaj y sus descendientes habrían de continuar sus enseñanzas.

El estilo Lucknow tiene influencia de la corte de Asaf-ud-Daula (siglo XVIII) y de Nawab Wajid Ali Shah (siglo XIX), con movimientos minimalistas, graciosos, líricos y delicados, con ritmos simples que llevaron la danza a un nivel de esplendor y sofisticación en una sociedad indo-islámica, según Kothari (1989). El propio Wajid danzaba, así como hizo

Luis XIV, el Rey Sol, en Francia; y escribió libros sobre el kathak con ilustraciones. Según Skiba (2016b) Lucknow es una ciudad de cultura única, donde había armonía entre hindúes y musulmanes en una época dorada. El kathak es producto de esta interacción.

Las cortesanas de Lucknow eran usualmente divididas en tres grupos: *kanchanis* (en procesiones regulares, de la tribu Kanchan), más conocidas como prostitutas; *chunawalis* que en el inicio vendían limas, y después se juntan al grupo de mujeres del bazar; y *nagarnt*, de la región de Gujarat. Todas ellas danzaban rahas en el reinado de Wajid Ali Shah. (Kothari, 1989) Así la danza se desarrolló en ese periodo, con las cortesanas, con las representaciones teatrales y con el propio Wajid.

El estilo Jaipur es el opuesto, con dinamismo, ritmo complicado y virilidad, priorizando el trabajo de pies. Desarrollado en el siglo XI en Rajastán, donde el príncipe Kachawaha estableció en la capital, Amber, el soporte para los artistas. Las bailarinas del harén eran llamadas *paturas*, no se casaban y prestaban sus servicios de música y danza al palacio. Había otra clase de cortesanas que danzaban en las procesiones y podrían algunas veces entrar en los harenes como concubinas. Así como en Lucknow también había bailarinas en los bazares de Ramganj y Chandpole. Pero la tradición oral y la herencia contribuyeron igualmente al desarrollo del kathak. (Kothari, 1989)

Según Devi (2002) el bailarín más antiguo conocido de kathak es Bhanuji, devoto de Shiva, así como su hijo, Maluji. Y sus dos nietos, Lалуji y Kanhuji fueron a Vrindavan, se convirtieron en devotos de Krishna. Después fueron a Jaipur, y su estilo es conocido hoy como Jaipur Gharana. El conocido bailarín Ram Gopal es hijo de Jailal, de Jaipur gharana. Según Walker (2004) este estilo es muy representado en el escenario contemporáneo.

Y el estilo Benaras o Janaki Prasad es más similar al Lucknow. Janaki Prasad es el nombre del guru que creó ese estilo, su escuela está localizada en Benaras. Según Kothari (1989) él creó los bols, sílabas rítmicas, conocidos como *natwari*.

### 3.3 Técnica del kathak

El kathak tiene una postura básica diferente de las otras danzas indias, tiene una postura erecta, con expresiones sutiles, y relacionada con la corte mogol. (Walker, 2009) Además de estar relacionada con la danza persa, podemos también compararla con el ballet clásico occidental, donde el cuerpo presenta más líneas verticales, y más suavidad, con una energía que también busca el cielo.

Otra característica de esta técnica es la improvisación y el dueto entre bailarín y tablista, jugando con los patrones rítmicos. El músico hace un ritmo con la *tabla* y el bailarín lo repite con los pies. También se puede improvisar las historias sobre Krishna. La improvisación es llamada *upaj*. Según Narayan (2005) la emoción improvisada en la naturaleza se llama *bhava-batana*.

Los movimientos que destacamos en la técnica son el zapateado (*tatkar*<sup>49</sup>), los giros (*chakkars* o *bhramaris*) y la expresividad sutil (abhinaya o gatbhava). Podemos citar también las caminadas (*gat*); *torah* que es la danza pura (nritya), que incluye el trabajo de los pies que siguen un ritmo llamado bol; jathis son los patrones rítmicos formados por los bols; *kavita torah* que es la unión de los bols con el poema cantado; y la posición básica con los pies en paralelo es llamado *bhangi*. Y *nritya-anga* son los movimientos del cuerpo, la expresión, la música, y los versos.

Así como en el bharata natyam, la técnica está basada en las escrituras sagradas, teniendo los mismos componentes de las otras danzas pero ejecutado de una manera diferente. Los movimientos de manos y ojos también están presentes, pero así como la expresión facial son más sutiles.

---

<sup>49</sup> Tatkar, viene de *talla* que es la planta del pie, y *kari* que es acción, acto.



### **3.3.1 Música utilizada en el kathak**

La música usada en el kathak es la música clásica hindustani. Según Massey (1999) los modos de la música persa, *yamani* y *kafi*, influenciaron el sistema de raga indio en los siglos XIII y XIV. Según Kothari (1989) recibió influencia del imperio mogol, lo que antes era devocional pasó a ser para el entretenimiento. Thumri, *dadra* y *ghazal* pasaron formar parte de la música hindustani.

Los instrumentos están divididos en cuatro grupos. *Ghana vadya* son instrumentos sólidos, en este grupos están los címbalos, *manjira*, *jhanjh*, y los cascabeles usados en los tobillos por los bailarines. *Sushira vadya* son los instrumentos de aire, la flauta (*bansuri*). Los de cuerdas son llamados de *tata vadya*, entre los que tenemos el *sitar*, *sarod*, *sarangi* o *taar shehnai*. Y por último la tabla y el *pakhawaj* o mridanga son los tambores, llamados de *avanaddya vadya*. Según Mohan (2004) algunos de estos instrumentos son opcionales, como la flauta y el sitar. Tenemos también el vocalista, el cantante que toca el armonio.

La tabla y el sitar fueron desarrollados en el periodo medieval, tal vez por Amir Khusro. Y el nombre de la tabla puede tener influencia de un tambor persa llamado *tabl*. (Narayan, 2001)

### **3.3.2 Repertorio del kathak**

Según Narayan (2004) en el repertorio del kathak tenemos:

*Ishtapada* o *Stuti*, que es una oración a un dios específico, generalmente a *Ganesh*, para que todos los obstáculos sean eliminados. Vandana que es un saludo, y en la forma musulmana es llamado salaami. *Thaat*, significa gracia o decoración, es una introducción al ritmo, con movimientos simples, usando la cadera y el cuello. *Jatishunya* es un ítem que

combina expresión y pasos. *Gatibhava* cuenta una historia completa. *Bhavarang* son piezas literarias que retratan el papel del héroe y de la heroína. *Nrityang* presenta varios ritmos. *Tarana* es la danza pura, en una raga en particular. Según Kothari (1989) la *tillana* en el *bharata natyam* viene de este término de la música hindustani. *Tatkar* o *torda*, el zapateado hecho por el bailarín, posee un ritmo creciente, demostrando belleza y destreza técnica.

Cada ítem posee subdivisiones que según Narayan (2005) son:

*Uthaan* que es un ritmo introductorio. *Thaat* donde empieza la interiorización de la danza. *Aamad*, de origen persa y árabe, es una introducción de patrones rítmicos. Según Devi (2002) significa llegada, siendo un saludo formal. *Tora-tukra* son los patrones rítmicos con sílabas, bols. *Kavita* es cuando hay expresión además del ritmo. *Pirmilu* es una combinación de danza, percusión, música y sonidos de la naturaleza. *Paran* son ritmos que están basados en la percusión. Los movimientos del bailarín son hechos en estos diversos ritmos. *Tipalli*, *choupalli*, *pancha-mukhi paran* son los nombres de los ritmos de acuerdo con su división métrica, como en occidente que tenemos los compases binarios, ternarios, cuaternarios. Estos ritmos corresponden respectivamente a 3, 4 y 5 tiempos. *Pipilika paran*, *pipilika* significa hormiga, y *paran* parte de. La longitud de las palabras y de la velocidad se asemeja a una hormiga. *Gopuccha paran*, *gopuccha* es vaca. Los ritmos y patrones disminuyen. *Strotovaha paran* es el opuesto de *gopuccha*, los patrones y los ritmos aumentan. *Samayati paran* posee un equilibrio, es un ritmo uniforme. *Mridanga paran*, *mrid* significa tierra, es también el nombre de un instrumento, de un tambor. Aquí el ritmo varía la velocidad en el orden rápido, medio, lento, y rápido. *Tihai* o *tiya*, *tri* significa tres, y *iha* es actividad. Es un trabajo de pies, de zapateado en un ritmo de tres tiempos. *Lari* o *baant*, *lari* significa cadena, y *baant* es complejidad. Es un trabajo de pies en un complicado ritmo.

### 3.3.3 Vestuarios del kathak

Encontramos en las esculturas de los periodos Mauria (322 a.C. a 185 a.C.), Gupta (320 d.C. a 550 d.C.) y Pala (750 d.C. a 1162 d.C.) los vestuarios de danza usados en esas épocas. Percibimos que recibieron influencia de Persia, pues además del movimiento corporal, la indumentaria también fue resultado de este encuentro cultural.

En el siglo III a.C. las mujeres usaban faldas largas (*lehenga*) como se usa actualmente. Y los hombres un *dhoti*, que es un pantalón largo y una blusa. También vemos el uso de joyas. (Narayan, 2004)

En el vestuario podemos tener el *achakan* y *angarkha*, que son túnicas largas; el choli que es una blusa corta; el *churidar* que son pantalones largos y ajustados; el dhoti que son los pantalones anchos; dupatta o *odhni*, es el velo que las mujeres usan sobre el pecho; y lehenga, la falda larga.

En las joyas tenemos los *angoothi*, anillos; *besar*, pendientes de nariz; *boonda*, pendientes; *chhapka*, joya que va de un lado de la cabeza; *choker*, collar pequeño; *chur* o *chudi* y *hasuli*, collar; *haar*, collar largo; *matha tika*, joya de la cabeza; *kada*, brazaletes; y *kamar bandh*, cinturón.

#### **4. LA DANZA CLÁSICA INDIA CONTEMPORÁNEA: UNA DEFINICIÓN EN EL SIGLO XXI**

La palabra contemporáneo presenta diversas cuestiones y discusiones en varios ámbitos de la sociedad. Siendo su definición, como veremos a continuación, de una lógica paradójica, rotunda y abierta, que permitirá hablar de la danza clásica india en una forma y en un mundo contemporáneo y globalizado.

El significado de contemporáneo según el DLE (Real Academia Española, s.f.) es: “1. adj. Existente al mismo tiempo que otra persona o cosa. U.t.c.s. 2. adj. Perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive. 3. adj. Perteneciente o relativo a la Edad Contemporánea.” Puesto que la Edad Contemporánea es definida por el mismo diccionario como “1. f. edad histórica más reciente, que suele entenderse como el tiempo transcurrido desde fines del siglo XVIII o principios del XIX”.

De ese modo contemporáneo puede englobar todo lo que pertenece desde finales del siglo XVIII hasta esta época en que vivimos, lo que existe y lo que hacemos en el ahora, abriendo una gama infinita de posibilidades y significaciones en todas las áreas del mundo actual, donde el arte y la danza están insertados, dando lugar a en diversos estudios, debates y definiciones.

Son varios los autores, filósofos, artistas, sociólogos, entre otros, que escribieron y escriben sobre el concepto y el significado de la palabra contemporánea, sea el mundo contemporáneo, la época contemporánea, el hombre contemporáneo o el arte contemporáneo. El objetivo aquí no es comentar y comparar autores y sus ideas sino intentar llegar a un concepto básico y congruente, que permita seguir adelante con el tema de este estudio, la danza clásica india en el siglo XXI, en el momento actual y contemporáneo en que vivimos, influido por la globalización y las nuevas tecnologías.

Según el filósofo Rajchman<sup>50</sup> (2011) la definición usual sitúa el arte contemporáneo en 1960-70 en Nueva York. Este fue un momento en que la idea de arte se liberó de amarras, hábitos, convenciones, distinciones que la coartaban; creando nuevos estilos y nuevas formas de relacionarse en diversos campos. Según el autor el arte contemporáneo está basado en las posibilidades y en las formas en que se explora. Según Muñoz<sup>51</sup> (2016) el arte contemporáneo no tiene fronteras y es ingobernable, en forma de exhibiciones comprensibles e incomprensibles.

Danto<sup>52</sup> y Goehr<sup>53</sup> (1997) trazan varias definiciones con las que se ha explicado el arte contemporáneo. Inicialmente, no fue contra el arte del pasado; fue considerado el arte hecho en el momento, en el presente, así como el arte moderno producido en la contemporaneidad; el arte que posee varios estilos; fue un arte en un periodo de desorden de información, donde la entropía estética encontraría las condiciones perfectas para existir, y, finalmente, el arte contemporáneo tanto en su intención como en su realización es demasiado pluralista.

Cuando Danto (2005) discute la obra de arte contemporánea, y lo que es considerado arte, principalmente en relación a los objetos que empezaron a aparecer en los museos como arte contemporáneo en el siglo pasado, conseguimos identificar algunos puntos desarrollados por el autor que pueden explicarla. La obra de arte es un vehículo de representación con significados corporificados que presenta una idea, para entender estos significados corporificados es necesario interpretarla, y cada interpretación establece una nueva obra. Para ser arte es necesario tener una estética específica. Es la época histórica, el contexto, lo que va determinar si un objeto es obra de arte o no, siendo así la definición de arte una cuestión filosófica. Sobre la relación entre obra y momento histórico Rancière (2002b, p. 127) dice:

---

<sup>50</sup> Rajchman trabajó en prestigiosas universidades como la de Columbia y Princeton entre otras, en las áreas de filosofía, arte y arquitectura.

<sup>51</sup> Muñoz es profesora de Bellas Artes en la Universidad de la Plata.

<sup>52</sup> Danto es un reconocido filósofo y crítico norte americano, profesor de la Universidad de Columbia.

<sup>53</sup> Goehr es profesora en la Universidad de Columbia y recibió diversos premios por sus investigaciones.

...Pueden hacerlo con mayor facilidad en cuanto que lo artístico y lo histórico está ahora unidos, de tal manera que cada objeto puede ser retirado de su condición de uso común y considerado como un cuerpo poético que revela los vestigios de su historia.

Y por fin, según Danto (2005) lo que diferencia una obra de arte de una representación es la retórica, el estilo y la expresividad. Según él todo el mundo está de acuerdo en que toda obra artística tiene expresión. La retórica se refiere al cómo vemos una obra de arte, incita al público, provocando actitudes y reacciones, puede llevarnos a ver las cosas de una determinada manera, desde un cierto ángulo, con una cierta perspectiva, transformando o afirmando algo. En la retórica aparece el uso de metáforas, que es la fuerza de la obra, lo que se debe sentir; es la relación entre la representación y el público. El estilo es la cualidad dejada en la obra, es el cómo fue creada, cómo fue realizada, es la esencia del hombre/mujer que la hizo. El estilo deja una marca, una firma en la obra. Es la relación entre la representación y el creador.

La forma de percepción se transforma en cada periodo histórico, transformando también los modos de existencia, de tal manera que cuando la tradición no ofrece más seguridad, cuando la experiencia pública y colectiva se pierden, nuevas invenciones son creadas (Paris & Souza, 2015). Son estas nuevas invenciones las que nos proporcionaron, al paso de los años, los diversos períodos históricos y artísticos, como barroco, romanticismo, cubismo, moderno, etc., al igual que las danzas de la corte se transformaron en el ballet clásico, y la danza moderna surgió contra el academicismo del ballet, y el contemporáneo buscó y sigue buscando nuevas formas de expresión. El arte es un producto humano, espejo del mundo que vivimos.

Así vemos que el arte contemporáneo está relacionado con el momento histórico en que vivimos, que no excluye sino agrega. Que objetos cotidianos pueden ser arte pero deben tener un significado. Según Rancière (2002b, p. 121) “... El arte se puede convertir en vida. La vida se puede convertir en arte. El arte y la vida pueden intercambiar sus propiedades.” Obra de arte y mera representación difieren por la relación entre la obra, el creador, el público, y la expresividad que la obra transmite y que uno interpreta. El arte contemporáneo no tiene reglas, está abierto a nuevas y diferentes maneras de creación, reflejando un mundo de infinitas posibilidades.

Su definición no está en la forma sino en lo que hay por detrás de la forma, en su significado y en su relación con el público. No está cerrada a conceptos predeterminados, no tiene límites ni reglas, está abierta a la creatividad, a la creación y a la interpretación. No existe lo correcto e incorrecto sino diferentes maneras de comunicar ideas a través de una estética no determinada. A diferencia de otros periodos de la historia del arte, como barroco, renacimiento, cubismo, entre otros, que fueron marcados por características específicas, el periodo contemporáneo nos presenta características variadas sin una definición concreta sino filosófica, como ya decía Danto (2005 & 2007), formando parte del momento actual en que vivimos, del tiempo presente. Pues “El arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una única dimensión” (Danto, 2007. p. 39). Además el autor dice:

Un mundo pluralista del arte requiere una crítica pluralista del arte, lo que significa, según mi opinión, una crítica que no dependa de un relato histórico excluyente, y que tome cada obra en sus propios términos, en términos de sus causas, sus significados, sus referencias y de cómo todo esto está materialmente encarnado y se debe entender. (p. 174)

La cuestión de la era de los manifiestos es que introdujo la filosofía en el corazón de la producción artística. Aceptar el arte como arte significó aceptar la filosofía que lo legitimó, y esa filosofía consistió en un tipo de definición estipulativa de la verdad del arte, a la manera de una relectura tergiversada de la historia del arte como una historia del descubrimiento de su verdad filosófica. A este respecto mi propia concepción de las cosas tiene mucho en común con estas teorías, con cuya práctica crítica implícita discrepo necesariamente, aunque de un modo diferente del que ellas discrepan entre sí. Lo que mi teoría tiene en común con ellas es, primero, el estar fundada en una teoría filosófica del arte, o mejor dicho, en una teoría para la cual la pregunta filosófica correcta es relativa a la naturaleza del arte. La mía está fundada también en una lectura de la historia del arte de acuerdo con la cual la manera correcta de pensar filosóficamente acerca de la historia fue posible únicamente cuando la historia lo hizo posible, cuando la naturaleza filosófica del arte se alzó como pregunta dentro de la historia del arte mismo. (pp. 52 - 53)

A partir de estas relaciones podemos incluir también la política en el arte. Nuevas formas de arte también son nuevas formas de percibir, criticar y cambiar políticamente el mundo. Se pueden hacer varias reivindicaciones por medio del arte. El arte se convierte en un instrumento de transformación político social no sólo con la muestra de arte en una exposición, en un museo, o en la representación de una obra en un teatro o en la calle, sino también en la educación. Siendo el arte una disciplina por la cual niños, adultos y mayores pueden aprender tanto a producir una pieza artística como a formar pensamiento crítico sobre variados temas, reflejando el mundo en que vivimos, el pasado y el futuro. Las organizaciones que usan el arte como herramienta en proyectos sociales son innumerables.



Para poder debatir sobre arte, necesitamos conocer la historia que existe por detrás y entender el contexto en que está insertada, de la misma manera vamos a necesitar más adelante, entender el contexto contemporáneo que vive la danza india para poder hablar sobre ella. Si el término clásico difiere en occidente y en India, el término contemporáneo también va encontrar sus divergencias, tanto en India como en otros países.

De la misma manera que hablamos sobre arte contemporáneo, podemos hablar sobre danza contemporánea, nuevos procesos, nuevas formas, nuevas relaciones con el público, nuevas formas de transmisión, nuevos caminos por los cuales desarrollarse. La danza contemporánea como comunicación y discurso presenta su propio punto de vista de una determinada realidad que critica, refleja y cambia las formas de entender el mundo (Paris & Souza, 2015).

Na dança teatral<sup>54</sup> contemporânea, tem-se vindo a assistir, com alguma frequência, à combinação, sob novas formas, de diferentes idiomas de movimento e à expressão de diferentes experiências socioculturais. Os processos de difusão, apropriação, fusão, ou aculturação de linguagens de movimentos têm sido uma constante na história da dança, designadamente da dança teatral, sendo que a sua natureza é relativa aos processos políticos e económicos que determinam que grupos se deslocam, quais os que dominam e os que são dominados, ou que dialogam e convivem lado a lado em igualdade de posições. As dinâmicas socioculturais que ocorrem na nossa

---

<sup>54</sup> Recordamos que en India el término danza teatro existe desde tiempos inmemorables, danza y teatro forman parte de una unidad llamada drama, una representación completa. En occidente este término será difundido solamente en el siglo pasado, siendo considerada su creadora, la alemana Pina Bausch.

contemporaneidade, em contexto pós-colonial, não são exceção a esta premissa. (Fazenda, 2010, p. 1)<sup>55</sup>

Según Kothari (2003) los parámetros para decir lo que es nuevo y contemporáneo no son fáciles. Para Almahano (2011) la danza contemporánea busca nuevas formas, surgiendo a principios del siglo XX. Ya de la Rosa (2017, p. 66) dice que además de buscar nuevas formas, busca nuevos modos de hacer arte, pues “... la obra de arte es una respuesta a las necesidades estéticas, sociales e históricas de las generaciones que las gestan”. Morelli (2010) dice que la danza es adaptada a estos cambios sociales, históricos y culturales. Nuevamente de la Rosa (2017, p. 86) dice que “... el término contemporáneo tiene dos connotaciones, la primera, es su relación directa con la técnica de la danza contemporánea y, la segunda, con la temporalidad del estilo. Sircar (2003) ve el lenguaje contemporáneo basado en danzas tradicionales pero libre de límites. Y Fernández (2010) cuando habla de Bauman<sup>56</sup> en la diferencia entre el arte líquido y sólido dice que las danzas tradicionales (sólidas) literalizan con el cuerpo lo que quieren contar, hay comienzo, medio y fin, y las contemporáneas (líquidas) parten de sensaciones, de gestos, y de conceptos abstractos. En las palabras de Mallarino<sup>57</sup> (2008, pp. 120 - 121) la danza contemporánea debe ser entendida:

---

<sup>55</sup> NDT: La danza teatro contemporánea, ha estado mirando con alguna frecuencia, hacia la combinación, bajo nuevas formas, de diferentes idiomas de movimiento y hacia la expresión de diferentes experiencias socioculturales. Los procesos de difusión, apropiación, fusión o aculturación de lenguajes de movimientos han sido una constante en la historia de la danza teatro, sabiendo que su naturaleza es relativa a los procesos políticos y económicos que determinan qué grupos se dislocan, cuáles son los que dominan y los que son dominados, los que dialogan y conviven lado a lado en igualdad de posiciones. Las dinámicas que ocurren en la nuestra contemporaneidad, en contexto pos colonial, no son excepciones a esta premisa.

<sup>56</sup> Sociólogo y filósofo polaco (1925-2017) que analizó la sociedad contemporánea, y conceptos como de arte, cultura y globalización En los conceptos de líquido y sólido, está involucrada la fluidez y la rigidez, una sociedad sólida es una sociedad tradicional y permanente, convicta en sus formas de ser y valores invariables, y una sociedad líquida está abierta a cambios y a transformaciones, no tiene forma, de la misma manera ocurría en el arte.

<sup>57</sup> Mallarino es doctora por la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad del Valle. Fundadora y directora de MUTANZA danza contemporánea y co-fundadora de la compañía PSOAS.

... como una tendencia, como una disposición, como una voluntad de proponer, de transformar con la acción, que se sirve de técnicas dancísticas para gestar su propio discurso, sus narrativas particulares, sus metáforas y sus emergencias.

La danza contemporánea es asumida en esta propuesta como un sistema de relaciones de significados con un vocabulario cinético - expresivo singular y una lógica de organización individual (discurso corporal), que poco a poco hace visible lo inefable y crea metáforas visuales que interrogan al mundo, proponiendo nuevos valores, nuevas estéticas, nuevas alternativas que develan los sentires de cada uno de sus intérpretes.

Así, la danza contemporánea no es una técnica cerrada sino una manera de actuar que puede hacer uso de diversas técnicas o estilos de danza. Según Sarkar (2008) la contemporaneidad no está en la forma sino en la filosofía, ofreciendo una sensación de libertad, creando nuevos vocabularios que pueden comunicar el presente, compartiendo la misma idea de Danto (2005 & 2007), donde la definición de contemporáneo pasa a ser una cuestión filosófica y no de formas. “Contemporary dance philosophy, in its commitment to creating a dance vocabulary that can communicate the ‘present’ as conceived by the dancer, is what needs to be acknowledged, not the form.”<sup>58</sup> (Sarkar, 2008, p. 93)

Según Fernández (2010) la sociedad está en una constante hibridación, y la obra del artista es un reflejo de esto; la fusión está presente en la contemporaneidad como algo necesario que es válido y experimentado. El mundo globalizado se refleja en un cuerpo que recibe influencias de todos los grados y tipos, resultando un campo que es investigado en diferentes dimensiones.

---

<sup>58</sup> NDT: La filosofía de la danza contemporánea, apuesta por crear un vocabulario de danza que pueda comunicar el ‘presente’ tal como lo concibe el bailarín, es lo que necesita ser reconocido, no la forma.

“I argue, that the contemporary moment has allowed dancers to exercise a ‘choice’ to mobilize more paradigms in creating dance.” (Saini, 2013, p. 11)<sup>59</sup> Más que una nueva danza, la danza contemporánea es un nuevo concepto no sólo de danza sino de una forma de relacionarse en un mundo globalizado e híbrido. Recordando a de la Rosa (2017) el término está relacionado con la técnica y/o con la temporalidad, por lo tanto, la danza contemporánea busca nuevas formas libres de límites y reglas, además es la danza que acontece en el momento presente en que vivimos. Estéticas, contextos y temporalidad se fusionan en conceptos filosóficos que intentan definir la danza contemporánea.

En las variadas definiciones expuestas, encontramos palabras que las entrelazan, como: presente, posibilidades, estilos, pluralista, histórico, novedad, expresividad, agrega, cotidiano, significado, relación, creación, adaptación, filosofía, fusión e hibridación. Así la danza contemporánea acontece en el momento presente; tiene innumerables posibilidades y estilos, y es pluralista; está relacionada con el momento histórico; busca crear la novedad, saliendo de las formas tradicionales; expresa y tiene significado; agrega diferentes disciplinas; forma parte de lo cotidiano o lo cotidiano se incorpora a ella; relaciona sistemas; adapta, fusiona e hibrida diferentes formas y contenidos; buscando definiciones que terminan por ser filosóficas, esto es, conceptuales. Abre un abanico que permite dar a la danza contemporánea una gama infinita de posibilidades que pueden existir de diferentes maneras en el momento actual, de acuerdo con el contexto en que está incluida.

En occidente, la danza empezó a dar sus primeros pasos fuera de las formas clásicas con Isadora Duncan (1878-1927), bailarina y coreógrafa norteamericana, que desarrolló su danza inspirada en movimientos de la naturaleza y en las esculturas de la antigua Grecia. En este mismo período, otras tres bailarinas ganarían importancia, la alemana Mary Wigman (1886-1973), y las americanas Martha Graham (1894-1991) y Doris Humphrey (1895-1958),

---

<sup>59</sup> NDT: Sostengo que el momento contemporáneo tiene permitido a los bailarines ejercer una “elección” para movilizar más paradigmas en la creación de la danza.

que buscaron retratar el momento actual en que vivían, un mundo industrializado, urbano, materialista y susceptible a guerras. La búsqueda por salir de las amarras del ballet clásico terminó por crear nuevas formas, y ellas se convirtieron en los nombres destacados entre los pioneros de la danza moderna, desarrollando nuevas técnicas corporales que representaban la época en que vivían y sus problemáticas.

A partir de este momento, varios bailarines en América y Europa pasaron a crear nuevas formas de movimiento, rompiendo con las estéticas ya existentes y ganando espacio. La danza que antes era vertical pasó a ser horizontal también, esto es, el uso del suelo, de movimientos en la tierra, con el cuerpo tumbado o agachado empezó a ser desarrollado y ser una marca en los trabajos contemporáneos, donde los bailarines no están solamente de pie. Lo que también ocurrirá en la India, con el trabajo de Chandraleka, que incluyó movimientos de suelo en sus composiciones.

Desde la mitad del siglo XX hasta ahora, diferentes bailarines, compañías y coreógrafos vienen desarrollando sus propios estilos, que no poseen una forma específica, rompiendo con las tradiciones ya existentes. La danza contemporánea va a buscar la libertad de los códigos cerrados, tanto clásicos como modernos, dando lugar a diversas posibilidades de formas, dotando al creador y al intérprete de diferentes caminos por los cuales expresar nuevos lenguajes de movimiento.

En la nueva generación de bailarines, también existe el reconocimiento, por parte de algunos, de la importancia de experimentar y formarse en diferentes técnicas, ampliando el vocabulario corporal, que tendrá más material con el que hacer combinaciones, dando un suelo fértil para nuevas composiciones coreográficas. Muchos bailarines clásicos hacen danza contemporánea, otros tantos contemporáneos hacen ballet clásico, hay danzarines folclóricos con formación clásica, bailarines clásicos y contemporáneos con formación en *hip hop*, entre

tantos otros que hacen distintas técnicas corporales. Un cuerpo híbrido y versátil gana visibilidad en un mundo globalizado.

Según Lopez (2003) las formas no clásicas son llamadas Contemporáneas (con C mayúscula) en India, tomando modelos occidentales, con enfoque en el hibridismo y siguiendo un camino diferente del clasicismo. Pero según Chandraleka (2003) debemos entender la danza india contemporánea en los propios términos de oriente, donde tradición y modernidad son áreas problemáticas y complejas presentes tanto en la vida como en las artes escénicas. Según Sircar (2003) la historia de la danza contemporánea india ofrece a los propios indios, además de teorías y conceptos, el lugar de donde vinieron. Las danzas son recreadas a partir de sus raíces. Igualmente Katrak (2011) dice que tanto en la diáspora como en India los bailarines contemporáneos transforman las danzas tradicionales (esto es, las danzas clásicas) creando múltiples vertientes y rompen los límites, diferenciándose de occidente donde la danza contemporánea viene de la danza moderna. Y algunos artistas a partir de estas danzas crean un nuevo trabajo híbrido e innovador, principalmente en el bharata natyam y en el kathak, agregando otros estilos de danzas, teatro, artes marciales y artes visuales, explorando diferentes técnicas pero con base en la técnica clásica india.

El autor cita Chandraleka (1928-2006) como la pionera en esta área, que crea un espacio entre la tradición y la modernidad, y da nuevos conceptos sobre el cuerpo, la espiritualidad, la sexualidad, la sensualidad, el espacio y el tiempo. Cita también bailarines como Narendra Sharma (1924-2008, discípulo de Uday Shankar), Astad Deboo (1947-2020), Anita Ratnam (1954- ), y Shobana Jeyasingh (1957- ), entre otros.

Para Chandraleka (2003) la danza es una expresión de la fisicalidad, y ésta es un proceso expresado colectivamente; la historia de la danza está conectada con la historia de la sociedad. La conexión que antes había entre cuerpo, naturaleza y ritual se deshizo en la era industrial, urbana, contemporánea; el cuerpo era el centro del universo que se expandía al

cosmos, ahora es un objeto de ataque de todos los problemas que esta era contiene. Así la danza evoca la energía humana y cómo expandirla, sacarla del pasado, cómo conjuntar formas tradicionales y preocupaciones contemporáneas. El *rasa*, que es la esencia de la danza clásica, es capaz de regenerar el espíritu humano contemporáneo, donde la tradición es una innovación post colonial.

Según la profesora del curso de danza de la Universidad Federal de Alagoas en Brasil, Pinto (2017), Chandraleka además de artista y coreógrafa era feminista y activista, buscaba reinterpretar la tradición, representar las crisis existenciales humanas de su tiempo en una forma de expresión más libre, sin el uso de técnicas occidentales. Por ejemplo, su trabajo de suelo fue desarrollado con influencia del yoga. Chandraleka excluyó de su trabajo el idealismo femenino, el esoterismo y la demanda comercial, renovando la tradición.

Para Katrak (2011) el sinónimo de la danza india contemporánea es Astad Deboo, que en 2007 recibió del gobierno indio el renombrado premio artístico *Padma Sri*, que lo reconocería como el pionero de la danza contemporánea india. Así como Chandraleka, su trabajo evoca el *rasa* en un estilo único, que puede ser abstracto o narrativo. Su experiencia dancística incluye aprendizaje del *kathak*, *kathakali*, *manipuri*, danzas japonesas, balinesas y javanesas, y también estudió en Estados Unidos, creando así un nuevo vocabulario para la danza, con la colaboración de otros artistas. Como podemos ver, al contrario que Chandraleka, Astad buscó no sólo en India un nuevo vocabulario para su danza, rompió fronteras continentales y dialogó con diferentes culturas y personas, resultando un trabajo innovador, creativo e híbrido, que formó parte de la historia de la danza contemporánea en India.

Según Chakraborty (2011) el crecimiento de la danza contemporánea también se dio en la diáspora, empezando sus intervenciones en 1980-1990. Según Katrak (2011) el reemplazamiento da acceso a diferentes formas técnicas, además explora diferentes temas para nuevas creaciones. También lleva a estos nuevos lugares el arte tradicional indio,

principalmente el bharata natyam y el kathak, en países como Estado Unidos, Canadá y Gran Bretaña. La segunda generación de la diáspora hibridará lo nuevo y lo viejo, lo occidental y lo oriental, la danza y el teatro, la danza y la tecnología, en un nuevo contexto globalizado y multidisciplinar.

Thobani (2015, p. 46), relacionando las danzas clásicas indias con la danza contemporánea del sur de Asia en Inglaterra, viene a decir que son géneros diferentes que relacionan la tradición india con la modernidad británica:

Although Indian classical and Contemporary South Asian dance are considered to be distinct genres – with the former seen to draw on the culture, mythology and traditions of the ‘homeland’ and the latter to reflect the hybridity and cosmopolitanism of modern Britain – the two are nonetheless mutually constitutive. One of the key arguments in my larger work addresses the temporality of the relationship between Indian classical and Contemporary South Asian dance such that this relation reifies notions of (Indian) tradition and (British) modernity.<sup>60</sup>

Vemos que para la autora la contemporaneidad de la danza india ocurre fuera de India, además también da énfasis a la temporalidad de esta relación, y coexisten al mismo tiempo a pesar de citarlas en dos países diferentes. La danza clásica pertenece a la tradición de su país de origen, la danza contemporánea a la modernidad y al hibridismo existentes en Inglaterra. Pero como vimos, India también tiene espacio para la modernidad y para el hibridismo, como

---

<sup>60</sup> NDT: Aunque la danza clásica india y la danza contemporánea del sur de Asia se consideren géneros distintos (se considera que la primera se inspira en la cultura, la mitología y las tradiciones de la “patria” y la segunda refleja la hibridación y el cosmopolitismo de la Gran Bretaña moderna), no obstante, los dos son mutuamente constitutivos. Uno de los argumentos clave en mi trabajo más amplio se refiere a la temporalidad de la relación entre la danza clásica india y la danza contemporánea del sur de Asia, de modo que esta relación reifica las nociones de tradición (india) y modernidad (británica).



el trabajo de Astad Deboo, siendo la contemporaneidad de la danza india un factor que puede estar en la propia India.

Un ejemplo, de la danza india en la diáspora, es Shobana Jeyasing<sup>61</sup>. Según Katrak (2011) ella es la pionera en la escena británica. Su trabajo engloba bharata natyam y danza moderna, formando un estilo único que da énfasis al abstracto, con la colaboración también de otras técnicas de danza, otras artes y de las nuevas tecnologías. Contextualizando el cuerpo y el movimiento en el momento presente en que vivimos, híbrido y abierto a nuevas posibilidades de exploración.

Otro ejemplo, reconocido mundialmente en la actualidad, es Akram Khan<sup>62</sup>. Residente también en Inglaterra, hijo de padres de Bangladesh, inició su aprendizaje en la danza con su madre, con el estilo kathak. Su compañía dialoga con las danzas clásicas indias, kathak y bharatanatyam, con la danza contemporánea y con otros medios de arte y de tecnologías, explorando nuevas formas de movimiento, donde podemos ver mayor presencia de la danza contemporánea o de las danzas indias, dependiendo de la obra, en un intrincado trabajo híbrido y multidisciplinar.

En Estados Unidos, Amit Patel<sup>63</sup>, pertenece a la primera generación de indios en América del norte. Su estilo, llamado *indian contemporary*, fusiona técnicas occidentales con danzas indias, trabaja además con la danza del cine indio, bollywood, y con el estilo *heels* (danza con tacones) que también mezcla con bollywood. Sus trabajos coreográficos dialogan con elementos de diferentes estilos de danza, pero con una base de técnica contemporánea, resultando un trabajo híbrido que retrata las emociones, cuestiones actuales, como géneros, y coreografías abstractas.

Según S. Subramaniam (entrevista personal, 08 de diciembre de 2020) teniendo en consideración que contemporáneo es lo que ocurre en el presente, el término representa algo

---

<sup>61</sup> Más información: <https://www.shobanajeyasingh.co.uk/> Accedido en 07/06/2021 a las 14:33h.

<sup>62</sup> Más información: <https://www.akramkhancompany.net/> Accedido en 07/06/2021 a las 14:52h.

<sup>63</sup> Más información: <https://www.amitpateldanceproject.com/about> Accedido en 07/06/2021 a las 15:03h.

que es personal, influenciado por los días actuales y sus expresiones, está relacionado con el tiempo presente y no con una estética. Sí puede usar el vocabulario clásico pero no todos los patrones tradicionales, y hacer uso de nuevas relaciones, como diferentes tipos de músicas y vestuarios. No concierne a una región o estilo específico sino que es opuesto al tradicional, por lo tanto el término “danza india contemporánea” es innecesario, pues no separamos en occidente la danza contemporánea según la región o país en que está insertada. Por ejemplo si usamos el vocabulario del bharata natyam en una actuación que representa una innovación y una idea personal de los días actuales podría ser considerada una “danza contemporánea”, el uso de la palabra “india” no sería necesario. Dividir la danza en tantas categorías no es productivo, y es confuso y artificial, forzando a los artistas a elegir categorías en vez de simplemente crear un trabajo honesto. En resumen el tradicional pertenece al pasado y el contemporáneo al presente. Además el bailarín añade que definir los márgenes entre las definiciones es difícil y cada artista debe definir su trabajo como desea. En sus creaciones contemporáneas él no intenta crear un nuevo lenguaje sino que elige dibujar abstracciones basadas en vocabularios y temas conocidos, es una combinación orgánica de todos los estilos que aprendió.

Sarkar (2008, p. 95) a pesar de haber hablado sobre la danza contemporánea como un proceso filosófico concluye su texto separando los contemporáneos de los clasicistas, además presenta las cuestiones coloniales y post coloniales (comentadas en los capítulos anteriores sobre la reforma en la danza), y la necesidad de encontrar una identidad contemporánea india:

No doubt, the situation is changing within the existing borders, although perhaps the change needs to be even more rapid in order to truly acknowledge the growing restiveness among dancers to find their own voice.

The search is no longer for authenticity but for an identity, which may be hybrid, even de-territorialized, yet one that works towards building a new boundary and a new marker of identity by transcending the older one. To acknowledge the reality of the history of Indian dance, modernity and other contemporary processes, there is a need to foster the development of new techniques as well as attract new and exciting audiences. As newer possibilities open up in the international markets, some performers want to establish their works in the world of contemporary dance practice; yet, they also do not want to let go of the special advantages that references to their heritage would give them over dancers from Western traditions. But in international situations, Western experimentation with non-Western (especially Indian) forms, as well as the voice of the dominant Western culture have replaced the bureaucratic hegemony of colonial and post-colonial concerns. Today, when the identity of the nation is being reworked both for ourselves and for the world, Indian dance history needs to try and undo the wrongs done in the post-independence era in order to try and encourage ‘contemporary’ dancers to coexist with the classicists, and thereby establish the true identity and scope of dance in India.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> NDT: Sin duda, la situación está cambiando dentro de las fronteras existentes, aunque tal vez el cambio deba ser aún más rápido para reconocer verdaderamente la creciente inquietud de los bailarines por encontrar su propia voz. La búsqueda ya no es de autenticidad sino de una identidad, que puede ser híbrida, incluso desterritorializada, pero que trabaja para construir un nuevo límite y un nuevo marcador de identidad trascendiendo la anterior. Reconocer la realidad de la historia de la danza india, la modernidad y otros procesos contemporáneos, hay una necesidad de fomentar el desarrollo de nuevas técnicas, así como traer nuevas y excitantes audiencias. A medida que se abren nuevas oportunidades en los mercados internacionales, algunos artistas quieren establecer sus obras en el mundo de la danza contemporánea, sin embargo, no quieren dejar de lado las ventajas especiales que las referencias a su herencia les darían sobre los bailarines de tradiciones occidentales. Pero en situaciones internacionales, las experimentaciones occidentales con formas no occidentales (especialmente indias), así como la voz de la cultura occidental dominante ha reemplazado la hegemonía burocrática de las preocupaciones coloniales y pos coloniales. Hoy, cuando la identidad de la nación se está reelaborando tanto para nosotros como para el mundo, la historia de la danza india debe intentar deshacer los errores cometidos en la era posterior a la independencia para intentar alentar a los bailarines ‘contemporáneos’ a coexistir con los clasicistas, y así establecer la verdadera identidad y amplitud de la danza en India.

Añadiendo:

In this sense, Indian contemporary dance, just like any other traditional dance form, runs an equal risk of being stamped by its national identity. Thus, what has to be kept in mind is that Contemporary Dance, in general is an extremely subjective case of interpretation and perception. It is defined by its temporal as well as its socio-cultural interaction with the pre-existing forms of dance and the ideas in the minds of the audience. An abstracted body today may be the institutionalized body for tomorrow. In its relative sense, even the category of ‘contemporary dance’ is questionable and impermanent. (Saini, 2013, pp. 14 - 15)<sup>65</sup>

Vemos que la danza contemporánea india presenta diversos significados de acuerdo con cada autor, llevándonos a reflexionar que pueda existir y coexistir dependiendo del contexto y del punto de vista, siendo así también una cuestión filosófica. La danza contemporánea puede ser entendida en los propios términos indios pero también toma modelos occidentales, aumentando mucho con la diáspora. Es diferente de las clásicas pero también es un nuevo camino para las mismas, que pueden usar las formas del pasado adicionando las preocupaciones contemporáneas. La danza contemporánea rompe límites, es híbrida e innovadora, explorando nuevos contextos y combinaciones, puede agregar diferentes técnicas, creando nuevas formas y estilos personales. Se realiza en el tiempo presente, contrastando con la tradicional que está relacionada con el pasado, lo cual la

---

<sup>65</sup> NDT: En este sentido, la danza india contemporánea, como cualquier otra forma tradicional de danza, corre el mismo riesgo de ser estampada por su identidad nacional. Por lo tanto, lo que se debe tener en mente es que la danza contemporánea, en general es un caso extremadamente subjetivo de interpretación y percepción. Se define por su interacción temporal y sociocultural con las formas preexistentes de danza y las ideas en la mente de la audiencia. Un cuerpo abstracto hoy puede ser el cuerpo institucionalizado mañana. En su sentido relativo, incluso la categoría de la “danza contemporánea” es cuestionable e impermanente.

convierte en cuestionable e impermanente, ya que la tradición de hoy es la innovación del pasado, y la innovación de hoy puede ser la tradición de mañana. La contemporaneidad que busca la creación de nuevas posibilidades de movimientos puede terminar por crear códigos dancísticos, generando una nueva técnica basada en reglas y costumbres, en un futuro próximo.

Por lo tanto, generalizar el término “contemporáneo” pasa a ser problemático cuando no lo contextualizamos. Al final, la propia palabra contemporánea, posee un significado amplio, englobando variadas interpretaciones, que no convierte ninguna en correcta o errónea sino en diferentes caras de una misma moneda, que es intercambiada en todo el mundo. No basta sólo decir que una danza es contemporánea, es necesario contextualizarla y explicarla, tanto en India como en la diáspora.

Chakravorty (2006, p. 128) inserta una nueva influencia en este amplio mundo contemporáneo de la danza, la revolución de la tecnología y de las redes de comunicación virtuales, y también cita la globalización:

Hence, a monolithic classicism no longer binds Indian dances and global networks, nor is the flow of dancers and choreographers unidirectional; that is, from the East to the West. Innovations and new directions in Indian dance are now a part of contemporary dance movement in India and various parts of the globe such as the United States and United Kingdom. The close relationship between globalization and contemporary dance is marked by revolutions in communication networks and technology. Thus, the cultural specificity of movement has become unmoored and combined with various dance forms and identities.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> NDT: Por tanto un clasicismo monolítico ya no une las danzas indias y las redes globales, ni el flujo de bailarines y coreógrafos es unidireccional, es decir, de Oriente a Occidente. Las innovaciones y las nuevas

La autora, concluye que la colaboración inter e intracultural articula cambios en las danzas nacionales indias, como el kathak. La cultura nacional se convierte en globalizada con la disolución de los límites geográficos al mismo tiempo que presenta identidades locales y regionales.

Si la danza contemporánea es la danza que está presente en el mundo actual, también es la danza que está presente en el mundo virtual, tecnológico y globalizado, siendo influenciada por todas estas variantes que forman parte del siglo en que vivimos, rompiendo límites geográficos y temporales, físicos y virtuales, que trataremos con más detalle en el capítulo cinco.

De momento, a continuación, veremos si es posible dar una definición para la danza clásica india contemporánea, y si esta nomenclatura puede ser válida, también veremos si es posible trazar una línea entre la danza india contemporánea y la danza clásica india contemporánea, si esta división es productiva para el entendimiento de los procesos que la danza viene sufriendo en el siglo XXI, o, como dijo S. Subramaniam (entrevista personal, 08 de diciembre de 2020), termina por ser confuso y artificial con tantas divisiones y nomenclaturas.

Anteriormente vimos que la danza india contemporánea, de la misma forma que la danza contemporánea y el arte contemporáneo, puede ser definida filosóficamente, poseyendo diversas facetas y modos de existir. Ahora vamos a ver cómo las danzas clásicas indias bharata natyam y kathak se insertan en el mundo actual, contemporáneo y globalizado. Si la mezcla entre tradición e innovación da lugar a una danza clásica india contemporánea y cuáles son, si los hay, los factores que la definen. Así como si las nuevas formas pierden o no sus raíces. La danza que estaba en los templos ahora no está solamente en los teatros y en

---

direcciones en la danza india son ahora parte del movimiento de la danza contemporánea en la India y en varias partes del mundo, como los Estados Unidos y el Reino Unido. La estrecha relación entre globalización y la danza contemporánea está marcada por revoluciones en las redes de comunicación y en la tecnología. Por lo tanto, la especificidad cultural del movimiento se ha desatado y se ha combinado con diversas formas e identidades de danza.

India sino también en otros países y en los medios sociales digitales, como *Facebook*, *Instagram* y *YouTube*, rompiendo fronteras de todos los tipos.

Son pocas las referencias bibliográficas que tratan sobre el asunto, que dialogan con los diferentes caminos que la danza está recorriendo en los días actuales, buscando encontrar una definición para la misma y sus diferentes enfoques, estilos, formas y maneras de actuar en el presente. Por lo tanto, dialogaremos con las ideas de algunos autores buscando ejemplos, en India y en otros países, que afirmen o no el concepto presentado, para posteriormente llegar a una definición o definiciones sobre la danza clásica india contemporánea y sus modos de representación.

Ya que la cuestión sobre contemporaneidad es rotunda, abierta, abstracta, paradójica y filosófica, vamos a intentar relacionarla con la danza clásica india de una forma más concreta, intentando llegar a una respuesta más visible y tangible sobre lo que podría ser considerado una danza clásica india contemporánea, cuáles serían sus formas manifestadas y sus definiciones evidentes, pudiendo llegar a conclusiones más plausibles.

Según Devi (2002) en 1930 el Kathak ya emergió como una forma de danza contemporánea. Según Sinha (2000) actualmente el kathak es más libre, con interés multidimensional, con innovaciones estéticas que trajeron nuevos cambios, con nuevo prestigio y honor, todo cambia muy rápido, y el kathak también. Y de la misma forma vemos el bharata natyam. Sabemos que las dos técnicas son resultado de una reforma en el siglo pasado con influencia de occidente, que a pesar de ser consideradas danzas tradicionales, son formas recientes de danzas que se han desarrollado durante siglos, y hoy caminan por diversas direcciones, dentro de diversas culturas, también que son sostenidas por la tradición, que procederían de la época dorada de una civilización antigua. Según Ortiz<sup>67</sup> (1999, p. 37)

---

<sup>67</sup> Ortiz, reconocido sociólogo brasileño, investiga sobre globalización y las culturas locales.

“Buena parte de la memoria nacional es una invención simbólica, las tradiciones son ideológicamente vehiculadas, como si siempre hubieran existido.”

La enunciación de la diferencia cultural problematiza la división binaria de pasado y presente, tradición y modernidad, al nivel de la representación cultural y su interpelación autoritativa. Es el problema del modo en que, al significar el presente, algo llega a ser repetido, reubicado y traducido en nombre de la tradición, bajo el disfraz de un pasado que no es necesariamente un signo fiel de memoria histórica sino una estrategia de representar autoridad en términos del artificio de lo arcaico. (Bhabha, 1994, p. 56)

Así esta tradición estratégicamente vehiculada junto con el movimiento nacionalista hindú, con autoridad de la clase *brahmánica*, continúa repitiéndose en el siglo XXI, dando a la evolución de la danza un carácter negativo, designando un estancamiento en el pasado que no permite la evolución del propio arte como un producto vivo cultural. Esta memoria representada en los días actuales elimina la diferencia cultural dentro de las propias danzas, imposibilitando la conexión entre diferentes tradiciones, entre lo tradicional y lo contemporáneo, y entre la danza y el propio bailarín, que es sólo un repetidor y no un ser actuante. El mayor problema es, no la repetición de este pasado en sí, sino la imposición, la no permisión para el desarrollo de la técnica o para la creación de nuevos estilos, nuevas composiciones, nuevas creaciones en danza.

Mientras tenemos estos tradicionalistas, que continúan defendiendo la “danza tradicional”, sin cambios, sin reflexiones, sólo la copia de un pasado inventado, que no es fiel a la memoria histórica, sino una recreación del siglo XX, tenemos nuevas formas dancísticas,



que mezclan, fusionan y crean nuevos conceptos y estéticas de movimiento, agregando diferentes culturas, dentro del propio límite indio o foráneo. En estas nuevas formas podemos detectar pérdida de características indias y adquisición de características occidentales o no, lo que ambas opciones tienen en común son las diferentes posibilidades en las formas de ver, de entender y de expresar a través de los códigos de la técnica clásica, tanto en India como en la diáspora. Con los tradicionalistas las danzas clásicas se cierran en un camino, por otro lado, ellas abren innumerables caminos para seguir.

La investigación de la bailarina y profesora Keshaviah (2008) demostró que los profesionales informados sobre el desarrollo del bharata natyam están más preparados para el mundo globalizado, teniendo más probabilidades de creación y adaptación, evolucionando la danza frente aquellos conservadores cerrados en la “tradicición”, que en realidad, poseen menos conocimientos y entendimiento sobre la historia de la danza que los primeros. La autora además añade que para continuar sobreviviendo, tanto en India como en otros países, el bharata natyam debe ser liberado para evolucionar, basado en la información y en el conocimiento, la imaginación debe ser impulsada.

Así la supervivencia del bharata natyam y de las demás danzas clásicas no depende de su repetición en el presente sino de saber y comprender su historia (su pasado, sus raíces, de dónde y cómo vino, y por qué nos llegó de esta forma y no de otra) y cómo crearla y representarla en el momento actual en que vivimos, y en los diferentes contextos en que la danza está insertada, dentro y fuera de India. Y si repetimos la danza tradicional, tener conciencia de todos los cambios que ocurrieron durante los siglos, principalmente, en el siglo pasado, contextualizando la evolución de la danza con el momento histórico en que estaba incluida, de esta manera no tendremos una mera repetición sino una representación consciente.

De la Rosa (2017) usa el término danza clásica contemporánea, refiriéndose al ballet clásico occidental, como un nuevo estilo coreográfico, que es una técnica de siglos con emotividad contemporánea. Siendo así, la danza clásica india que mantiene su técnica pero que utiliza un nuevo estilo coreográfico con emotividad contemporánea, puede ser llamada danza clásica india contemporánea. En vez de contar historias sobre los dioses hindúes, pueden contar historias sobre la vida cotidiana de las personas del siglo XXI, sobre el estrés, el trabajo, la familia; también tratar de asuntos políticos sociales, como cuestiones de clase social y de género; puede retratar asuntos actuales, como atentados terroristas, pandemia del COVID-19, falta de salud emocional, entre tantos otros temas. El estilo coreográfico puede cambiar su estructura, con el sencillo hecho de no seguir las reglas del repertorio, creando nuevas secuencias y nuevas maneras de utilizar el espacio, y también puede usar vestimentas diferentes, otros tipos de música, y usar las nuevas tecnologías. Pero la técnica, los pasos, el código corporal serían los mismos.

Según Sukhatankar (2016) el espíritu artístico de las danzas clásicas indias, su toque de religiosidad y santidad no ha cambiado en un nuevo contexto, están floreciendo en nuevas dimensiones. Podemos ver estas nuevas dimensiones y contextos citados por el autor, además de en India, en los diferentes países donde la danza está presente actualmente y en las diferentes maneras en que se realiza sin pérdida de su esencia. La danza del siglo pasado continúa siendo representada tanto en India, como en el extranjero. El escenario mundial no es el mismo pero continúan existiendo en estos nuevos contextos.

Aunque las danzas de las danzarinas hereditarias cambiaron de forma y de nombre con el paso de los años, no cambiaron su religiosidad y espiritualidad en diversos lugares. La devoción está presente en los templos, en los teatros, en las pantallas y en la calle, en India y en la diáspora. Su sentido ritualista sigue siendo mantenido por varios artistas a través de las coreografías de repertorio, y también la espiritualidad sigue presente en nuevas producciones

y formas de hacerse coreografías, pues la espiritualidad no se limita a una religión o a la narración de cuentos religiosos o de una mitología, puede estar presente en diferentes tipos de devoción.

Por ejemplo, el bharata natyam es usado hasta para hablar sobre otras religiones, como el catolicismo. El padre indio Joaquim Andrade, residente en Brasil, narra a través de esta danza episodios de la Biblia y sobre la espiritualidad cristiana<sup>68</sup>. Con grados en Teología, Historia y Literatura Inglesa, y Filosofía, máster en Antropología Social, y doctorado en Ciencia de la Religión, él realiza su trabajo religioso y misionero usando la danza como instrumento litúrgico. Aquí la danza mantiene, en un nuevo contexto, su religiosidad y santidad.

En India también existen instituciones religiosas que usan la cultura india e hindú como instrumento de educación y promoción de su religión. Como ejemplo, citamos la *Sandesha - Foundation for Culture and Education*<sup>69</sup>, situada en la ciudad de Mangalore, estado de Karnataka, sur del país, mantenida por la institución católica, que ofrece entre otros cursos, clases de música india y bharata natyam, donde se representan tanto las coreografías de repertorio con las historias sobre los dioses hindúes, como las coreografías creadas con músicas católicas que transmiten la enseñanza católica. Además la profesora de danza de la fundación es hindú, de la casta de los brahmanes, así podemos ver que las dos religiones pueden dialogar y coexistir pacíficamente y armoniosamente.

Para Skiba (2016c) las danzas clásicas indias están siendo revividas desde 1930 con modelos occidentales. Y con el crecimiento de la globalización, con los encuentros interculturales, experimentan nuevos procesos, entre ellos ideas y técnicas occidentales, adaptándose a paradigmas no indios. Pues, muchas veces el lenguaje clásico no es suficiente para hablar de contemporaneidad. Los artistas tienen experiencia con otras técnicas

---

<sup>68</sup> Ejemplo de una coreografía: <https://www.youtube.com/watch?v=f-RwM44jzEE> Accedido en 15/06/2021 a las 23:07h.

<sup>69</sup> Más información: <https://www.sandesha.org/> Accedido en 15/06/2021 a las 23:25h.

corporales, con nuevos conceptos y estéticas. Esta experiencia da al artista un cuerpo híbrido, que es un cuerpo que asimiló varios códigos culturales de técnicas dancísticas y de comunicación. Aquí vemos la necesidad de hacer cambios, de adaptar, de fusionar para poder hablar de contemporaneidad y de existir en territorios no indios, contrastando con la idea de de la Rosa (2017) donde la técnica clásica puede hablar de la contemporaneidad, y como veremos detalladamente en los capítulos siguientes, es posible hablar de contemporaneidad con el lenguaje clásico. Además, tenemos varios ejemplos alrededor del mundo, citaremos algunos más adelante, donde la danza tradicional existe en territorios y paradigmas no indios, sin necesidad de adaptación.

Lopez (2004) dice que el hibridismo está cambiando la heterogeneidad para una forzada homogeneidad, en este proceso están los cambios políticos y la discusión de la identidad cultural. Los términos tradicional, clásico y contemporáneo son muchas veces usados de forma equivocada, y tienen significados diferentes en Inglaterra y en India. En este sentido, los cambios son vistos fuera de la propia cultura india, y no como un producto de la misma, sin la necesidad de la cultura lejana, y de una forma negativa donde la heterogeneidad no puede existir, el hibridismo anularía la diversidad. Y los equívocos entre los términos pueden ocurrir si no son contextualizados, como vimos en los capítulos anteriores.

En un mundo globalizado, es difícil no hablar de interculturalidad, hibridismo e influencias pero la danza clásica india contemporánea no necesariamente sufre hoy influencia de técnicas americanas o europeas. La propia evolución del arte lleva a cambios dentro del propio límite indio, y el hibridismo también puede estar dentro de la propia cultura india, ya que es una cultura plural, como en el trabajo de Chandraleka, que mezcla danza india con yoga y con artes marciales indias. O tenemos el hibridismo de técnicas occidentales y orientales, como en el trabajo de Shobana Jeyasingh y Akram Khan en Inglaterra, y de Astad Deboo en India. En ambos casos, pasado y presente se fusionan, en una danza que busca

representar el presente con todas sus cuestiones y complejidad sin olvidar su pasado, envuelto también en un complejo nido de raíces y ramificaciones.

Like ballet, *bharatanatyam* manifests itself as a bound and unbound, national and transnational form today, and it is performed both within and beyond national borders. Contemporary *bharatanatyam* dancers travel on the historical pathways created by dance migration, hold dual passports and work permits, and shuttle back and forth between India, Asia, America and Britain. (Meduri<sup>70</sup>, 2008, pp. 318 - 319)<sup>71</sup>

En esta cita vemos que el bharata natyam existe en diferentes caminos, y no sólo en uno. Rompe fronteras, viaja entre diferentes culturas, ampliando sus límites. Es la danza india pero también pasa a ser la danza de varios artistas no indios, por lo tanto es transnacional, en un camino de doble sentido, tanto los indios van hacia fuera, como los extranjeros van hacia India. Al mismo tiempo se mantiene dentro de sus límites, tanto geográficos como técnicos.

Como en la definición de arte, en la danza contemporánea encontramos varias definiciones y discusiones sobre la misma, y puede terminar por ser una cuestión filosófica. De la misma manera tenemos diferentes visiones sobre la danza clásica actual, podemos mirar desde diferentes ángulos y ver diferentes formas de danzas clásicas. Por un lado tenemos la técnica clásica india hablando de temas contemporáneos y no sobre mitología hindú, por otro lado tenemos el hibridismo, visto como una nueva forma de creación que agrega técnicas y valores, o visto como una forma de homogeneización occidental que pierde

---

<sup>70</sup> Reconocida bailarina, actriz, curadora, y administradora de artes. Desarrolló diversos proyectos y estudios. Realizando más de 40 publicaciones y recibiendo diversos premios.

<sup>71</sup> NDT: Como el ballet, el *bharatanatyam* se manifiesta hoy en día como una forma limitada e ilimitada, nacional y transnacional, y se representa dentro y fuera de las fronteras nacionales. Bailarines contemporáneos de *bharatanatyam* viajan en los caminos históricos creados por la danza migratoria, tienen dobles pasaportes y permisos de trabajo, y viajan de un lado a otro entre India, Asia, América y Gran Bretaña.

identidad cultural. También tenemos la danza clásica, tal como es tradicionalmente, incluida en nuevos espacios y contextos, sin cambiar su espíritu religioso. Puede convertirse en una danza limitada o ilimitada, ya que existe de diversas maneras.

Esta diversidad de prácticas dancísticas nos da un sentido más amplio dentro de los dominios del bharata natyam y del kathak, señalando perspectivas que se posicionan en diferentes estilos dentro de cada técnica en sí, proporciona una variedad de enfoques que se puede dar a cada trabajo desarrollado, sin perder un ideal de unidad dentro de toda la pluralidad o convirtiéndose durante el proceso en una nueva forma dancística, que ya no se puede llamar bharata natyam o kathak, pues los rasgos de la técnica no son tan visibles en las coreografías.

Para S. Subramaniam (entrevista personal, 08 de diciembre de 2020) los estilos clásicos pueden ser usados en formas y representaciones contemporáneas, siendo mejor usar el término “neo-clásico”. Vemos que aquí el autor usa como referencia la nomenclatura del ballet clásico occidental, el neo-clásico, surgido en el siglo pasado, que usa la técnica clásica en diferentes modos de composición coreográfica pudiendo también hacerse uso de movimientos corporales que no están vinculados a la técnica del ballet, y usando variados temas, escenarios, escenografías, luces, etc. En este sentido, la danza clásica contemporánea mantiene su técnica pero no está cerrada dentro de sus reglas sino que está abierta a nuevas interpretaciones sobre estos códigos. Puede continuar hablando sobre cuentos de hadas, sobre dioses y mitología pero no se olvida del contexto político social en que está insertada. Hace uso de nuevas tecnologías con nuevos conceptos sobre representación y espectáculo. No se olvida del pasado y no huye del presente.

Vemos varias compañías de ballet alrededor del mundo con estas características. Continúan representando los ballets de repertorio de forma tradicional o con nuevas versiones, pero también representan nuevas creaciones dónde la técnica del ballet recibe influencia de

otras técnicas, deconstruyendo y construyendo nuevas formas de movimientos en nuevas concepciones coreográficas y de espectáculo. Del mismo modo, en el bharata natyam y en el kathak, deberíamos ver estas dos formas como algo natural y aceptable.

Según Lakhia (2003) las coreografías hechas en el pasado por los maestros y transmitidas a próximas generaciones son lo que consideramos tradicional y auténtico, los cambios pueden ser un tabú y un sacrilegio, siendo así los alumnos fotocopias de sus gurus. Según Sarkar (2008) por mucho tiempo los clasicistas mantuvieron las habilidades críticas, analíticas, creativas y la libertad de expresión apartados del entrenamiento de la danza. Ahora nuevas ideas sobre danza y procesos creativos son inevitables, y las críticas de los tradicionales van disminuyendo, formando claramente dos grupos, por un lado los clasicistas y por otro los experimentalistas y los innovadores.

Basándose en las discusiones hasta el momento, la danza clásica india contemporánea puede ser definida como la danza clásica india que no cambia su técnica pero que no se aísla del presente, estando abierta a nuevas influencias, ya sean indias u occidentales, buscando nuevas formas de moverse dentro de los códigos prescritos, hablando de temas contemporáneos, cambiando las formas de espectáculos, agregando nuevas tecnologías en el escenario y en la forma de transmisión de este arte al público. Los alumnos y bailarines ya no son sólo copias sino creadores, se crean nuevas formas de hacer danza.

Dutt (2005) nos habla de que el arte genuino es imposible sin autenticidad y que esta autenticidad es creada por la tradición pero también por la contribución individual, por la autenticidad del propio ser. Las nuevas ideas pasan a ser parte de la estructura original gradualmente o bien son descartadas. Así la contribución personal de cada artista, sus habilidades creativas y críticas son esenciales para la continuidad del arte, tanto del arte tradicional como para nuevas formas dancísticas. Vemos que fue este proceso el que ocurrió el siglo pasado en las danzas clásicas indias, donde la reforma en el periodo de independencia

con influencias extranjeras y personales es considerada tradicional y defendida por muchos como el arte indio genuino, original y puro.

Independientemente de juzgar si la reforma del siglo XX fue buena o mala, exclusiva o inclusiva, podemos afirmar que fue una forma de autenticidad que hizo que la danza continuara en el momento político social en que el país vivía. Autenticidad porque adaptó la danza a los modelos en que el país vivía, creando una nueva forma a pesar de continuar siendo llamada tradicional, donde la visión individual de una bailarina, Rukmini Devi, ganó alcance nacional en el concepto de la nueva danza nacional y clásica, el bharata natyam, que fue impuesta a la sociedad durante años sin ningún tipo de cuestionamiento a nivel nacional e internacional sobre su real fidelidad a la forma original.

De esta manera, la autenticidad y la continuidad de la danza clásica en el siglo XXI dice, respecto no sólo al momento global sino también a los procesos individuales de creación de cada bailarín y coreógrafo, que no precisa necesariamente crear nuevas formas o estilos, mezclando otras técnicas corporales indias u occidentales sino que puede hacerse uso de la misma técnica del pasado pero con nuevas forma de representarse, por ejemplo, con una estructura coreográfica que no forma parte de ningún ítem del repertorio, con un vestuario diferente, con una música distinta, con temáticas contemporáneas, como cuestiones de género, de clase social, de violencia, incluyendo también nuevas tecnologías que rompen fronteras físicas y virtuales.

Las redes sociales están cada día más presentes en la vida de las personas, ya sea en ámbito personal o profesional. Y en la danza no podría ser diferente, el teatro que reemplazó el templo, ahora es reemplazado por las pantallas de ordenadores y móviles, la vida, los negocios, el ocio, las artes ocurren por medio virtual, rompiendo diversos tipos de fronteras. En este escenario digital vemos la danza clásica india ocurriendo de diferentes maneras, así como en el mundo físico. Tenemos vídeos de danza en su forma tradicional, tenemos vídeos



de nuevas experimentaciones, vídeos con ediciones y efectos especiales, clases, cursos, encuentros, debates, etc. Estos diferentes modos serán abordados con más detalles en el capítulo siguiente, lo que vamos señalar en este momento, es la amplia gama de posibilidades que proporciona al desarrollo de la danza clásica india en el siglo XXI, haciendo que se desarrolle de variadas formas.

Por lo tanto, la danza clásica india contemporánea está insertada en el mundo globalizado, con diferentes comportamientos culturales, al mismo tiempo que posee una armonía y homogeneidad cultural, posee una heterogeneidad, dependiendo de para qué lado esté mirando. Se mantiene lo que es llamado tradicional, aunque también está en un mundo cada vez más híbrido y fusionado, que conecta y separa lo que es único de cada cultura y de cada individuo a través de, por ejemplo, un creciente uso de los medios sociales y digitales, siendo cada vez más accesible a miles de personas.

De acuerdo con el estudio de este trabajo, en los capítulos dos y tres, sobre la historia de las danzas bharata natyam y kathak, podemos ver que sus técnicas fueron desarrollándose y perfeccionándose con el paso del tiempo, cambiando de lugar, de forma, de nombre, demostrando que la técnica está viva y el cambio es inevitable para la continuidad de la propia danza. Mirando desde este ángulo, la danza clásica india contemporánea puede ser la continuidad de la danza clásica, así como la danza clásica fue la continuidad de las danzas ejecutadas por las danzarinas hereditarias. Así como el bharata natyam fue la continuidad del sadir, que a su vez era la continuidad del dasiattam, y como el kathak probablemente es la continuidad de la danza ejecutada por las tawaifs. De la misma manera que en occidente, los danzarines modernos buscaron salir de las reglas del ballet clásico, y los contemporáneos buscaron nuevas formas y posibilidades más allá de la danza moderna.

Pero si recordamos que la danza clásica india es aquella reformada en el siglo XX que sigue los libros sagrados, y que contemporáneo es todo aquello que hacemos en el momento

presente, tomando una definición filosófica, la danza tradicional, tal como era en el siglo pasado, también puede ser llamada danza india contemporánea, ya que está siendo representada en la actualidad. ¿Entonces, cómo separar una cosa de la otra, o es necesario hacer esta separación? ¿Podemos crear una línea entre la danza clásica india y la danza clásica india contemporánea?

Analizando las definiciones, los conceptos, los factores descritos hasta el momento podemos ver la danza representada en tres diferentes modos en el siglo XXI: primeramente de la misma forma que en el siglo pasado, con sus coreografías de repertorio y su “tradición”. Segundo, las representaciones no cambian la técnica, pero encuentran otras formas de ejecutarla, con otras vestimentas, otros temas, otras formas de composición, con el uso de las nuevas tecnologías. Y tercero, la técnica cambia, agregando elementos provenientes de otras técnicas corporales indias, orientales u occidentales.

Como ejemplo, en el primer modo, tenemos la escuela fundada por Rukmini Devi, *Kalakshetra*, o la exponente bailarina, Dra. Janaki Rangarajan, que viaja por el mundo representando el bharata natyam tradicional. En el segundo modo, tenemos la compañía *Abhinava Dance*, que sin salir de los códigos de las técnicas del bharata natyam y del kathak, hace uso de diferentes formas de composición coreográfica, utilizando las nuevas tecnologías. Y finalmente, en el tercer modo, tenemos los ya citados Astad Deboo, Shobana Jeyasingh, Akram Khan, Amit Patel, como también la bailarina de kathak en India, Aditi Mangaldas, la bailarina de bharata natyam Mallika Sarabhai, el bailarín malasio radicado en Europa, Sooraj Subramaniam, entre tantos otros.

*Kalakshetra*<sup>72</sup> no es solo una escuela de danza sino también un instituto de artes, ofreciendo además de cursos y grados en danza, cursos en música, dibujo, pintura, escultura, cerámica, computación gráfica y fotografía. En la danza, sigue las enseñanzas y la

---

<sup>72</sup> Más información: <https://www.kalakshetra.in/newsite/> Accedido en 28/06/2021 a las 22:15h.

metodología creadas por Rukmini Devi, teniendo como repertorio las composiciones creadas por la misma, por el *Cuarteto de Thajavur* y por los profesores de la institución, manteniendo la supuesta tradición india para las futuras generaciones. Con reconocimiento internacional y gran estatus social, la escuela es conocida por su disciplina, exigencia, restricciones, y estandarización de los cuerpos y exactitud de los movimientos, así como se ve en los cuerpos de baile de los ballets de repertorio. Los dramas representados en los festivales anuales son las composiciones hechas por Rukmini, no se crean nuevas producciones, sólo mantienen el repertorio.

La Dra. Janaki Rangarajan<sup>73</sup> forma parte de la nueva generación de exponentes de bharata natyam que representan la danza clásica india alrededor del mundo, a través de performances y talleres. Sus trabajos, de autoría propia, están dentro de los códigos creados el siglo pasado para la danza, y usando como temática la mitología hindú. Aunque haga uso de las redes sociales, como *Facebook* e *Instagram*, sus vídeos son sólo grabaciones de sus composiciones coreográficas sin ser pensados para la cámara, hay sólo uno pensado para la cámara, realizado después del inicio de la crisis del COVID-19. Está presente en el mundo virtual sin hacer uso de las tecnologías para sus composiciones, las redes sociales son solamente un vehículo a través del cual ella comparte sus trabajos y pensamientos, pero no influye significativamente en sus creaciones, ya que de todas sólo una fue creada para ser difundida en las redes sociales.

*Abhinava Dance Company*<sup>74</sup>, creada por la bailarina ya citada anteriormente, Smt. Nirupama Najendra, y su marido, Najendra, es una de las compañías más populares de India, haciendo gira también en otros países, como Inglaterra, Estados Unidos, Canadá, Australia, y países de Europa, África y sur de Asia. Sus producciones, mezclan las técnicas tradicionales del kathak y del bharata natyam en un nuevo formato coreográfico, que podemos llamar de

---

<sup>73</sup> Más información: <https://www.janakirangarajan.com/> Accedido en 28/06/2021 a las 23:45h.

<sup>74</sup> Más información: <https://abhinava.dance/> Accedido en 14/07/2021 a las 10:36h.

*show* o musical, donde los códigos dancísticos juegan con las nuevas posibilidades tecnológicas de espectáculo, además de tener un gran trabajo desarrollado en grupo, al contrario que las composiciones tradicionales que son solos de danza, y da lugar a un trabajo innovador para las artes indias, esto es, su estilo coreográfico es contemporáneo y no la técnica. La compañía ofrece clases regulares de kathak, bharata natyam y sobre el *Natya Shastra*, aceptando alumnos de edades entre 5 y 60 años. La escuela mantiene la enseñanza tradicional del guru-shishya (maestro-discípulo) pero también acepta alumnos extranjeros, y está avalada por el Consejo Indio de Relaciones Culturales (ICCR).

Aditi Mangaldas<sup>75</sup> (1960- ), busca a través de la técnica del kathak, formas contemporáneas de movimiento. Su entrenamiento fue siempre en esta forma de danza, pero sus inquietudes la llevaron a trascender los códigos impuestos por la tradición, creando un nuevo vocabulario que compone sus coreografías de grupos y de solos. No hay hibridismo o fusión, hay una búsqueda de creación de nuevas formas a partir de la propia técnica del kathak, sus movimientos trascienden los códigos y límites impuestos por la tradición, dando lugar a nuevas combinaciones corporales que juegan con la geometría espacial.

Mallika Sarabhai (1954- ), hija de la renombrada bailarina, Mrinalini Sarabhai, es bailarina, coreógrafa, actriz, escritora y activista social. Sus trabajos coreográficos de bharata natyam y kuchipudi, presentan críticas sociales, principalmente, cuestiones sobre los derechos y abusos femeninos, y también usa las nuevas tecnologías, los sistemas multimedia para proyectar imágenes y luces. La técnica tradicional es usada en nuevos contextos y con nuevas temáticas que representan el mundo contemporáneo y sus inquietudes.

Sooraj Subramaniam<sup>76</sup>, citado en este trabajo, inició su entrenamiento en Malasia, con el bharata natyam, el Odissi, el ballet clásico y el contemporáneo, posteriormente estudió en Australia e Inglaterra, siendo alumno también de Shobana Jeyasingh. Actualmente reside en

---

<sup>75</sup> Más información: <http://www.aditimangaldasdance.com/about.php> Accedido en 14/07/2021 a las 10:40h.

<sup>76</sup> Más información: <https://www.soorajsubramaniam.com/> Accedido en 26/07/2021 a las 17:05h.

Bélgica, desarrollando proyectos solo y en colaboración con otros artistas, que intentan mezclar de forma armónica diversos estilos de danza, refleja cuestiones personales y actuales en diferentes trabajos coreográficos que presentan características diversas de acuerdo con cada propuesta dancística, lo que da a su danza varios caminos para seguir.

Además, podemos citar ejemplos en América Latina, donde a pesar de no tener una inmigración india significativa, el interés por las danzas indias va creciendo con los propios habitantes nativos, llegando hasta la universidad. En el primer modo, donde la danza clásica india es representada tal como era en el siglo pasado, encontramos ejemplos en Perú, con la *Gopesvara Arts*; en Argentina, con la *Gungur Arts*, que también tiene una filial en Barcelona - España; y en Brasil, con la bailarina Krishna Sharana. En el segundo modo, donde la técnica de la danza es usada para hablar de otras temáticas que no son la mitología hindú, tenemos en Brasil la bailarina Irani da Cruz Cippiciani. En el tercer modo, vamos citar la *Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP*, que desarrolla varios proyectos de máster y doctorado sobre las danzas indias, y también realizó encuentros nacionales e incluso uno internacional de danzas indias y de artes corporales del oriente, con la dirección de la profesora Marília Vieira Soares, abriendo diversos caminos para la investigación y la creación en danza india.

*Gopesvara Arts*<sup>77</sup> es dirigido por la peruana Herlinda Gonzalez, desarrollando un trabajo con el bharata natyam dentro de la Embajada de India en Perú, también recibe varios profesionales para dar talleres y hacer actuaciones. Su hija, Ananga Manjari, es una de los jóvenes exponentes en América Latina, actuando en países por todo el mundo. Sus producciones siguen los ítems de repertorio dentro de la estructura tradicional, repitiendo las coreografías enseñadas por los maestros y también componiendo nuevas dentro de las reglas.

*Gungur Arts*<sup>78</sup>, creado por las hermanas Natalia Salgado, en Buenos Aires - Argentina, y Patricia Salgado en Barcelona - España, tiene como objetivo difundir la danza y la música

---

<sup>77</sup> Más información: <https://www.instagram.com/Gopesvaraarts> Accedido en 30/07/2021 a las 20:12h.

<sup>78</sup> Más información: <http://www.gungur.com/es> Accedido en 30/07/2021 a las 20:34h.

clásica india en occidente. La primera trabaja con el bharata natyam y el kuchipudi, y la segunda con el odissi. La escuela promueve diversas actividades y eventos culturales que también abarcan la gastronomía, el yoga y el cine indio, difundiendo el arte tradicional. A pesar de difundir la tradición, fue producido en Argentina el espectáculo *India 'N Beatles'*<sup>79</sup> en 2016, donde músicas de la banda fueron usadas para componer las coreografías dentro de los patrones tradicionales.

Krishna Sharana<sup>80</sup> lleva dedicándose 25 años al bharata natyam, haciendo viajes regulares a India para aprendizaje y actuaciones. Es una de las más reconocidas bailarinas indias en Brasil, promoviendo cursos temáticos y clases regulares, y es una de las principales investigadoras sobre la historia y la mitología de la danza india, aunque sin estar dentro de la academia. A pesar de representar la danza dentro de su forma tradicional, participa de los debates sobre las transformaciones que van ocurriendo en la danza.

Irani da Cruz Cippiciani<sup>81</sup>, citada en este trabajo, es actriz y bailarina de bharata natyam y kuchipudi, directora del *Núcleo Prema*, realiza clases y proyectos que aproximan la danza india y la cultura brasileña, como por ejemplo el trabajo *Ore Yeye O, Oxum Tarangam*, que utiliza la forma dramática de la danza clásica india para contar historias de la mitología afro-brasileña y con música india cantada en portugués, o el trabajo *Talagrove*, que dialoga entre lo tradicional y lo contemporáneo a través de las danzas urbanas y del bharata natyam.

La profesora Marilia Vieira Soares abrió un espacio dentro de la universidad que posibilitó el desarrollo de varias investigaciones en danza india, tanto en la forma tradicional como en su relación con la contemporaneidad, formando una nueva generación de bailarines, que actualmente reflexionan sobre el pasado y el presente de las danzas indias, en India y en el resto del mundo. La práctica y la teoría se unen de forma crítica, indagando cuestiones que surgen en la época contemporánea en trabajos de máster y doctorado.

---

<sup>79</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fRD3dKIaTFA> Accedido en 30/07/2021 a las 20:45h.

<sup>80</sup> Más información: <https://www.dancaindianabrasil.com.br/> Accedido en 30/07/2021 a las 20:55h.

<sup>81</sup> Más información: <https://nucleoprema.blogspot.com/> Accedido en 02/08/2021 a las 9:20h.

Estos tres modos en que la danza india puede ocurrir, podemos separarlos y agruparlos, dejando el primero de un lado de la línea, y el segundo y el tercero del otro lado. Lo que hace esta línea es separar la danza que no tiene ningún cambio de las que lo tienen, independiente de la manera en que sean estos cambios. Así la danza clásica india, tal como se hacía en el siglo pasado, es representada en la actualidad, en el mundo contemporáneo, pero no adquiere ninguna forma o concepto contemporáneo, por lo tanto se queda de un lado de la línea, su contemporaneidad está solamente en la temporalidad. Y las danzas clásicas indias que sufren cambios, que son reflejos del momento actual en que vivimos pueden ser llamadas también contemporáneas, quedando del otro lado de la línea, pues traen en sí cuestiones del mundo contemporáneo, que incluyen nuevas formas de representación, nuevas tecnologías que rompen fronteras de diferentes tipos, cuestiones político sociales actuales, y la globalización. A su vez, el segundo modo podemos definirlo como danza clásica india contemporánea, puesto que su técnica continúa siendo la clásica, y sus formas coreográficas y temáticas que son contemporáneas, esto es, su contemporaneidad está presente en el estilo. Por fin, el tercer modo englobaría la danza india contemporánea, ya que su técnica no es sólo la clásica, hay una búsqueda de nuevas formas de movimiento, que no caracterizan ninguna técnica en sí, la contemporaneidad está en la técnica. Por lo tanto, de esta manera es posible crear esta línea que separa y define la danza clásica india contemporánea, de la danza clásica india y de la danza india contemporánea.

De este modo los factores que definen la danza clásica india contemporánea son por un lado la temporalidad, ya que están en la época contemporánea; los diferentes contextos que proporcionan encuentros culturales, resultando en hibridismo, homogeneidad o heterogeneidad; los nuevos modelos y procesos de producción; las nuevas temáticas; y el rompimiento de fronteras físicas y virtuales, ocasionados por la globalización y las nuevas tecnologías. Todos estos elementos no cambiarían la técnica de la danza, no la

desconfigurarían como tal, sino que traerían diferentes posibilidades de utilizar los códigos y recrearlos en nuevos contextos, ampliando los dominios de las técnicas y proporcionando nuevas perspectivas para las mismas.

Estas definiciones serán usadas aquí, para un mejor estudio, investigación y comprensión, de cómo las danzas bharata natyam y kathak, se van desarrollando en la actualidad. Ahora es necesario analizar los factores del siglo XXI que influyen en la danza clásica india y hacen que puedan ser llamadas contemporáneas, para que entendamos mejor sus procesos y la definamos mejor, pudiendo llegar a una conclusión. Aspectos como la globalización, cultura, diáspora, inmigración, decolonialismo y nuevas tecnologías serán discutidos en el próximo capítulo.



## **5. LA GLOBALIZACIÓN Y SUS EFECTOS EN LA DANZA CLÁSICA INDIA EN EL SIGLO XXI**

En este capítulo dialogaremos con las definiciones de diversos autores, de diversas áreas del conocimiento, como economía, filosofía, antropología y sociología, de diferentes nacionalidades, como Asia, Europa y América, sobre la globalización y la cultura. Relacionando estos diferentes conceptos con la historia y las definiciones sobre las danzas bharata natyam y kathak, desarrolladas en los capítulos anteriores, proporcionaremos un mayor entendimiento sobre los caminos que estas danzas adquieren en el siglo actual, contextualizándolas de manera práctica y funcional para los objetivos de esta investigación.

Posteriormente, veremos los factores que forman parte de esta globalización cultural: la inmigración, la diáspora, los movimientos descoloniales y decoloniales; las nuevas tecnologías, con las redes sociales, los vídeodanzas o vídeos de danza, las nuevas formas de enseñanza, los nuevos procesos creativos y las nuevas maneras de difusión y recepción de la danza; y los procesos que fueron acelerados por la crisis de la COVID-19 que ocurrió durante la ejecución de este trabajo. Estos factores, como veremos a continuación, influyen directamente en la forma del bharata natyam y del kathak en el momento actual y contemporáneo en que vivimos, proporcionando diferentes lugares y formas para que ocurran. Las danzas en este siglo están en India, en países de todos los continentes, en el mundo físico y en el mundo virtual.

De esta manera, este capítulo contribuirá para profundizar y restablecer las discusiones del capítulo cuatro. Proporciona bases más sólidas y más herramientas para verificar si las danzas clásicas indias, aquí investigadas, son contemporizadas en el siglo XXI, y de qué maneras transcurren sus procesos creativos y de recepción. Además contribuyen al

entendimiento histórico de las mismas, que han sufrido varios cambios significativos desde la independencia de India.

## **5.1 Globalización, cultura y las danzas clásicas indias**

El fenómeno de la globalización

... es la integración más estrecha de los países y los pueblos del mundo, producida por la enorme reducción de costes de transporte y comunicación, y el dismantelamiento de las barreras artificiales a los flujos de bienes, servicios, capitales, conocimientos y (en menor grado) personas a través de las fronteras. (Stiglitz<sup>82</sup>, 2002, p. 34)

En las sencillas palabras de Bauman (2001a, p. 95) “Globalización significa que todos dependemos unos de otros.” Que todo lo que hacemos tiene influencia en el tiempo y en el espacio, esto es, lo que hacemos influye en otros lugares que no conocemos y otras generaciones que no vamos a conocer. Es una red de dependencia, de la cual no tenemos control.

El inicio de la globalización ocurrió en el siglo XVI con el comienzo de las navegaciones y de los descubrimientos, integrando civilizaciones y emergiendo el capitalismo en Europa. Y fue a partir del siglo XIX, después de la revolución industrial y de la era moderna cuando la diversidad cultural declinó, la idea de nación empezó a surgir con integración económica, social, política y cultural entre las civilizaciones. Y sin las fronteras,

---

<sup>82</sup> Stiglitz es economista y profesor universitario. Trabajó para el gobierno de Clinton y para el Banco Mundial. Recibió en 2001 el Premio nobel de Economía y en 2007 el Premio Nobel de la Paz.

tanto simbólicas como geográficas, la integridad cultural de cada uno no puede mantenerse. (Ortiz, 1999)

Según Merejo (2017) la globalización es un proceso que engloba varias épocas, recogiendo diversos periodos de la historia. Puede ser llamada también mundialización, ya que la palabra en inglés *globalization* se refiere al mundo, y comprende diversas fases en un proceso antropológico desde que el hombre salió de África hacia otras regiones y otros continentes, dando lugar en el siglo XV a un mundo global y a finales del siglo XX, a un ciber mundo, donde el ciberespacio conecta la economía, la política, la tecnología y la cultura, con informaciones, escritos, imágenes, comunidades virtuales y redes sociales.

La globalización significa, según Beck<sup>83</sup> (2008, pp. 34, 36 y 38), “... los *procesos* en virtud de los cuales los Estados nacionales soberanos se entremezclan e imbrican mediante actores transnacionales y sus respectivas probabilidades de poder, orientaciones, identidades y entramados varios.” Siendo el concepto de globalización “... *Un proceso* (antiguamente se habría dicho: como una dialéctica) que crea vínculos y espacios sociales transnacionales, revaloriza culturas locales y trae a un primer plano terceras culturas”. Además el autor dice que “... significa también: *ausencia de Estado mundial*, más concretamente: *sociedad mundial sin Estado mundial y sin gobierno mundial*. Estamos asistiendo a la difusión de un capitalismo globalmente desorganizado, donde no existe ningún poder hegemónico ni ningún régimen internacional, ya de tipo económico, ya político.”

Según Kumar (2002) la globalización, que sería un intercambio libre entre los países, es asimétrica en cuanto a industrias y desarrollos en los países. India con una gran crisis económica entraría en el mercado global en la década de 1990, presentando una reforma económica por el ministro de las finanzas, Manmohan Singh, en la tentativa de establecer una macroeconomía, que colocó al país entre los 10 que más crecían en este periodo (Acharya,

---

<sup>83</sup> Ulrich Beck (1944-2015), sociólogo alemán, además de estudiar los aspectos de la globalización, también estudió los problemas ecológicos, la individualización y la modernización. Fue profesor de la Universidad de Múnich y de la Escuela de Economías de London.

2002). A pesar de un crecimiento económico al principio, la reforma fue desequilibrada, incluyendo periodos de bajas, por ejemplo, entre los años 1996 y 1998 (Patnaik, 2000), con un alto índice de pobreza social, haciéndose necesario un desarrollo en la educación, en la salud y en la seguridad (Kanti, 2008). Esta reciente globalización impulsada por la economía, también afectó a otras áreas, como la cultura, el arte, la danza. La apertura a occidente a fines del siglo XX trajo consigo nuevas opciones de industrialización, comercio, ocio, arte e identidad, demostrando un mundo diferente de lo que la colonización llevó al país décadas antes.

La globalización construye nuevos contextos donde se insertan nuevas identidades colectivas. A pesar de que hubiera podido tener origen en la faceta económica, todos los aspectos de la vida son afectados o modificados por ella en varias dimensiones. Estos nuevos vínculos poseen una dinámica contradictoria y un proceso multidimensional en diversos aspectos, como social, económico y cultural; que interconecta diversos lugares. Lo local y lo global actúan juntos, construyendo y redefiniendo nuevas formas y territorios, dentro de un proceso híbrido. (Homobono<sup>84</sup>, 2019)

El autor discute la relación entre lo local y lo global, llegando a la conclusión que la globalización no elimina lo local, pues los espacios globales y locales se multiplican. La cultura local puede aceptar la global, pudiendo tener pequeñas adaptaciones o dando como resultado una hibridación, o las influencias globales hacen que haya revitalización de la identidad local, así como las características de una determinada localidad se pueden mundializar debido a las tecnologías de comunicación e información, de esta forma la globalización adquiere características de una mundialización regionalizada, dando lugar a organizaciones que son tanto globales como locales. Esta dialéctica es llamada por el autor glocalización. Según Giménez, (2002, p.35) la glocalización es "... el proceso mediante el

---

<sup>84</sup> Homobono es un socioantropólogo vizcaíno, que trabaja en la docencia y en la investigación.

cual lo global se adapta a condiciones locales diferenciadas.” Todo global ocurre en un local, que puede presentar resistencia, que es fuente de sentido de su propia cultura, se refugia en ella, haciendo que las tradiciones culturales resurjan. Así los productos culturales globalizados no generan identidades globales, ya que cada local recibe y acepta dicho producto de manera diferente, siendo la globalización un proceso desigual. Para Bauman (2001b, p. 8) lo que para uno es globalización para el otro va a ser localización, lo que en un lugar será bueno, en el otro será malo, así la “globalización divide en la misma medida que une”.

Según Beck (2008, p. 75) “La globalización *cultural* no significa que el mundo se haga más homogéneo culturalmente. La globalización significa sobretodo “glocalización”, es decir, un proceso lleno de muchas contradicciones, tanto por lo que respecta a sus contenidos como a la multiplicidad de sus consecuencias.” Además la globalización también significa re-localización, lo global necesita relacionarse con lo local; el capitalismo mundial necesita de estas contradicciones y de la multiplicidad de los locales, que permite que se combinen de diferentes maneras, esto es, la globalización sería dialéctica y contingente, lo que podríamos llamar glocal. Así, podemos ver aquí también, no la idea de una cultura única en la globalización sino un proceso donde local y global coexisten de diversas maneras en diferentes lugares con complejas relaciones entre sí.

Para Han (2019) la globalización es compleja, haciendo surgir dialectos, donde la diversidad puede existir recíprocamente. La variedad no desaparece sino que se produce la diferencia, que actualmente transforma lo local, haciendo que sea como es, transformando varios sectores de la vida.

De esta forma podemos ver el bharata natyam como una danza local, que con la colonización británica fue teniendo una influencia global, que adquirió en el siglo pasado un movimiento de reforma que cambiaría su estructura a partir de conceptos occidentales de

espectáculo, enseñanza y de moral. La reforma iniciada por Rukmini Devi influyó no sólo su época sino que repercute hasta el presente, su reforma resistió al paso del tiempo. Así, actualmente, es una danza glocal, además de estar en el siglo XXI también conectada a las nuevas tecnologías de comunicación e información, se utilizan aparatos tecnológicos para sus producciones y también está presente en las redes sociales y plataformas online. Y estando presente en varios lugares del mundo, en cada lugar puede demostrar una forma diferente, puesto que cada local se relaciona con lo global de maneras diferentes, esto es, cada persona insertada en determinado país, de acuerdo con sus vivencias, tendrá una determinada relación con el bharata natyam, ejecutando y produciendo la danza de forma diferente a otra, en otro lugar del mundo, o no, también podemos tener diferentes personas en diferentes partes del mundo haciendo bharata natyam de la misma manera. Por lo tanto, la globalización del bharatanatyam, de igual forma, es dialéctica y contradictoria, existiendo de diversas maneras en todo el mundo.

En el kathak tenemos el mismo escenario a partir del siglo XX, pero añadimos que, a diferencia del bharata natyam, su contacto con otras partes del mundo empezó mucho antes de la colonización británica, desarrollándose entre la cultura india y persa, entre hinduismo e islamismo, que desde sus principios transforma lo local con influencias foráneas, las cuales también son influenciadas por lo local, dándose un intercambio cultural recíproco.

El exponente académico alemán Hirsch<sup>85</sup> (1997) divide la globalización en cuatro niveles: técnico, relacionado con las nuevas tecnologías; ideológico-cultural, con modelos de valor y de consumo; económico y político. Sobre el político, uno de los principales pensadores contemporáneos sobre las relaciones internacionales, Morgenthau (2003), viene a decir que en la realidad, en la política están insertadas todas las facetas de la naturaleza humana: el hombre político, económico, moral, religioso, etc. Que toda acción política

---

<sup>85</sup> El trabajo de Hirsch, desarrollado en el área de política social, ha estado influyendo en investigadores por todo el mundo.

depende de un contexto, que no está solamente en el ambiente político sino también en el cultural. Así los países están conectados políticamente de la misma manera que los diferentes niveles, facetas o áreas de la humanidad. Los 4 niveles de la globalización de Hirsch (1997) están en una intrincada red en la que es imposible desatar un hilo. Además en el desarrollo de la modernidad que está relacionada con la colonización, desde el siglo XVI, la dominación económica y política siempre empieza y termina con la dominación del conocimiento, de la información y de la cultura, siendo actualmente ese hecho más evidente (de Souza & Mignolo, 2015).

La danza, como arte que es, está insertada en la cultura, transmitiendo valores y también convertida en un objeto de consumo, así se inserta a nivel económico, además de estar insertada en el político, donde fue y continúa siendo un vehículo por el cual la esfera política se refleja o por el cual se reivindican cuestiones político sociales, y utilizando diversas tecnologías, podemos incluir el nivel técnico. De esta forma, bharata natyam y kathak se encuentran en todos los niveles de la globalización, y también formaron y forman parte del desarrollo de la modernidad, del proceso colonizador y descolonizador o decolonial en el que según Mignolo (2010) las formas estéticas, principalmente en las artes, contribuyen en los procesos decoloniales. El pensamiento decolonial busca desconectarse tanto epistémicamente como políticamente del conocimiento imperial/moderno y del poder colonial, buscando construir una sociedad democrática y justa, donde la vida prevalezca sobre el capitalismo, incluyendo también los conocimientos desoccidentalizantes (Mignolo, 2009).

Una danza globalizada sería una danza integrada, en diferentes grados y fases; influenciando y siendo influida por el tiempo y el espacio, esto es, por la época y el lugar; produciendo una red de independencia en un proceso desigual, donde una danza tiene más influencia sobre otra, estando relacionada también con la economía, con el poder económico que un estilo puede tener sobre el otro, lo que sería en principio una influencia económica

acaba llegando a otras áreas, por ejemplo, en la educación; no hay una ley que la gobierna, posee una diversidad que existe mutuamente, dando lugar a nuevas y diferentes identidades; donde local y global coexisten, donde danzas locales son influenciadas por danzas conocidas mundialmente, al mismo tiempo que danzas conocidas mundialmente, sufren influencias de danzas locales, por ejemplo, el bharata natyam que no es tan conocido en occidente sufrió influencia del ballet clásico, que es una danza conocida mundialmente, a su vez el ballet clásico sufrió influencia de las danzas indias en diversas producciones, principalmente en los siglos XVIII y XIX.

Además teniendo en consideración las discusiones del capítulo anterior sobre la danza india contemporánea y la danza clásica india contemporánea podemos ver que la globalización conecta diferentes culturas y modos de hacer danza, el bharata natyam y el kathak juegan con la identidad de India, con la identidad del país en que están insertados, o con la identidad de una tercera o cuarta u otra(s) cultura(s) en una búsqueda de la(s) propia(s) identidad(es), donde lo local y lo global se hibridan de diversas maneras, adaptándose y transformándose en una dialéctica red de comunicación que cambia procesos y formas dancísticas dentro de todas las culturas.

Para Brah<sup>86</sup> (2011) no existe una definición correcta para el término cultura. Según la profesora de la Universidad de Zaragoza, Martínez (2018), cultura es un acto, viene del latín *culturae* que significa cultivar, su relación con la sociedad y sus conceptos, humanistas, antropológicos y de las artes, van evolucionando con el paso de los años. Así la cultura es un medio para enriquecer al individuo, a través de este cultivo, los frutos serán la adquisición de conocimientos. En el DLE (Real Academia Española, s.f.) encontramos cuatro significados para la palabra cultura, primero significa “cultivo”; segundo es “un conjunto de conocimientos que permite a alguien su juicio crítico”; tercero es un “conjunto de modos de

---

<sup>86</sup> Socióloga nacida en India pero que creció en Uganda. Estudió en Estados Unidos, yendo posteriormente a Inglaterra donde terminó viviendo. Fue profesora de la Universidad de Londres.



vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.; cuarto como un “culto religioso”, lo cual está en desuso. Además también está clasificada en cultura física que es el “conjunto de conocimientos sobre gimnasia y deportes, y práctica de ellos, encaminados al pleno desarrollo de las facultades corporales; y en cultura popular que es el “conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo.”

Beck (2008, pp. 136 - 137) dice que hay dos significados para la cultura, estos dos conceptos se combinan entre sí:

El primer concepto de cultura (cultura 1) vincula la cultura a un territorio concreto: parte del supuesto de que la cultura es el resultado de procesos básicamente locales. En este sentido, una sociedad o grupo social posee cultura “propia” bien demarca respecto de otras. Esta visión, que se remonta al romanticismo del siglo XIX, se ha desarrollado ulteriormente en nuestro siglo mediante la antropología, entendida sobre todo como un relativismo cultural que ve la cultura como un todo, un modelo o una configuración... El otro concepto de cultura, más enriquecedor (cultura 2), considera la cultura como un “software” humano general. Subyace a las teorías de desarrollo y de la extensión de la cultura y está determinado como proceso de aprendizaje precisamente translocal.” La cultura 2 significa necesariamente culturas *en plural*. Estas se entienden como pluralidades no integradas ni delimitadas carentes de unidad, o, según mi formulación, como diferencializaciones inclusivas.

Para Bhabha (1994) la cultura es una forma de supervivencia en la época colonial y post colonial, siendo transnacional por causa de los desplazamientos (inmigración, diáspora, refugiados), y traduccional por poseer una compleja red de significados de símbolos y signos que representan la cultura, resultado del proceso transnacional, ya que es necesario explicar la cultura. Este proceso crea conciencia sobre la construcción cultural y sobre la invención de la tradición. Además la transformación histórica ocurre por medio de la hibridación entre las diferentes culturas, entre colonizador y colonizado, entre inmigrante y país de acogida, entre las diversas identidades que crean un tercer espacio (*in between*), que es una puerta, un puente donde las culturas se encuentran, que tiene forma ambigua, indeterminada, de identidades cruzadas, heterogénea y negociable, no existe ni yo ni el otro, se crea un tercero. El pasado se renueva en el presente con el nuevo, siendo no sólo una consecuencia de la hibridación sino también una necesidad. En este tercer espacio las fronteras y los límites se transforman, los significados sociales y políticos son negociados, obteniendo nuevos espacios de significados, esto es la hibridación (Bhabha, 2000).

La cultura tiene diferentes conceptos y está insertada en varias disciplinas y campos, podemos verla dentro de la educación, de la construcción de una jerarquía, de lo social, de la antropología. Es un producto humano, que también se relaciona con la naturaleza en la época moderna. Habla de libertad, de realidad, de significación y de ambigüedad, haciéndonos pensar y reflexionar individualmente o colectivamente. En la cultura tenemos tanto la preservación como la invención, la tradición y la novedad, las normas y las rupturas. La cultura tiene un orden que es flexible y no eterno, lo que hace que tenga formas y modelos cambiantes. Es un sistema por el cual la sociedad crea una identidad que también cambia. En la vida contemporánea y en el ciberespacio rompe fronteras y patrones. Pluralidad cultural, pluralidad de culturas, multiculturalismo, difusión, traducción y transferencia cultural son

términos presentes que enriquecen o empobrecen a una determinada sociedad. (Bauman, 2002)

La búsqueda de autenticidad del individuo es una búsqueda de identidad, es un proceso de construcción compartido por todos, en un diálogo que además de interpersonal, es intercultural. En estas transacciones, el cruce de fronteras no separa sino conecta, haciendo a las identidades mutantes e híbridas. Y es en la cultura donde las identidades en vías de desaparición encuentran su último refugio. (Féral<sup>87</sup>, 2006) Para Orlando (2006) la identidad tan discutida entre estudiosos no existe, el uso de este término debería ser abandonado. Pues no es posible encontrar una identidad que represente a un determinado país. Los procesos por los cuales se busca teorizar la identidad son complejos y tienen como objetivo dar un sentido de esencia, de pertenencia a una nación, se contradicen y se anulan. Brah (2011), dice que la identidad es social, subjetiva, plural y está siempre en proceso, formada a través de la cultura.

... La idea de identidad, como la de cultura, es particularmente esquivada. Hablamos de «esta» identidad y de «esa» identidad. Sabemos por nuestra experiencia diaria que lo que llamamos «Yo» no es lo mismo en todas las situaciones; que cambiamos de un día para otro. Y aún así hay algo que reconocemos en nosotros mismos y en los demás, a lo que llamamos «Yo», «tú» y «ellos». En otras palabras, cambiamos constantemente, pero esta *ilusión inestable* es precisamente lo que vemos como real y concreto en nosotros y en los demás. Y esta *visión* es un proceso tanto psicológico como social. La identidad es un enigma que, por su propia naturaleza, rechaza una definición concreta. (Brah, 2011, p. 44)

---

<sup>87</sup> Pensadora francesa de la escena contemporánea y profesora universitaria.

Tomando el ejemplo de India, no se puede decir que una persona no pertenece a esta nación porque no es hindú, o porque no es musulmana, o porque no es budista, o porque no es católica. O porque el individuo no sabe las artes clásicas, o no sabe el folclore, porque no habla hindi o porque no habla tamil. De la misma manera podemos encontrar en el bharata natyam y en el kathak diferentes identidades, donde cada una de ellas no anula a la otra, todas estas diferencias representan el bharata natyam y el kathak, cada cual con particularidades. Pues si en la cultura las identidades son cambiantes, y como se ha discutido en los primeros capítulos, la tradición también es cambiante, no sólo encontramos diferentes identidades en estas danzas, sino que también cambian con el paso del tiempo y del espacio donde están.

Pero según Orlando (2006) la identidad es útil, el término fue creado para ayudar a defender y a proteger una nación. Una vez más vemos este ejemplo en India, la búsqueda de una esencia nacional, de una identidad, de una nación con fuerza cultural, ayudó al país en su proceso de independización de Inglaterra, disponiendo de la danza como uno de los medios para el proceso de nacionalización, donde el bharata natyam y el kathak adquirieron la forma de la danza tradicional india, cargada de valores que representaban dicha cultura india e hindú, incluso sabiendo que por detrás había una enredada red de influencias intra e interculturales.

Así, la identidad india es plural, habiendo sufrido influencia de otras culturas, cambiando mientras buscaba fortalecerse por medio de su arte, de movimientos sociales y políticos, que son diferentes en cada región del país. El país se está consolidando en medio de diferencias y de diversidades culturales que no son solamente foráneas sino también existentes dentro de la propia nación india. Un país de varias lenguas, religiones, músicas, danzas, costumbres, y por lo tanto, de varias identidades.

Bhabha (1990) nos habla sobre la diferencia cultural (surgida en el momento colonial, en la modernidad occidental) que articula representaciones que existen simultáneamente,

abordando discordancias de significados y valores, no teniendo una identidad unitaria. Pues la diferencia cultural es interdisciplinaria, proporcionando nuevos movimientos sociales de las personas, y estableciendo nuevas formas de estrategias y significados de identificación; y se diferencia de la diversidad cultural.

Es en la diferencia donde los valores de cultura son negociables, articulando las narrativas de identificación y traducción, a partir del punto de vista de la minoría y no de la totalización. La representación cultural, su pasado, su presente, su tradición y su modernidad son problematizados, interpelan formas de identidad incompletas y abiertas a la traducción. La diferencia del saber cultural no generaliza, no suma sino complementa. (Bhabha, 1994)

Además la diferencia cultural revela los márgenes de la modernidad. La modernidad de la sociedad descrita por los historiadores está marcada por los orígenes de la nación, pero si miramos la temporalidad cultural la nación va a escribir una realidad social más transitoria. (Bhabha, 2000) La diferencia cultural va a ser un proceso que construye significados y sistemas en una nueva sociedad moderna.

... La diversidad cultural es un objeto epistemológico (la cultura como objeto del conocimiento empírico): mientras que la diferencia cultural es el proceso de la *enunciación* de la cultura como "cognoscible", autoritativa [*authoritative*], adecuada a la construcción de sistemas de identificación cultural. Si la diversidad cultural es una categoría de la ética, la estética o la etnología comparadas, la diferencia cultural es un proceso de significación mediante el cual las afirmaciones *de* la cultura y *sobre* la cultura diferencian, discriminan y autorizan la producción de campos de fuerza, referencia, aplicabilidad y capacidad. La diversidad cultural es el reconocimiento de contenidos y usos ya dados; contenida en un marco temporal de relativismo,

da origen a ideas liberales de multiculturalismo, intercambio cultural o de la cultura de la humanidad. La diversidad cultural es también la representación de una retórica radical de la separación de culturas totalizadas que viven immaculadas por la intertextualidad de sus ubicaciones históricas, a salvo en el utopismo de una memoria mítica de una identidad colectiva única. La diversidad cultural puede emerger aun como un sistema de la articulación y el intercambio de signos culturales en ciertos relatos antropológicos del primer estructuralismo. (Bhabha, 1994, pp. 54 - 55)

Al igual que Bauman (2002) y Bhabha (1994), Orlando (2006) considera la cultura como algo cambiante. La cultura está relacionada con su pasado, su presente y su futuro, su fuerza viene de la capacidad de convivir dentro de estos tres espacios de tiempo, manteniendo el pasado y creando nuevas estructuras en un equilibrio entre lo que fue y lo que interesa ser ahora. Además son muchos los que transforman la cultura, pues su creación es resultado no sólo de esta relación entre pasado, presente y futuro sino también relacionado con la experiencia que cada persona vivencia.

De esta manera la identidad, la diferencia, la diversidad, la resistencia, la transformación, la tradición, la traducción, los nuevos significados culturales son también globales y cambiantes, resultado de un mundo híbrido que conecta diversas identidades, que coexisten al mismo tiempo y en el mismo lugar, tejiendo desde los comienzos una intrincada red de culturas. Transponiéndolo a las danzas indias aquí estudiadas, vemos que su identidad estética y de diseño, sus diferencias y diversidades entre los variados estilos, su resistencia con el paso del tiempo, su transformación en los diferentes periodos de la historia, su tradición inventada en el siglo pasado, su traducción en los diferentes países alrededor del mundo, y sus significados también cambiaron con el paso de los años y en los diferentes

lugares del globo. La danza, siendo arte y siendo cultura, sobrevive y se adapta en el mundo actual.

Según Castro (1999) cultura es un concepto moderno, que engloba el hombre, la historia y la sociedad. En la globalización, la hibridación de la cultura será planteada y sus cambios acompañarán los intercambios comerciales y las interferencias políticas en todo el mundo (Margulis, 1996), construyendo de esta forma nuevos conocimientos. Según Martínez (2018) la cultura que está dentro de un espacio se crea, se produce y se transforma dentro de la esfera del arte. En el siglo XX se incorpora a la política, a la economía y al hibridismo, transformando la identidad en un colectivo. En el siglo XXI la cultura se construye con la riqueza de la diversidad. En la cultura contemporánea está la acción y la generación de intervenciones sociales; hay una comunicación donde los saberes se transmiten y se comparten. Y en la globalización se crean nuevos procesos de construcción de identidad territorial a través de nuevos espacios culturales y de las redes sociales, con nuevas maneras de pensar y de ser.

Según Giménez (2002) la globalización de la cultura se puede ver de dos maneras. Primero, que este fenómeno no sería algo nuevo, sino que ocurre desde la antigüedad, la comunicación entre diversas civilizaciones y pueblos hacen que una determinada cultura pueda existir en otro lugar, estando insertadas en ella, la diversidad y la fragmentación. Por otro lado, están los que definen la globalización cultural como industrializada y homogénea, donde la cultura circula mundialmente a través de los medios de comunicación masivos, convirtiéndose en una cultura de consumo. De esta manera surgen las industrias culturales que producen y globalizan sus productos, diferenciándose de la cultura de identidad o particular, que está relacionada con el sujeto, con sus creencias, valores, rituales, objetos de lo cotidiano y de lo artístico.

Tomlinson (2001) expone que hay varias ideologías sobre la cultura global, por un lado tenemos la idea de interconexión y por otro la de homogeneidad. A pesar de tener un mercado cultural capitalista, con poderío empresarial, donde la cultura se desarrolla asimétricamente y con desigualdad, él duda que la cultura global sea occidental y homogeneizada. Pues la globalización cultural tendrá complejas interrelaciones con múltiples modos de hacerla, así como diversas maneras de identificación.

Para Steingress (2002) la actual globalización transforma la cultura en mercancía, además acerca las culturas creando contactos transculturales, no sólo a nivel cultural sino también social y político. Esta hibridación crea la llamada cultura de masas, donde domina la cultura occidental, y puede ser usada como “fuente” de poder en el sistema capitalista, de exclusión o inclusión. La idea de nación y cultura homogénea no es real pero puede influir negativamente en la sociedad. Stiglitz (2002) cuando habla de la globalización, enfocado en la economía y en todos los problemas del FMI y BM (Fondo Monetario Internacional y Banco Mundial), dice que la globalización mejoró muchas cosas, y el problema en sí no es ella, sino el cómo ha sido gestionada, favoreciendo el interés de algunos. Este interés de algunos se encuentra en la gestión de la cultura, por lo tanto, nuevamente, el problema en sí no es la globalización sino cómo gestionamos la cultura y las artes. Bauman (2013) compara la actual cultura con una tienda, que tiene la función de mantener y crear nuevas necesidades, ofreciendo nuevas propuestas y ofertas, satisfaciendo a sus clientes.

Podemos ver esta idea de tienda cultural también en las palabras de Castro (1999, p. 78): “los estudios culturales muestran que la idea de cultura nacional es producida y reproducida por mecanismos de control y selección que originan violentas exclusiones y dan lugar a nuevas formas de profesionalización y división del trabajo.” Además Muñoz (2016, p. 55) dirá: “El arte, las prácticas artísticas, en estas encrucijadas globales, desarticuladas y



contradictorias, manifiestan, refractan esta realidad incierta y la hacen visible. Las tensiones de las artes reproducen las tensiones que vivimos.”

Esta masificación y tensiones son visibles cuando vemos en las danzas clásicas indias la necesidad, y no la opción, de cambiar sus formas a los gustos occidentales. Cuando verificamos la imposición de la estética americana o europea por encima de la estética asiática. Cuando la cultura occidental es citada y considerada mejor que la ajena. Cuando la cultura se convierte en un comercio, que permite el lucro de aquellos que dominan las grandes esferas del consumo global. Cuando el estereotipo se crea, representando una caricatura y no la realidad. Cuando la apropiación cultural se convierte en presente. La propia técnica actual del bharata natyam y del kathak es fruto de una cultura nacional producida en la época de independencia del país.

Pero también, según Steigress (2002, p. 94):

... la globalización no es sólo un proceso socioeconómico en torno a la producción, el mercado y el consumo globalizado, no es simplemente un hecho político-administrativo o estratégico, sino también una nueva condición histórica para la producción de significados, es decir, para la producción simbólica de la realidad mediante las nuevas tecnologías de la telecomunicación, la universalización de lo étnico y las situaciones transculturales.

Si transportamos estas definiciones y afirmaciones a la historia del bharata natyam y del kathak vemos que las dos danzas tuvieron su desarrollo involucrado en la globalización. Influencias de otras culturas; mercantilización de la danza y de las bailarinas convertidas en prostitutas; intereses políticos en las reformas de las danzas para la búsqueda de una identidad

nacional con influencia del pensamiento y moral occidental; marginación de las castas de las bailarinas y ascenso de los brahmanes, la alta casta, en las artes; como también difusión de la cultura y de la danza india en otros países, influenciando tanto las creaciones de ballets clásicos como los bailarines modernistas. En la contemporaneidad, dentro y fuera de India, tenemos por un lado la danza india desarrollando nuevos conceptos y formas dentro de su propia cultura y técnica y también fuera de ella; además del uso de las nuevas tecnologías en varios ámbitos, como en la educación, en el escenario y en la difusión, creando nuevas realidades y nuevos símbolos en un constante intercambio cultural, donde palabras como aculturación, interculturalidad, multiculturalidad, multiculturalismo, transculturación, diversidad, pluralismo e hibridismo están siempre presentes, con más o menos peso.

Botelho (2019), investigador asociado al IPRI (Instituto de Relaciones Internacionales de la Universidad Nueva de Lisboa), apunta diferencias entre las palabras diversidad y pluralismo. La diversidad está relacionada con la heterogeneidad cultural, con la multiplicidad de diferencias y similitudes. La pluralidad es un sistema de valores, de instituciones o de procesos que acepta positivamente la diversidad.

La aculturación es un término ideológico; donde hay cambios culturales, desigualdad y relaciones de poder. La interculturalidad es una interconexión de relaciones superficiales. Se habla de multiculturalidad cuando las diferentes culturas conviven en el mismo espacio. El multiculturalismo es la necesidad de una cohabitación con los otros, una actitud de convivencia. Es una variante de la interculturalidad. En la transculturación hay interrelación, mezcla y fusión entre la variedad de culturas, generando uniformidad e innovación, vínculos e inclusiones, en una nueva construcción de identidad cultural que facilita la movilidad en el espacio globalizado, siendo así una competencia de comunicación en nivel social. Y en la hibridación transcultural se crean nuevas formas culturales y sociales, reconstruye tanto en formas como en sentido, simbólicas y estéticas. (Steingress, 2002)

Para da Cruz (2019) el multiculturalismo se inició en el siglo XV con el “descubrimiento”<sup>88</sup> del nuevo mundo, el término estaba relacionado con cuestiones políticas y sociales y sólo al final de la I guerra mundial que se relacionaría también con las cuestiones socioculturales. Hay un interés por la cultura del otro pero no por las personas, tenemos así un colonialismo cultural, donde el interculturalismo va a ser un encuentro con el otro con apropiación cultural (sin ética con las tradiciones) y con un orientalismo imaginario. La performance intercultural considera al otro como un objeto para la creación de sus ideas, las técnicas corporales serán usadas para entrenamiento y los vestuarios como una tentativa de aproximación con la otra cultura. A partir de 1980 las fronteras desaparecen y en el siglo XXI las nuevas inmigraciones tendrán connotaciones postcolonialistas de dominación y exclusión, la cultura es transformada en mercancía por la globalización, habiendo una élite artística cultural. Durante toda esta ruta el otro inició como un salvaje en el siglo XV pasando a ser el diferente, después la minoría, transformándose en los nativos y actualmente con las nuevas inmigraciones en el indeseable. Y solamente el transculturalismo sería capaz de interconectar estas fronteras y las personas.

Schechner<sup>89</sup> (1984) hace prácticamente cuatro décadas, época en que la apropiación cultural y el orientalismo aún estaban muy presentes en las producciones culturales, ya comentaba la importancia de conocer realmente las culturas para que el intercambio sea posible. Considerando de este modo el interculturalismo, no como un intento de aproximación sino como un real encuentro entre culturas.

... Most essentially, intercultural Exchange takes a teacher: someone who knows the body of performance of the culture being translated. The

---

<sup>88</sup> A pesar de que la palabra descubrimiento es usada aún en diversos textos, el hecho del descubrimiento viene cambiando su concepto, pues Europa no habría descubierto las Américas sino invadido.

<sup>89</sup> Richard Schechner es profesor de *Estudios de la Performance* en la *Tisch School of the Arts* en la Universidad de Nueva York. Y editor de la *The Drama Review*.

translator of culture is not a mere agent, as a translator of words might be, but in actual culture bearer. This is why performing other cultures becomes so important. Not just Reading them, not just visiting them, or importing them – but actually doing them. So that “them” and “us” is elided, or laid experientially side by side.<sup>90</sup> (Schechner, 1984, p. 247)

Bharucha<sup>91</sup> (2017, p. 17) nos presenta también el intraculturalismo, que es el reconocimiento de las diferencias culturales de un mismo local, las diferencias entre las regiones:

.... Assim, se o interculturalismo se preocupa com a negociação das diferenças culturais entre fronteiras dos Estados-nação, o intraculturalismo se preocupa com a negociação das diferenças dentro das fronteiras dos Estados-nação, dentro das fronteiras de regiões específicas, no quadro cultural de Comunidades específicas e dentro de eventos específicos.<sup>92</sup>

Pero, según Walsh (2005, p. 40) “No obstante y a pesar de casi veinte años de uso, la interculturalidad continúa siendo un término poco explorado y entendido, a veces significa nada más que la simple relación entre culturas.” Han (2019, p. 22) hablará sobre un nuevo término, relacionado con la interculturalidad, la hipercultura:

---

<sup>90</sup> .... Básicamente, el intercambio intercultural exige un profesor: alguien que conozca el cuerpo de actuación de la cultura que está siendo traducida. El traductor cultural no es un mero agente, como puede ser un traductor de palabras, sino un verdadero portador de la cultura. Es por eso que interpretar otras culturas se vuelve tan importante. No sólo leyéndolas, no sólo visitándolas o importándolas - sino realmente haciéndolas. Para que así, “ellos” y “nosotros” sean eliminados, o puestos experiencialmente uno al lado del otro.

<sup>91</sup> Rustom Barucha es doctor en Artes por la *Yale School of Drama*. Profesor de teatro y performance en la Universidad *Jawaharlal Nehru*.

<sup>92</sup> NDT: .... Así, si el interculturalismo se ocupa de la negociación de las diferencias culturales entre fronteras de los Estados-naciones, el intraculturalismo se ocupa de la negociación de las diferencias dentro de las fronteras de los Estados-naciones, dentro de regiones específicas, en el cuadro cultural de Comunidades específicas y dentro de eventos específicos.

El proceso de globalización, acelerado a través de las nuevas tecnologías, elimina la distancia en el espacio cultural. La cercanía surgida de este proceso crea un cúmulo, un caudal de prácticas culturales y formas de expresión. El proceso de globalización tiene un efecto acumulativo y genera densidad. Los contenidos culturales heterogéneos se amontonan unos con otros. Los espacios culturales se superponen y se atraviesan. La pérdida de los límites también rige el tiempo. En la yuxtaposición de lo diferente se acercan no solo diferentes lugares, sino también diferentes períodos de tiempo. La sensación de lo *hiper*, y no de lo *trans*, *inter* o *multi*, refleja de modo exacto la espacialidad de la cultura actual. Las culturas implosionan, es decir, *se aproximan* hacia una hipercultura.

Hipercultura significa, en cierto modo, más cultura. Así se vuelve genuinamente cultural, *hipercultural*. La cultura es desnaturalizada y liberada tanto de la “sangre” como del “suelo”, es decir, de los códigos biológicos y de la tierra (*terran*). La desnaturalización intensifica la culturalización. Si el lugar constituye la facticidad de una cultura, la hiperculturización significa entonces su desfactización.

Según el autor, la hipercultura multiplica, pues es resultado de una red de raíces que crece y da diversas y nuevas ramas, emergiendo una variedad de identidades y formas, gracias a libertad que ella promueve. Lo que no ocurre en la interculturalidad ni en la multiculturalidad.

Con base en estas definiciones, en el bharata natyam y en el kathak podemos encontrar la aculturación cuando la cultura india no es aceptada donde está insertada, y es

necesario hacer cambios en sus formas para que estas danzas sean aceptadas por la audiencia, sea de alumnos o de público. En la interculturalidad, las relaciones superficiales, pueden ser encontradas en festivales, encuentros, seminarios, congresos, eventos que promueven el contacto entre diferentes bailarines de diferentes técnicas, y en producciones donde hay apropiación estética del arte indio pero sin conocimiento real de la técnica y de la cultura que se está “reproduciendo”, un ejemplo que encontramos en la historia de la danza es Ruth St. Denis que se apropió de la cultura india para sus coreografías de una forma totalmente superficial. En la multiculturalidad hay un encuentro entre dos o más mundos, cuando conviven en el mismo espacio, podemos verla cuando dos o más técnicas corporales son usadas en clase o en el escenario. El multiculturalismo, cuando hay una cohabitación con los otros, podemos encontrar la cohabitación entre técnicas corporales, no sólo están presentes en el mismo espacio sino que se interrelacionan entre sí. En la transculturación estas técnicas se fusionan creando nuevos movimientos, nuevas formas, nuevas técnicas. No existe uno ni otro, existe una nueva persona, una nueva creación. Y en la hibridación transcultural, cuando se crean nuevas formas culturales y sociales, además de las nuevas formas estéticas también tenemos nuevas formas simbólicas y nuevos sentidos, cuando el bharata natyam y el kathak nos hablan de temas contemporáneos y/o de otras culturas y no solamente nos cuentan historias de la mitología hindú. Así ambas técnicas presentan diversidad cultural y pluralismo, y en ellas la diversidad (de técnicas dancísticas) es aceptada positivamente en los procesos creativos. Aquí también vemos el intercambio intercultural de Schechner (1984), donde realmente hay un conocimiento de la cultura que se está representando. Estas posibilidades son visibles en India y también en otros países.

Las ocho danzas clásicas indias son un ejemplo de la intraculturalidad, donde las diferencias de cada estado indio se reflejan en cada danza. Como decimos en el inicio de este trabajo, algunas de ellas son semejantes y otras muy diferentes, esto ya muestra los estados

que tienen más y menos relación entre sí. El *bharata natyam* del sur y el *kathak* del norte presentan grandes diferencias, así como los estados que los representan. De esta manera, el encuentro entre estas dos formas de danza, también nos dará un encuentro entre diferentes culturas.

Y en la hipercultura, el *bharata natyam* y el *kathak*, no están arraigados en ningún lugar (desfactización), están presentes en varios países, además buscan nuevas formas de existencias, con nuevos significados así como en la hibridación transcultural. Aquí entonces Han (2019) y Steingress (2002) se superponen y se entrecruzan. La hipercultura del primero es la hibridación transcultural del segundo, sumado a la falta de arraigo, de pertenencia a un único lugar.

Cuando Bhabha (1999) expone sobre los derechos humanos dice que las artes comparten al mundo conocimiento a través de la experiencia estética. Los practicantes de arte dan forma a una cultura de comunidad y crean una ciudadanía que está basada en una ética y en una virtud pública. Vemos aquí la importancia de la danza, del *bharata natyam* y del *kathak*, en la construcción de esta nueva cultura, tanto en India como en la diáspora. A través de la danza, se comparten conocimientos de un nuevo mundo híbrido, se comparten nuevas formas de comunidades, nuevas formas sociales, nuevos sentidos de moral y ética. Los nuevos procesos se reflejan en la danza, la danza se refleja en la nueva sociedad, en un continuo proceso ambiguo y complejo, como la propia cultura globalizada. “Indian dance is now deeply engaged in a mushrooming visual culture driven by new media and new consumers, and created by fundamental changes in the nation’s economic and cultural spheres.” (Chakravorty, 2011, p. 141)<sup>93</sup>

Esta ampliación cultural está enredada en la relación cada vez más estrecha entre los países, en una red de dependencia, donde fronteras físicas y simbólicas desaparecen, en un

---

<sup>93</sup> NDT: La danza india está ahora profundamente comprometida en ampliar su cultura visual conducida por los nuevos medios y por los nuevos consumidores, y creada por cambios fundamentales en las esferas económicas y culturales de la nación.

proceso que mezcla lo global y lo local en nuevos contextos, resultando procesos homogéneos y heterogéneos, donde la economía, la política, las nuevas tecnologías y la cultura son impulsadas. Este contexto global actual, que no es algo nuevo, en el sentido de que desde la antigüedad, el hombre cultiva y mezcla la pluralidad y la diversidad cultural en diversos procesos de hibridación, presenta una nueva condición histórica de la globalización cultural, que trae relaciones múltiples donde la masificación, la mercancía y el consumo también ganan espacio, surgiendo palabras como aculturación, interculturalidad, multiculturalidad, multiculturalismo, transculturación y hipercultura, en un proceso ambiguo que elimina distancias y es acelerado por las nuevas tecnologías.

Es en este escenario de múltiples posibilidades donde las danzas bharata natyam y kathak se insertan, generando otras múltiples posibilidades de existencia, dando lugar a diferentes productos finales, que dependen de la dirección que cada uno elige seguir. Si la definición de arte contemporánea es filosófica, y la globalización presenta procesos diversificados, la danza clásica india contemporánea no tendrá una única forma sino que va a adquirir una filosofía para el trabajo de cada artista, que incorporará más o menos factores de una globalización cultural cambiante, dialéctica e inestable.

## **5.2 Inmigración, diáspora y de(s)colonialidad en las danzas clásicas indias**

Según la *Internacional Organization for Migration* (IOM) (2020)<sup>94</sup> la migración viene creciendo en las últimas cinco décadas. En 2020 había 281 millones de migrantes en todo el mundo, esto es, un 3,6% de la población mundial no vive en su país de origen. Europa y Asia son los mayores destinos, recibiendo un 61% de los migrantes, seguidos por América

---

<sup>94</sup> <https://worldmigrationreport.iom.int/wmr-2020-interactive/> Accedido en 28/09/2021 a las 21:40h.



del Norte con un 21%, África con un 9%, América Latina y Caribe con un 5%, y Oceanía con un 3%. El 40% de los migrantes provienen de Asia, la mayor parte de India.

Los seres humanos siempre se movieron desde tiempos inmemorables, a través de la inmigración poblamos el planeta. Su desplazamiento, antes del descubrimiento de la agricultura fue provocado por la búsqueda de alimentos y agua, por la búsqueda de la supervivencia. Según Muñoz (2016, p. 52) “Las migraciones existieron desde todos los tiempos, pero tienen una presencia especial en esta etapa de la humanidad. La globalización desafía las fijaciones políticas que se dieron en la modernidad y hace visibles las fronteras porosas.” Actualmente, muchos inmigrantes buscan nuevas tierras, buscan huir de guerras y conflictos, buscan mejores oportunidades de trabajo, buscan acceso a la educación y a la salud, buscan supervivencia, aunque las burocracias políticas intenten impedirlo. Y por más que haya inmigrantes aventureros, los que buscan conocer nuevas culturas, buscando nuevas experiencias, nuevas formas de ver y vivir la vida, la búsqueda por una vida mejor continúa predominando en los días de hoy así como en el pasado. La inmigración en el mediterráneo es un actual ejemplo de esta migración por la búsqueda de mejores condiciones de vida, de la misma manera que en el pasado, millones de europeos emigraron a América, principalmente, del Sur, huyendo de la I y de la II guerra mundial, buscando una nueva oportunidad, y también a finales del siglo XIX millares buscaron este destino con el sueño de “hacer las Américas”.

Según Brah (2011) la diáspora puede abarcar muchas cosas y ser muy general, así la debemos ver más como algo conceptual que como una verdad absoluta y estática. Está relacionada con el migrante, el inmigrante, el expatriado, el refugiado, el trabajador temporal y el exilio; con la migración colectiva, que a largo plazo forman comunidades; con la geografía física y social (comunidad); y el deseo de hogar. Las circunstancias de partida, llegada y asentamiento van a ser importantes para hablar sobre las diferencias entre nación,

nacionalismo, racismo e identidad étnica, que se dan por las relaciones socio-políticas y económicas, esto es, por relaciones de poder. Preguntándose cuándo un lugar de residencia se convierte en un hogar, ya que hablar de hogar crea una tensión con los discursos que hablan sobre orígenes fijos, transformando cada historia de la diáspora en una historia particular, con sus problemáticas de pertenencia, pues el deseo de hogar puede no estar relacionado con el volver al lugar de origen. La diáspora está relacionada con la separación y con la desubicación, evocando traumas, pero también es un espacio para nuevos comienzos, donde se crean espacios políticos culturales en que hay colisión, reorganización y reconfiguración de las memorias colectivas e individuales. Así, según la autora, las identidades son locales y globales, formando una red transnacional de identificaciones.

Más bien el *concepto* de diáspora comprende las formas históricamente variables de *relacionalidad* dentro de y entre las formaciones diaspóricas. Contiene las relaciones de poder que diferencian y establecen similitudes entre y a través de cambios en las constelaciones diaspóricas. En otras palabras, el concepto de diáspora *se centra en las configuraciones de poder que diferencian las diásporas de forma interna así como las sitúan en relación a las demás.*

Las diásporas, como experiencias históricas distintivas, a menudo son formaciones compuestas por muchos viajes a diferentes partes del globo, cada una con su propia historia, sus propias particularidades. Cada diáspora es un cruce de múltiples viajes; un texto de narraciones exclusivas y, quizás, incluso dispares. (Brah, 2011, p. 214)

Por lo tanto, de la misma manera que la globalización, la cultura y la globalización de la cultura, la diáspora no va a tener una verdad absoluta e inmutable, sino que presentará diversas y diferentes caras de acuerdo con la época, el lugar, y con la historia de cada uno. La diáspora juega con relaciones políticas, sociales, económicas y culturales del individuo con el nuevo lugar de morada, creando una nueva identidad que rompe las fronteras físicas y sociales, que es transnacional. Así, el bharata natyam y el kathak pueden crear nuevas y diferentes formas de acuerdo no sólo con la experiencia de cada bailarín sino también de acuerdo con el nuevo lugar de morada, pudiendo una misma persona desarrollar diferentes procesos dancísticos en diferentes países o continentes; Europa, Inglaterra, Estados Unidos y América Latina ofrecen terrenos diferentes, que se relacionaron de maneras diferentes con el individuo, produciendo una danza diferente, o aún, pueden reproducir la misma danza hecha en India. De esta manera, no hay una fórmula ni una única definición, hay diferentes posibilidades transnacionales de realización.

Lahiri (2019), profesor de Netaji Subhas Open University (India), apunta diferencias entre los términos diáspora y transnacionalismo. De la misma manera que otros términos, como inmigración, exilio, expatriación, todos coexisten pero tienen connotaciones y contextos diferentes. La diáspora es un viejo término, que engloba el pasado y el futuro del inmigrante, que está entre el país que dejó y el país al que llegó, de esta forma el hibridismo implica cambios sociales debido a la experiencia de vida. El transnacionalismo es un fenómeno, que implica el cruce de las fronteras. Relacionado con el espacio y el presente, con el capitalismo económico y político. Pero cuando se habla de prácticas culturales se relacionan con el transnacionalismo y no con la diáspora, porque involucran las redes político económicas globalizadas. Para Botelho (2019), el transnacionalismo cultural es consecuencia de la movilidad geográfica, teniendo impacto en la vida cultural y social de la sociedad.

De este modo, el transnacionalismo como fenómeno, nos habla sobre el presente, así podemos decir que en la danza, ocurre en el momento en que ésta cruza las fronteras estéticas y técnicas de su ejecución, también la relación diaspórica se da en este cruce, pero relacionándose más con la nueva identidad y con los nuevos valores que resultan de esta movilidad geográfica, así como con el concepto y contenido que esta nueva danza presentará.

El bharata natyam y el kathak cruzaron fronteras, tanto geográficas, estando en otros países, como fronteras metafóricas, cruzando los límites de la propia técnica, rompiendo patrones corporales y creando nuevas formas dancísticas, que a su vez, pueden o no tener influencia de otras técnicas, estando en India o no. Por lo tanto, son danzas que traspasan los límites de sus formas tradicionales. Con la diáspora vamos a tener no sólo un cambio en la forma sino también en su significado, en vez de narrar solamente las historias de la mitología hindú pueden retratar las inquietudes, los desafíos, las experiencias de estos bailarines que viven en la diáspora, como también hablar sobre asuntos que son globales y actuales, como la desvalorización de la mujer, el racismo, la violencia, etc., abriendo un abanico de nuevas posibilidades que cada uno puede desarrollar, creando cada cual su propia identidad en la danza, su propia manera de moverse, su propio trabajo dancístico, dando al bharata natyam y al kathak diferentes formatos.

Para Brah (2011) las fronteras son metafóricas, y difieren de la diáspora, a pesar de estar conectadas por la (des)localización, formando así el concepto de espacio de la diáspora:

El espacio de diáspora es la interseccionalidad de diáspora, frontera y des/localización como punto de confluencia de procesos económicos, políticos, culturales y psíquicos. Es donde múltiples posiciones de sujeto se yuxtaponen, se cuestionan, se proclaman y se niegan; donde lo permitido y lo prohibido se interrogan de forma perpetua; y donde lo aceptado y lo transgresor se mezclan

imperceptiblemente, por mucho que se nieguen estas formas sincréticas en nombre de la pureza y de la tradición.

.... El espacio de diáspora es el punto en el que se discuten las barreras de inclusión y exclusión, de pertenencia y otredad, de «nosotros» y «ellos». Mi argumento es que el espacio de diáspora como categoría conceptual no sólo está habitado por aquellos que han migrado y sus descendientes, sino también por aquellos que están contruidos y representados como autóctonos. En otras palabras, el concepto de espacio de diáspora (frente al de diáspora) incluye la mezcla y el enredo de las genealogías de dispersión y de aquellas que «se quedan donde están». El espacio de diáspora es el espacio donde *el nativo es tan diaspórico como el diaspórico es nativo*. (Brah, 2011, p. 240)

Precisamente es en este espacio donde las técnicas dancísticas se van transformando con el paso del tiempo, dialogando con nuevas técnicas corporales y con una nueva realidad, que en los días actuales incluye no sólo una realidad física sino también virtual, donde los cruces de fronteras ganan nuevas dimensiones, ampliando las posibilidades de procesos dentro del espacio diaspórico.

Mignolo (2017b) relaciona la epistemología fronteriza con la inmigración, con el acto de separarse, con el pensar en la exterioridad. Este pensamiento fronterizo es necesario para que haya proyectos desoccidentalizadores y decoloniales. Los estudios decoloniales, en inglés *decoloniality*, son los estudios postcoloniales, relacionados con América Latina, que rompen la historia oficial del lado dominador, que verifican la contradicción, la exclusión y la deshumanización de los colonizados, las consecuencias de años y siglos de invasión y dominación, y las nuevas expectativas modernas en la época postcolonial, buscando transgredir, trascender y reconstruir la herencia colonial en un proceso de pensamiento

crítico donde se admite la influencia entre los colonizadores y los colonizados, integrando la economía, la política y la cultura. Mientras que el término descolonial es más eurocéntrico, surgido en la década de los 50 para referirse a las colonias africanas que intentaban independizarse de sus colonizadores, es una contraposición al colonialismo, como si se pudiera deshacer, descolonizar. La idea de deshacer algo da la impresión de que algo puede volver a lo que era antes, en este caso, sabemos que no es posible, por esto el término decolonial pasa a ser más apropiado para referirse a cuestiones postcoloniales donde las consecuencias del colonialismo están impregnadas en los países colonizados, en su cultura, en su arte, en su danza. A pesar de ser términos diferentes muchas veces son usados como sinónimos, ya que ambos discuten las cuestiones postcoloniales.

Podemos ver proyectos decoloniales y descoloniales en las artes, y por supuesto en la danza. Según O'Shea (2018) estos proyectos<sup>95</sup> no sólo sugieren creaciones artísticas antiimperiales sino que descolonizan las mentes, trayendo alternativas y haciendo que los movimientos de descolonización existan. Otro ejemplo es la aceptación cada vez mayor de que en el bharata natyam había movimientos de cadera antes de la reforma del siglo pasado, haciendo que varios artistas, en este siglo, busquen rescatar estos movimientos y descubrir la forma que esta danza tenía antes de la reforma nacionalista<sup>96</sup>. El pensamiento crítico sobre el desarrollo de la danza india está actualmente presente tanto en India como en países del occidente, tanto por extranjeros como indios, residentes en su país de origen como en la diáspora. El cruce de fronteras, el acto de separarse de su país y ver su propia cultura e historia desde otro ángulo, el encuentro de diferentes culturas en diversos niveles y grados, hacen que la inmigración también sea un punto clave para el pensamiento decolonial. Pues la

---

<sup>95</sup> La autora cita proyectos en programas de danza en universidades en Estados Unidos y Inglaterra.

<sup>96</sup> Ejemplos: la pionera Dra. Padma Subrahmanyam, que rescató los movimientos de las karanas, aún en el siglo pasado. La bailarina Smt. Nirupama Najendra de la *Abhinava Dance Company* que estudió con la Dra. Padma y creó recientemente un nuevo vocabulario que llamó *desi-marga-adavus*, basado en estos movimientos que existían antes de la llegada de los colonizadores y de la reforma nacionalista. Y la descendiente de las devadasis, Nrithya Pillai, que busca dar voz a estas mujeres marginadas por la sociedad, escribiendo sobre el hereditario pasado de la danza y de su familia, buscando traer justicia al presente.

visión de un mismo objeto cambia dependiendo del ángulo en que se mira, así, la visión sobre la danza india cambia dependiendo de quién la está mirando, desde dónde la mira, y de dónde está siendo realizada.

Según los profesores del departamento de artes y cultura de la Universidad de Copenhague (Dinamarca), Ring y Schramm (2017), existen diferentes tipos de inmigrantes, como los políticos y económicos, que son diferentes de los refugiados, estando estos en una categoría distinta; siendo la relación de cada grupo con la sociedad diferente en cada país. Por lo tanto, la inmigración no involucra sólo personas sino también culturas, religiones y recursos de diversos tipos, donde el arte está insertado. De esta manera hay alteraciones en todas las áreas de la sociedad, como en la política, en lo social y en la económica. Tomando como ejemplo la inmigración asiática y africana en Inglaterra, los modelos culturales tanto del occidente como de los propios inmigrantes cambian. La vida cultural se transforma, abriendo la mente y aumentando las prácticas y producciones transculturales.

Para Clifford<sup>97</sup> (1994) la diáspora conecta comunidades, estando asociada con las fronteras y sus relaciones de decolonización, inmigración, comunicación global, transporte, desplazamiento, adaptación, resistencia e hibridismo. La diáspora no tiene una forma, es adaptativa. Y la experiencia de la diáspora va a correlacionar el aquí y el allá, el pasado y el presente, las raíces y las rutas del inmigrante, no hay una historia lineal y está relacionada con la política, la economía y con la cultura. Esto sería la cultura de la diáspora: “Diaspore cultures are, to varying degrees, produced by political domination and economic inequality .... Obviously the mix of destruction, adaptation, preservation, and creation varies with each historical case and moment.”<sup>98</sup> (Clifford, 1994, p. 319)

---

<sup>97</sup> Antropólogo e historiador estadounidense.

<sup>98</sup> NDT: Las culturas de la diáspora son, en varios grados, producidas por dominación política y por desigualdad económica .... Obviamente la mezcla de destrucción, adaptación, preservación, y creación, varía con cada caso histórico y momento.

Ring y Schramm (2017) apuntan que la creación en el mundo (de las artes) también es fundamental para un sentido de pertenencia de uno mismo, pues crea nuevas formas de hacer y ser. Y la inmigración hace que este proceso de creación de sentido de pertenencia sea profundo y particular. Así concluyen que se necesita construir un mundo inclusivo, que reconozca la diversidad y la coexistencia de las personas. Gaston y Gaston (2014) dicen que la danza es para muchos indios que viven en el extranjero una manera de que las jóvenes generaciones mantengan contacto con su cultura y con la mitología hindú, demostrando que en la globalización la danza puede ser enseñada en cualquier lugar para cualquiera. Y en relación con Ring y Schramm (2017) podemos ver que la danza acaba siendo un medio de mantenimiento cultural, como también de nuevas formas ya que está insertada en otra cultura, y todo este complejo proceso involucra el reconocimiento del inmigrante con uno mismo y con el lugar donde está insertado.

El hibridismo cultural va a ocurrir principalmente en la segunda generación de la diáspora, cuando la cultura se construye a sí misma además de las diferencias (O'Connor, 2016). Según Meduri (2008) el mundo de la diáspora demuestra que el sur de Asia y sus danzas no están sólo en una posición geográfica sino en un espacio teatral, histórico y metafórico. Donde, según Blanchard (2018) surgen cuestiones sobre la técnica, teoría y contexto que deben ser explotados, emergiendo colaboraciones y curiosidades que son el futuro de las danzas neo-clásicas indias. La investigación de la autora muestra que cada bailarín, especialmente en la diáspora, crea su propio entendimiento de la danza. Además la danza va ser la principal atracción en las fiestas más importantes, como el *diwali* (fiesta de las luces) y de la independencia de India en la diáspora (Thobani, 2017), demostrando su gran importancia cultural, que conecta a los inmigrantes a su país de origen.

Según Rodríguez (2015), la inmigración india ocurrió en tres olas: la primera en la época del colonialismo europeo a partir de 1830, la segunda tras la II guerra mundial en



Estados Unidos, Canadá e Inglaterra, y la tercera, que es aún reciente, en Asia occidental, debido al trabajo en la industria petrolífera. El avance tecnológico y las facilidades de viaje facilitaron la inmigración hacia las Américas. Estados Unidos, que inició las inmigraciones a finales del siglo XIX e inicio del XX, tuvo un mayor número a partir de 1965 cuando el gobierno facilitó la entrada a los profesionales indios. Pero también debemos recordar la inmigración en la antigüedad, los gitanos, provenientes de India, buscaron morada en varios lugares, entre ellos, en España, siendo esta ruta, una de las principales inmigraciones indias.

España, el oriente en occidente, recibió influencia extranjera, muchos hablan de la influencia árabe, pero pocos de la persa y de la india. Según Shafa (2000) toda la cultura árabe proviene de Persia, la arquitectura, la matemática, la ciencia, la medicina, la astronomía, la música, las artes, etc. Su investigación nos presenta incontables referencias sobre el origen persa de la cultura árabe, y de la influencia de la cultura árabe en territorio español. Asimismo, recordamos que Persia e India, estaban en constante contacto, tanto comercial como artístico, la danza india estaba en los palacios persas y las danzas persas en los palacios indios, fue también a partir de este encuentro, cuando la danza kathak se desarrolló, como vimos en el capítulo tres.

Según Navarro (2008) el flamenco es un resultado multicultural entre andaluces, gitanos y negros, que después de siglos, empezó a tomar forma en el siglo XIX. Los andaluces fueron influenciados por la cultura árabe, la cultura árabe por la persa, la persa por la india, y los gitanos provenientes de india. De este modo la inmigración y la diáspora dentro de España dieron un campo fértil para el desarrollo del flamenco. A pesar de ser un asunto para una otra investigación, es importante citar aquí este hecho, ya que demuestra la importancia de la inmigración en el desarrollo de una danza.

Volviendo a tiempos más actuales, según O'Connor (2016), Inglaterra es un lugar de inmigración natural para los indios, comparando con otros destinos. Ellos poseen una

identidad fuerte en este país y están orgullosos de su cultura. Se puede ver esta referencia en el consumo de sus comidas tradicionales, sus vestuarios, en los templos en Inglaterra, y en las películas.

Según el profesor de antropología de la danza, Grau (2002), de la Universidad de Roehampton, en el proyecto *SADiB*, que investiga el fenómeno de la danza india en Inglaterra, dice que la danza del sur de Asia es un fenómeno, que adquiere una identidad única. Según Thobani (2017) la danza india es una clave no sólo para la identidad india de la diáspora postcolonial sino también para la identidad multicultural y transnacional británica. La diáspora y la multiculturalidad están relacionadas con las prácticas actuales de colonialidad, la contemporaneidad nacionalista de India e Inglaterra es generada a través de la cultura y de la producción artística. Entonces a través de las danzas indias lo postcolonial, lo transnacional y lo multicultural adquieren forma y son modelados.

Según la profesora de danza y compromiso cultural de la Universidad Roehampton, David (2007a, 2007b), las danzas en los templos hindúes en Londres son un ejemplo de la diáspora contemporánea, siendo una importante práctica para la diseminación de la religión. Los teatros imitan los templos, y las bailarinas presentan elementos de los rituales de las devadasis, la actuación artística tiene un papel fundamental en la vida cultural y social de los hindúes tamiles. De esta manera la danza es un vehículo de articulación para cuestiones de identidad, etnicidad, autenticidad y religión, manteniendo una visión tradicional en la comunidad, donde la innovación no es fomentada. El bharata natyam es un medio por el cual se difunde la feminidad tradicional así como la respetabilidad de la clase media de los tamiles.

Pero al mismo tiempo encontramos en Inglaterra diversos artistas que están fuera de esta visión tradicionalista, demostrando en sus trabajos dancísticos gran hibridismo cultural,

innovación, y también distanciamiento de las cuestiones religiosas. Como vimos en el capítulo anterior, con los ejemplos de Akram Khan y de Shobana Jeyasingh.

De esta manera, lo tradicional y lo contemporáneo coexisten en la diáspora india, sea en Estados Unidos, Canadá, Inglaterra u otros países. Al mismo tiempo que la danza pasa a ser un vehículo por el cual la cultura india puede sobrevivir dentro de la cultura occidental, también pasa a ser un puente entre la diversidad, el pluralismo, la diferencia, compartiendo valores, conocimientos y técnicas corporales, siendo así una danza híbrida.

La danza no sólo afirma su identidad sino que busca también nuevos caminos en los cuales desarrollarse. Las danzas citadas por David (2007a, 2007b), con toda representación y valores que conllevan, continúan realizándose, pero los nuevos trabajos que fusionan técnicas, que indagan cuestiones sobre el derecho de la mujer, sobre el capitalismo, sobre las injusticias sociales, sobre el mundo virtual, sobre la alienación ideológica, sobre el abuso de poder, también se hacen presentes compartiendo espacio con la mitología hindú y todo que se involucra en ella y en las danzas clásicas indias tal como eran en el siglo XX. El pasado y el presente, lo nuevo y lo viejo, el oriente y el occidente coexisten en el mismo espacio.

El intercambio entre culturas siempre existió pero aumentó debido a la globalización, la colonización, la diáspora, *internet* y los viajes. Actualmente hay más temáticas, diferentes ideas y diferentes vestuarios para la representación, innovadores modos de iluminación y de escenarios, todos resultado de la influencia a través del mundo. (S. Subramaniam, entrevista personal, 08 de diciembre de 2020)

Siendo así, la inmigración posibilitó nuevas miradas para la danza india, tanto en India como en la diáspora, y también su forma tradicional ayudó a los indios a encontrar un lugar de pertenencia en un país y en una cultura lejana. Una vez más la danza encuentra diferentes formas de existir y de manifestarse. Y los movimientos de(s)coloniales buscarán no solamente desconectarse de sus colonizadores, buscarán también rescatar la danza

existente antes de la llegada de éstos y traerla al presente. Así, la danza india, en concreto, el bharata natyam y el kathak, viven entre el pasado y el presente, proyectando un futuro, donde se vuelva a reconocer el papel y la importancia de la casta de las danzarinas hereditarias para el desarrollo y mantenimiento de la danza. Y también se busca, al mismo tiempo, mantener sus raíces, alcanzar nuevas ramas, sea por medio de nuevas formas estéticas o nuevos contenidos, formando parte no sólo de la cultura india sino insertándose en otras culturas, dialogando con diferentes modos del hacer artístico.

El cruce de fronteras, el transnacionalismo, la inmigración, la diáspora traen en este siglo un amalgama de posibilidades, que muchas veces son contradictorias, para las danzas indias. Sin embargo, podemos verificar que son inevitables, queriendo o no, están presentes en el desarrollo del bharata natyam y del kathak, promoviendo cambios en toda su estructura, y tienen una consecuencia no sólo en el presente sino también en el futuro, cambiando los caminos por los cuales estas danzas evolucionan.

El concepto de diáspora surge entonces como un conjunto de tecnologías de investigación que historian las trayectorias de diferentes diásporas, trazan los mapas de su relacionalidad y se preguntan, por ejemplo, qué significa la búsqueda de orígenes en la historia de una diáspora particular; cómo y por qué se imaginan los absolutos originarios; cómo se experimenta la materialidad de las prácticas económicas, políticas y de significado; qué nuevas posiciones de sujeto se crean y se asumen; cómo los campos particulares de poder se articulan en la construcción de jerarquías de dominación y subordinación en un contexto dado; por qué ciertas concepciones de identidad entran en juego en una situación concreta, y si estas

concepciones se ven reforzadas o desafiadas y discutidas por el *juego de las identidades*. (Brah, 2011, p. 229)

Por lo tanto, qué significa la búsqueda de orígenes en la historia de la diáspora de las danzas indias, en concreto, del bharata natyam y del kathak. Cómo y por qué se imaginan estas danzas como algo tradicional y estático. Cómo estas danzas son realizadas en lugares con diferentes relaciones políticas y económicas, resultando diferentes significados. Qué nuevas posiciones profesores, coreógrafos y bailarines asumen y crean, y qué nuevos espacios encuentran para actuar y moldearse en una nueva sociedad. Por qué la forma de la danza india o su contenido cambia en la diáspora o no. Y cuál es la identidad de la danza india, bharata natyam y kathak en la diáspora.

En el capítulo 6, podremos ver ejemplos de cómo las danzas indias se relacionan con todas estas cuestiones, no sólo en la diáspora sino en la propia India, donde la globalización también presenta cuestiones sobre tradición, identidad, jerarquía, cambios estéticos y conceptuales. Veremos cómo continúan conectadas a su país de origen; cómo la tradición se transforma sin pérdida de identidad o cómo ganan nuevas identidades; cómo se relacionan en nuevos escenarios; cómo encuentran espacio para existir independiente de su forma; cómo se relacionan con otras prácticas corporales; y cómo se relacionan con las nuevas tecnologías.

### **5.3 Nuevas tecnologías y la danza**

Cuando hablamos de tecnología pensamos en los actuales desarrollos tecnológicos pero la tecnología a pesar de desarrollarse más a partir de la revolución industrial, no es sólo moderna, ya existía en el pasado, cuando el hombre creó el arado y el arco, cambió su modo de vida. La tecnología impulsa varios modos de trabajos, no tiene una única finalidad, cambia

formas de vida y espacios, creando nuevos dominios de acción, nuevas condiciones, nuevas significaciones, nuevas restricciones, nuevos progresos, generando diversos resultados y cambiando la condición humana; asimismo ciencia, tecnología, intereses y valores proporcionan también conflictos, riesgos, impactos, relaciones de poder, siendo además un tema de debate social. (Santander-Gana<sup>99</sup>, 2015) Además es adaptable a cualquier área, se trata de una herramienta que busca agilizar procesos y servicios de la sociedad, como en la cultura y en la educación (B. Tredezini<sup>100</sup>, entrevista personal, 12 de noviembre de 2020). Da una nueva dimensión a la conducta humana, cuya relación con las TIC (Tecnologías de Información y Comunicación), influye en la propia evolución humana, creando nuevos modelos de comunicación y desarrollando nuevas habilidades que son herramientas indispensables en los escenarios de comunicación e interacción (Alves, 2018).

Fue durante la Guerra Fría, con la necesidad de comunicación en el espionaje, cuando la comunicación digital dio sus primeros pasos. Durante décadas se mantuvo apartada del aspecto comercial hasta que dispositivos con capacidades de sistemas de almacenamiento, lectura óptica, transmisión, intercambio y transformación de información llegaron al mercado de forma explosiva. Y la comunicación, que antes era apenas un instrumento o un medio, pasó a ser una ciencia, un objeto de estudio, una disciplina, ganando un nuevo ambiente con los aparatos móviles y con el internet comercial. (Arango-Forero, 2013) Internet está incluido en todos los niveles de nuestra sociedad, implicando una revolución social, cultural y económica (Alves, 2018). Según Beck (2008, p. 202) “... las formas de lenguaje digitalmente transmitidas no se apoyan en vínculos de parentesco, tradicionales o sociales, ni en la proximidad espacial, sino solamente en intereses comunes al interior de la red.” Por lo tanto,

---

<sup>99</sup>Profesora de la Universidad de Santiago del Chile.

<sup>100</sup>Bárbara Tredezini es fundadora del festival online e internacional de videodanza *Festival Videodance*. Es especialista en Marketing Digital por la Universidad del Valle del Silicio en Estados Unidos (Udacity), con postgrado en Transformación digital e innovación por la BBI de Chicago en concertación con el Centro Universitario Celso Lisboa, y grado en Danza por la Facultad de Artes del Paraná, actual UNESPAR. Actúa desde 2007 en las áreas de design gráfico y webdesign.

las nuevas tecnologías e internet, también agrupan personas de diferentes tradiciones y niveles sociales, lo que tal vez y muy probablemente, no sería posible, muchas veces, sin el mundo virtual. De esta forma, podemos decir, que el mundo virtual además aproxima las diferencias.

Las últimas décadas trajeron un gran avance tecnológico en lo que se refiere a conexión entre personas y entre países. Según Merejo (2017) el mundo no se expande tanto de forma física como antes, lo hace de forma virtual. Es debido principalmente a las nuevas formas tecnológicas de transmitir información, por ello la globalización actual difiere de los procesos anteriores (Margulis, 1996); siendo las redes sociales las que más influyen en las actividades cotidianas (de Carlos, 2018). Las redes sociales como vehículos y herramientas conectan a los usuarios entre sí, construyendo perfiles y comunidades que comparten intereses en común, y creando un nuevo mundo, el mundo virtual. Al reducir las distancias entre varios ámbitos, cosas y personas, sea esto bueno o malo, el espacio ya no se mide. Estas redes interactúan, integran y colaboran entre diversas plataformas que no son sólo digitales, el mundo real y el virtual, que tampoco deja de ser un tipo de realidad, coexisten e intercambian informaciones y conocimientos. El usuario no es sólo receptor, es también productor, es capaz de hacer cosas que en la vida real (física) no haría, pudiendo tener una participación crítica y creativa en un sistema que está siempre disponible.

La pantalla se convierte en una ventana, que tanto abre el horizonte del individuo hacia un mundo de infinitas posibilidades como lo cierra, protegiéndolo de este mismo mundo. Para estar en el mundo no es necesario estar por fuera, basta estar delante de la ventana. (Han, 2019) Además separa al mismo tiempo que une, aproxima a quien está lejos, distancia a quien está cerca. En esta paradoja, la conexión entre pantallas y la red virtual que une y separa, nos presenta un mundo ilimitado de posibilidades dentro de sus propios límites.

Según Pérez (2019) a través de las redes sociales podemos expresarnos, mantener relaciones y comunicarnos, inventar y reinventar a través de cambios muy rápidos, en el tiempo y en el espacio, donde todos forman parte del espectáculo, siendo creadores, productores, espectadores y consumidores, pudiendo crear un mundo ficticio. La autora discute algunos ejemplos de estas historias y personajes creados en redes sociales, como *Instagram* y *Facebook*, en los cuales el mundo representado no corresponde al mundo real. Así la sociedad contemporánea genera por medio de las redes sociales y nuevas tecnologías, como *photoshop*, diversas representaciones, cambiando no sólo la vida real y virtual de cada individuo sino también la manera de hacer y divulgar el arte y la cultura.

Las nuevas tecnologías han cambiado la forma de hacer cultura, la cibercultura no está en el espacio físico sino en el virtual. Este proceso de globalización digital, iniciado en los años 90 del siglo pasado, involucra las innovaciones tecnológicas con los procesos históricos, filosóficos y políticos. (Merejo, 2017) La cultura, el arte, la danza, el bailarín, necesitan tener su presencia, su existencia en internet, a través de websites o perfiles de redes sociales, para existir en el mundo real también es necesario existir en el mundo virtual, en el cual los diversos procesos y resultados se divulgan, pudiendo también ser discutidos y analizados, dentro de un campo histórico, cultural, político o filosófico. Además se pueden agregar diversas formas de tecnologías.

La tecnología es una extensión del cuerpo desde la prehistoria, influyendo y modificando éste de innumerables maneras, esta relación entre hombre y tecnología es un hibridismo, producido por la cultura que deja su marca en el cuerpo. Con diferentes grados de intensidad los aparatos tecnológicos circundan el cuerpo y lo hacen dependiente de ellos. (Onuki, 2010) En la historia de la danza vemos que siempre estuvo circundada de aparatos, de vestuarios y ornamentos, posteriormente de escenografías y luces, y más tarde de proyecciones, cámaras de vídeos, etc. Así como las diversas técnicas fueron desarrollándose,



también se desarrolló todo aquello que da soporte a la representación de este arte, la danza siempre ha utilizado la tecnología existente y disponible en cada época. Según B. Tredezini (12 de noviembre de 2020) la dificultad que teníamos en el pasado debido a cuestiones financieras, de alto costo, y física, por el peso de los aparatos, dio lugar a diversos recursos tecnológicos, como móviles y *softwares* de fácil manejo haciendo la tecnología accesible, la cual está presente en la danza de varias formas, a través de efectos visuales en el escenario, como proyecciones e iluminación, a través de sensores que captan sonidos y movimientos, de la realidad aumentada, de la holografía, del vídeo, de los *games* y hasta de los robots, haciendo posible adaptar cualquier tecnología a la danza. La tecnología actual hace posible la interacción entre diferentes áreas del conocimiento para diversos fines, y su construcción conjunta, aquí entre danza y tecnología, en una obra singular que resultaría ser la unión entre estas áreas, sin mostrar dónde una empieza y dónde la otra termina.

López y Rodrigo (2018) dicen que la línea que separa el arte y la ciencia es muy fina, y que esta separación ocurrió solamente en el siglo XIX. La danza está relacionada con la matemática, con la ingeniería, con la arquitectura. La relación entre ellas se ve tanto en el cuerpo del bailarín que ejecuta patrones geométricos en el espacio, ya sean líneas o curvas, como también en los objetos y materiales usados en el escenario. Así, el cuerpo que danza también está influenciado por las innumerables tecnologías de la actualidad. Según Almahano (2011) desde la década del 60 la tecnología está siendo experimentada y utilizada en la danza. Como ejemplo tenemos los trabajos de Loie Fuller, Merce Cunningham, Black Mountain College, Judson Church y el proyecto *9 evenings: Theatre and Engineering*. Las nuevas tecnologías evolucionan en el modo de hacer y comunicar el arte, y la danza buscó seguir esta evolución, adaptándose a una nueva sociedad. Vemos la tecnología en la danza como una herramienta de difusión, en su uso en los espectáculos, y en el vídeodanza. Juntas, danza y tecnología, buscan nuevas formas de expresión y nuevas formas escénicas. Y las nuevas

tecnologías que empezaron a estar presentes en el escenario pasan a ser actualmente el propio escenario de la danza, la danza pasa a ser creada específicamente para estar dentro de una pantalla de vídeo, en formato para las redes sociales: *Facebook*, *YouTube*, *Instagram* y *Tik Tok*. Según Fernández, Menéndez, Fuertes y Milán (2019, p. 7) “Las redes sociales se han convertido en el fenómeno más revolucionario dentro de los medios de comunicación desde la llegada de la televisión.” Es un lugar de escucha, habla y diálogo, que establece además conexiones no sólo entre consumidores amateur sino con expertos que crean grupos de debates, de investigaciones y de proyectos, pudiendo también ser utilizadas en la educación. Por lo tanto, la danza pasa a ser realizada con la mediación de la tecnología y para los nuevos medios de comunicación.

Además Pérez (2012) apunta la propia danza como una tecnología, ya que una de las definiciones de tecnología dice que es un conjunto de técnicas, y un lenguaje propio de un arte. Y la danza es un arte que posee varias técnicas. Por lo tanto este hibridismo entre cuerpo biológico y digital, entre danza y tecnología, empieza en sus propias definiciones y significados. Se relacionan, creando un espacio virtual interdisciplinar que reconstruye la estética del espacio real. Los límites, las dimensiones de tiempo y espacio cambian, se crean nuevos vínculos y nuevas formas de presentación, haciendo visible lo que antes no lo era, dando nuevas posibilidades de observación y nuevos escenarios, que están fuera del teatro. Y para Temperley (2015, p. 24) el cuerpo “... es cada vez menos cuerpo y más material de manipulación tecnológica.” La danza pasa a ser un objeto modelado por los programas digitales, donde el material resultante no es solamente el bailarín sino toda la tecnología que lo rodea.

Shanken<sup>101</sup> (2011) apunta diferencias entre el arte de los nuevos medios y el arte contemporáneo que denomina mayoritario. A pesar de poder tratar temas de la cultura digital,

---

<sup>101</sup> Historiador de arte norteamericano, profesor en la Universidad de Santa Cruz en California.

el arte contemporáneo no comprende toda la tecnología, la ciencia y sus mecanismos. Y el arte de los nuevos medios además de expandir las posibilidades de creación artística y las aplicaciones estéticas, ofrece implicaciones tecnológicas y científicas en la sociedad, pero también niega los soportes materiales y los lenguajes formales que el arte contemporáneo mayoritario ofrece. Actualmente en la danza podemos ver que esta separación y negación entre una y otra, danza contemporánea y danza digital, aún ocurre, pero también observamos cada vez más trabajos híbridos en los que lenguajes y materiales formales dialogan con la ciencia y la tecnología, comprendiendo sus mecanismos y ampliando sus posibilidades, aplicándolos e implicándolos tanto en el arte como en la sociedad.

Según Lachino (2017) la tecnología cambió las estrategias coreográficas, no los aparatos sino las nuevas maneras de entender la interacción entre la danza y la tecnología, dando nuevas posibilidades, usos, significación y una nueva estética que está en constante invención. Parafraseando a Bhabha podemos decir que se crea un tercer espacio, *in between*, entre el digital y el analógico, entre el cuerpo danzante y los aparatos tecnológicos. Un nuevo espacio ilimitado de posibilidades, donde la tecnología forma parte de la coreografía, es un personaje que actúa y se relaciona con los bailarines. Hay un cruce de espacios que definen nuevos puentes donde la danza progresa.

Lo que ya era una tendencia, un proceso que ya estaba ocurriendo, con la crisis del COVID-19, en el inicio de 2020, se convirtió en algo necesario, ya que la danza no podía desarrollarse si no era uniéndose completamente a la tecnología y las redes sociales. Este nuevo desafío aumentó la producción y divulgación de vídeos, transfiriendo la enseñanza presencial hacia lo virtual y creando discusiones críticas sobre la historia y la práctica de la danza. Según F. Mattos<sup>102</sup> (entrevista personal, 04 de mayo de 2021) la pandemia nos retiró de nuestra zona de confort, de nuestro *habitat* natural, fue un salto donde estamos

---

<sup>102</sup> Flávia Mattos realizó formación en Danza en la Facultad de Artes del Paraná, actual *UNESPAR*, actuando profesionalmente hace 22 años en el área artística y emprendedora. A través de su programa *Minha Arte Lucrativa* ayuda los profesionales de danza a monetizar su trabajo en el medio digital.

aprendiendo a andar, pues el consumidor en el mundo digital se comporta de manera diferente, por lo tanto, es preciso identificar motivos que los hagan mantenerse conectados, creando nuevas metodologías, dinámicas, estrategias y haciendo adaptaciones. Para B. Tredezini (entrevista personal, 12 de noviembre de 2020) este hecho no significa una unión entre danza y tecnología sino un soporte tecnológico a la danza, que transmite información y formas de interacción, dando nuevas posibilidades y provocando en la danza una transformación digital que es definida por cuatro D's (desmaterialización, desmonetización, democratización y disrupción). Esto es, la danza pasa a ser más accesible ampliando sus límites, pues pasa del modo presencial al virtual (desmaterialización), con coste reducido o cero (desmonetización), llegando a personas en todas las partes del mundo, independientemente de su clase social, nacionalidad y religión, basta tener una conexión a internet (democratización), y creando un nuevo modelo de negocio (disrupción) diferente del tradicional.

Para F. Mattos (entrevista personal, 04 de mayo de 2021) estas “Ds”, que están incluidas en las 6 D's desarrolladas por Peter Diamandis<sup>103</sup>, permiten acompañar el crecimiento exponencial de una tecnología. La primera D es la digitalización, es cuando transformamos algo en códigos que se potencializa con la tecnología digital. La segunda D es la decepción, pues el crecimiento es lento y es necesario persistir. La tercera D es la disrupción, con el rompimiento de lo que había antes promovemos una innovación. La cuarta D es la desmonetización, el producto es gratuito o más barato, es una estrategia para llegar a más gente pero es necesario crear un nuevo mercado, donde se pueda monetizar. La quinta D sería la desmaterialización que convierte el producto en algo inmaterial, pero lo interesante es ver que en la danza ocurre lo contrario: la danza es algo momentáneo, que deja de existir cuando el espectáculo termina, pero digitalizada se convierte en algo material que puede ser

---

<sup>103</sup> Peter Diamandis, ingeniero y médico, fundó varias empresas en el área de espacio, longevidad, educación y capital de riesgo, siendo un visionario en el área de tecnología.

revivido y eternizado. Y finalmente, la sexta D, es la democratización, que haría todo más accesible, alcanzando a un número mayor de personas.

Comparando los *6 D's Exponencial* de Peter Diamantis con la danza india, podemos percibir que, la danza fue digitalizada, pasó a estar presente en el mundo virtual de diversas maneras (1 D) no siempre de la manera ideal ya que la enseñanza encontró las dificultades apuntadas anteriormente, y los artistas también tuvieron dificultad en saber cómo existir en el medio digital, provocando una decepción (2 D). Este cambio generó una disrupción (3 D), la danza india salió de su medio para un nuevo ambiente digitalizado. La desmonetización (4 D) fue usada a principio pero se convirtió en inviable, teniendo los artistas que crear una nueva forma de monetizar para poder sobrevivir, como por ejemplo, el *Coletivo Trançado*, en Brasil, y el *Digital Dance Collective*, en Europa. La desmaterialización (5 D) materializó, paradójicamente, algo que es inmaterial, la danza existe en el momento presente, cuando las luces del teatro se apagan, la danza deja de existir, pero en el medio digital ella permanece, materializada en diversos vídeos de danza y vídeodanza, además de las clases que son grabadas. La tecnología posibilitó la democratización (6 D) de la danza, pero podemos percibir que esta democratización no es accesible a todos, ya que no basta que un contenido sea gratuito en *internet*, otros factores están involucrados, como espacio disponible para la práctica, calidad de la plataforma ofrecida, calidad del aparato utilizado, calidad de la conexión a *internet*, esto si hay *internet*. Democratizar en sentido amplio, tanto la danza como cualquier otra área de

conocimiento, producto o servicio aún está lejos de acontecer, es un proceso en construcción. (Lamas-Baiak, 2021, p. 19)

Si en occidente muchos se resistían al mundo virtual, principalmente en relación a la enseñanza, en India, la resistencia era mucho mayor, pero no había otra manera de continuar que no fuera ésta. La *Kalakshetra*, escuela fundada por Rukmini Devi, que siempre estuvo apartada de las redes sociales, empezó a poner a disposición en *Youtube* espectáculos completos de sus festivales, y también comenzó a subir publicaciones en *Instagram* y a ofrecer talleres online. También surgieron diversas charlas, discursos y festivales, principalmente a través de *Facebook*, *Instagram* y *Zoom*. La cooperación de diversos artistas también ganó evidencia, la distancia dejó de existir y se promovieron proyectos internacionales. Se empezaron a ofrecer espectáculos y clases, muchos gratuitamente, por bailarines, compañías y escuelas en todo el mundo.

El perfil en *Instagram* de la artista independiente Veena Basavarajaiah<sup>104</sup>, llamado *Cartoon natyam*, empezó a mostrar diversas cuestiones sobre la tradición en la danza clásica india a través de dibujos que abarcan historia, teoría, y prácticas dancísticas y de conductas culturales y sociales, promoviendo reflexiones y discusiones entre los seguidores, que actualmente son 11.900<sup>105</sup>, contribuyendo al entendimiento de la danza en diferentes campos y a su práctica en el presente y en el futuro.

También en India, Mahalakshmi Prabhakar y Aranjani Bhargav, crearon una plataforma llamada *Re-cognising dance*<sup>106</sup>, que por vía de *Zoom*, *YouTube* y *Facebook*,

---

<sup>104</sup> Veena Basavarajaiah es una artista contemporánea que trabajó con reconocidas compañías en India e Inglaterra, actualmente trabaja independientemente colaborando con otros artistas y compañías.

Más información: <http://www.veenadance.com/> Accedido en 06/11/2020 a las 10:15h.

<https://www.facebook.com/veenadance> 06/11/2020 a las 10:17h.

[https://www.instagram.com/cartoon\\_natyam/](https://www.instagram.com/cartoon_natyam/) Accedido en 06/11/2020 a las 10:22h.

<sup>105</sup> En 19/02/2022 a las 20:17h.

<sup>106</sup> <https://www.mahalakshmiprabhakar.com/re-cognising-dance> Accedido en 06/11/2020 a las 10:30h.

Más información: <https://www.facebook.com/recognisingdance> Accedido en 06/11/2020 a las 10:33h.

realizan y divulgan sus eventos que debaten cuestiones sobre el pasado de la danza, su presente y su futuro, sacando a colación asuntos críticos sobre tradición, contemporaneidad, decolonización, globalización, etc.

En Europa fue creado el DDC, *Digital Dance Collective*, que buscó ayudar a los artistas, promoviendo talleres y un festival, con profesores y alumnos de varios países y diferentes continentes. En un año del colectivo, fueron impartidas 68 clases vía *Facebook* por 29 profesores residentes en Alemania, Canadá, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Grecia, India, Inglaterra, Italia, Polonia y Singapur. Las clases a pesar de ser del estilo bollywood, también ofrecieron experiencia en la danza kathak en coreografías consideradas semiclásicas, que usan pasos de la técnica clásica en sus composiciones.

En Argentina fue realizado el *Primer Congreso Argentino y Latinoamericano de Danzas Clásicas de la India* en marzo de 2021, realizado por la *Güngur Indian Fine Arts - Argentina*, bajo la dirección de Natalia Salgado. El evento también contó con el apoyo de la Embajada de la India en Buenos Aires y del Ministerio de la Cultura de Argentina. El congreso ofreció diversas actividades gratuitas durante un intensivo de tres días, teniendo 2100 inscripciones de América Latina e India.

En Brasil fue creado el primer foro online de danza india, *A Dança Indiana no Brasil*<sup>107</sup>, organizado por brasileños residentes en el país y en Europa en agosto de 2020, con la propuesta de discutir el espacio de la danza india en Brasil desde diversas perspectivas, como la pedagogía, la historia, el interculturalismo y la práctica de la danza, obteniendo inscripciones de todas las regiones del país. También fue creado un *blog*, una página en *Facebook* y un perfil en *Instagram*, para la divulgación de los asuntos discutidos en el foro. En 2021 además de los encuentros para discusión fue creado un ciclo de directos en las redes

---

<https://www.youtube.com/channel/UCCVPLrBWp6hQsPp3RHskbCA> Accedido en 06/11/2020 a las 10:35h.

<sup>107</sup> Más información: <https://dancaindianabrasil.wixsite.com/forum> Accedido en 06/04/2021 a las 11:10h.

<https://www.facebook.com/fadinb2021> Accedido en 06/04/2021 a las 11:14h.

<https://www.instagram.com/fadinb2021/> Accedido en 06/04/2021 a las 11:16h.

sociales con invitados, para hablar sobre la historia de la danza india en el país y también sobre las propias historias de los invitados en la danza india.

Aunque todo esto supone una desmonetización en el mundo digital, también es preciso monetizar en el mismo, para la supervivencia de los profesionales. Así en Brasil también fue creado un colectivo, el *Coletivo Trançado*, uniendo cuatro profesionales, que a través de clases online ofrecen cursos de formación en la danza india, que incluyen asuntos como historia de la danza y sus nuevas perspectivas, tradición, contemporaneidad y fusión. Diferente del *DDC*, este colectivo no tuvo un alcance tan grande en términos numéricos, tanto de profesores, como de alumnos, y de países participantes, centralizándose más en las personas de Brasil.

En India y en otros países, varias organizaciones, escuelas y empresas promovieron eventos para ayudar a los artistas. La danza salió del aula y del teatro hacia la pantalla como una forma de supervivencia. Las redes sociales no eran sólo una forma de divulgación, eran el propio medio de existencia de la danza, y muchos profesionales necesitaron de apoyo para mantenerse durante la cuarentena del COVID-19. Desmonetizar la danza trae una mayor democratización para aquellos que consumen, pero para aquellos que están produciendo da lugar a una falta de remuneración si no reciben ninguna forma de patrocinio o ayuda, siendo así democrática solamente para un lado.

Danza y tecnología, danza y mundo virtual se desarrollan en un continuo proceso de hibridismo que da lugar a diferentes maneras de producir danza, sea la danza insertada en la tecnología o la tecnología insertada en la danza, creando una red de posibilidades que definen nuevas trayectorias en un mundo cada vez más globalizado virtualmente, y en un sistema integrado, en que uno depende del otro. Transformando procesos tradicionales, donde los objetos físicos son convertidos en *bits*, donde los significados son replanteados en nuevas propuestas artísticas y de formación de público, aumentando la velocidad de reproducción y



el alcance de las obras y de la enseñanza. Agrupando disciplinas, colabora con diversos medios digitales, crea y renueva en la teoría y en la práctica, rompiendo fronteras y produciendo diferentes relaciones.

Debemos evitar caer en una burbuja creada por los algoritmos digitales y alrededor de los individuos. El arte puede aliarse con la tecnología pero continúa teniendo su papel de cuestionar, instigar y reflexionar sobre el mundo y el ser humano. (B. Tredezini, entrevista personal, 12 de noviembre de 2020) No es sólo una forma de entretenimiento. Debemos saber aprovechar las tecnologías para avanzar en el mundo real, que según F. Mattos (entrevista personal, 04 de mayo de 2021) abrió un mar de posibilidades con la pandemia del COVID-19, con la danza descentralizada y posicionándose mejor delante de la sociedad, se descubrieron nuevas formas de producir para poder atender nuevas demandas en el futuro, el caos hizo aumentar el nivel del mercado de la danza.

Podemos observar que en las danzas indias, bharata natyam y kathak, las nuevas tecnologías empezaron a estar presentes con más peso a partir del siglo pasado, cuando Rukmini Devi llevó a India el formato del teatro occidental y luces provenientes de Inglaterra. A partir de este momento, con el paso del tiempo, los espectáculos empezaron a utilizar las posibilidades que los focos de luces ofrecían en el escenario, jugando con colores, intensidades y formas, además de objetos para la creación de escenografías. También llegaron las proyecciones que ofrecen un nuevo ambiente dentro del escenario. Y con el avance de las nuevas tecnologías, de comunicación e información, la tecnología deja de ser un soporte para la danza y pasa a actuar con ella, produciendo vídeos y digitalizando la danza en el mundo virtual, rompiendo nuevas fronteras y creando nuevas formas de hacer danza.

Lo tradicional y la tecnología empiezan a crear una nueva forma de producción, que une el pasado y el presente, el conservadurismo y la innovación, en una red dialéctica con diferentes grados de compromiso por ambas partes. Donde danzas consideradas tradicionales

y clásicas pasan a ser danzas digitalizadas, influenciadas por aparatos tecnológicos, por las redes sociales y por plataformas online, de este modo forman parte de un mundo contemporáneo, globalizado y tecnológico. Coexistiendo entre las antiguas formas de producción y las nuevas vertientes del mundo actual.

### ***5.3.1 Producción de vídeodanza y videos de danza***

El vídeodanza, la danza interactiva, la danza telemática<sup>108</sup> tienen sus propios sistemas de producción discursiva dentro del campo estético. Donde tenemos un cuerpo cambiante, modificaciones del punto de vista y varios grados de presencia y ausencia entre cuerpos y dispositivos tecnológicos. El vídeodanza con su origen en los años 60 cuando surgen las cámaras portátiles, fusionan el cuerpo y la tecnología, expandiendo las capacidades del cuerpo y los límites de la percepción. (Temperley, 2017) Es un arte híbrido, donde la danza (el cuerpo) y el audiovisual (la cámara) se interrelacionan para ser mostrados de forma cinematográfica. (B. Tredezini, entrevista personal, 12 de noviembre de 2020) Según Almahano (2011) el vídeodanza une diferentes disciplinas, dando la posibilidad de ofrecer una visión en la pantalla que es imposible de representar en el escenario y de ser captada por el ojo humano. Para Toro (2014, p. 31) “La tecnología se vuelve personaje e interactúa con los mismos bailarines, imponiendo su lógica”.

La danza y la coreografía son creadas para el vídeo, con diferentes enfoques y puntos de vista, la danza no sólo está en un plano horizontal para ser vista de frente, sino que puede ser vista en 360° desde diferentes ángulos, además de poder tener efectos visuales y de edición, con escenarios simples o grandiosos, en un espacio-tiempo cambiante que genera un

---

<sup>108</sup> La danza interactiva, como el propio nombre dice interactúa, con la tecnología y con el público. La danza telemática, según la autora, se inició en la televisión en los años 70, siendo un modelo interactivo de comunicación que también es variado, la relación entre artista y público se da presencialmente o a través de internet.

ambiente múltiple, transmitiendo diversas sensaciones. El vídeodanza amplía la visión del espectador, demostrando diferentes perspectivas, donde la danza actúa con la cámara. Lo que difiere del registro de un espectáculo donde la danza es pensada para el teatro y el vídeo es sólo la grabación de este acontecimiento, no hay interacción entre uno y otro, siendo el vídeo una documentación, una memoria, un recuerdo, de la obra representada. Los dos tipos de vídeos pueden ser vendidos, anteriormente se vendía un DVD, actualmente está desapareciendo con la divulgación de los vídeos en internet, que pueden ser pagados o no.

En ambos casos, vídeodanza o vídeo de danza, publicados en internet, el concepto del tiempo y del horario desaparece. No existe una fecha, un día, un horario, el vídeo puede ser reproducido en cualquier lugar y cualquier hora, y con la posibilidad de fraccionar la obra, vista por partes de acuerdo con la disponibilidad del individuo, y también puede ser pasada adelante (excepto los estrenos en directo con horario marcado). Así es imposible saber hasta dónde se llega con estas reproducciones y saber quién es realmente el público, que no está en las butacas del teatro sino delante de las pantallas de los diversos dispositivos electrónicos. Plataformas como *YouTube*, *Instagram* y *Facebook* pueden decirnos cuántas visualizaciones tuvieron los vídeos pero no específicamente quiénes eran, podemos tener estadísticas de lugares y países pero no de los individuos. De modo que no es sólo el concepto del tiempo y del horario lo que desaparece, también el concepto de público gana nuevas dimensiones.

Además del cuerpo que danza para una pantalla también tenemos la creación virtual de un cuerpo, ejecutado por diferentes programas de ordenador con ayuda del cuerpo real. Esta tecnología presente también en otros medios, como las películas y games, gana cada vez más espacio y más adeptos. Esta nueva realidad virtual es capaz de crear situaciones que no serían posibles con un cuerpo y un escenario real, ampliando la creatividad y las posibilidades coreográficas. Un ejemplo es el juego *Bailando un tesoro* desarrollado por el *Ballet Nacional de España* en conjunto con la *Universidad Complutense* además de otros

colaboradores. El juego destinado a los niños con el objetivo de divulgar el baile español y formar un nuevo público, necesitó captar los movimientos de los bailarines reales para crear los movimientos de los bailarines virtuales.

Según Sanabria (2017) esta realidad mixta e interactiva entre lo real y lo digital es diferente de acuerdo con el grado en que uno se integra en el otro. La realidad aumentada es la mezcla entre los ambientes virtual y real, los elementos digitales se integran en el entorno físico; son moldeables, estando disponibles en diversas plataformas y dispositivos. Cuando el entorno virtual es mayor, siendo los elementos físicos los que se integran en el entorno virtual, tenemos la virtualidad aumentada.

La realidad virtual (VR - *virtual reality*) trae una nueva dirección y nuevas ideas para la danza, en una inmersión que es mental pero también física, el cuerpo virtual, el *avatar*, necesita de un cuerpo real que sea transmisor, creando una danza, un ambiente, una representación virtual que llega a un espectador real, siendo el espectador una audiencia individual y no colectiva como en los teatros. La VR es una herramienta creativa y un medio artístico que expande las formas que la danza puede tener, explorando nuevas maneras de hacer, enseñar, y practicar danza. (Cisneros et al, 2019)

Tanto el vídeodanza como la realidad virtual son pensadas y ejecutadas para estar en una pantalla. Las relaciones entre cuerpos, objetos, espacio y tiempo son modelados a través de la tecnología que interactúa con las propuestas dancísticas creando una realidad que nos da diferentes ángulos desde donde mirar la danza. El resultado no podría ser visto en vivo, diferenciándose de las grabaciones de espectáculos y coreografías, que presentan el mismo formato coreográfico sin cambios de percepción visual, la danza es ejecutada de la misma manera tanto para la cámara como para las personas, pudiendo ser vista en vivo o por vídeo. No hay una interacción entre la danza y la tecnología, hay sólo un soporte de la tecnología para “memorizar” un momento presente para ser visto en un momento futuro.

En India la danza empezó a ser ejecutada especialmente para el vídeo en los cines. La industria cinematográfica india, la mayor productora del mundo, tiene varias empresas, entre ellas, Bollywood es la más conocida. La primera película hablada, *Alam Ara*, realizada en 1931 ya tenía diálogos musicales, característica que nunca dejó el cine indio. Los números de danzas y sus canciones son fundamentales para que una película tenga éxito o no. Muchas veces antes de hacer divulgación del *trailer* se hace la divulgación de los números musicales, que son una súper producción, con escenarios grandiosos y pudiendo tener hasta centenas de bailarines. Los actores indios no deben sólo saber actuar, deben saber también danzar y adaptarse a diferentes juegos coreográficos.

Inicialmente estas coreografías ejecutadas para las películas estaban basadas en las danzas clásicas indias y folclóricas, posteriormente, la influencia occidental ganó espacio y actualmente los números influenciados por las danzas indias están presentes casi únicamente en las películas con tramas históricas y épicas. Además se creó un nuevo estilo de danza, el bollywood, muchas veces llamada danza moderna india, que no tiene una técnica específica, pues es una fusión donde el contexto de la película va a determinar cuál será la característica de la coreografía, con influencia de danzas clásicas o folclóricas indias, o de danzas occidentales, como hip hop, *jazz*, contemporáneo, baile de salón, entre otras. Por lo tanto en las clases de bollywood no se hacen ejercicios técnicos sino coreografías diversas buscando trabajar todo el abanico de posibilidades que el estilo ofrece, recorriendo el mundo de la danza de norte a sur, del este a oeste, creando infinitas posibilidades de movimientos.

En los últimos años con el avance de la tecnología y su coste disminuido, los vídeos de danza no eran solamente el registro de espectáculos en vivo y grabaciones para el cine, o registros de danza para estudio propio, que según S. Subramaniam (entrevista personal, 08 de diciembre de 2020) son una extensión de un material escrito. Bailarines y compañías comenzaron a producir vídeos para estar en la pantalla. Y con las redes sociales y móviles

con cámaras de alta calidad, el vídeodanza pasó a ser producido por todos con gran facilidad y simplicidad. Basta un clic para poner su vídeo al alcance de todo el mundo. Así los vídeos amateurs, además de los profesionales, ganaron espacio en el mundo virtual teniendo millones de visualizaciones.

*Facebook, Instagram, Youtube, Vimeo y Tik Tok* ofrecen la oportunidad a cualquiera de publicar sus vídeos. Muchos optan por este medio para divulgar sus trabajos, consiguiendo seguidores, nuevos contactos y oportunidades de trabajo. Según Ramírez-Ochoa (2016, p. 544) “*YouTube* es uno de los recursos más asistidos por el público en general.” Para B. Tredezini (entrevista personal, 12 de noviembre de 2020) las redes sociales son estupendas formas de interacción entre los jóvenes, que pueden experimentar con herramientas sencillas de creación y edición, donde el artista puede producir solo su trabajo del principio al fin, fomentando la evolución del vídeodanza. En la actualidad, principalmente después de la crisis del COVID-19, podemos ver que no sólo los jóvenes optan por hacer uso de estas plataformas. Aquí recordamos que no todo vídeo de danza es vídeodanza, pues éste necesita de una específica composición, dirección y edición. Muchos empezaron a producir vídeodanza pero muchos más producen vídeos de danza. Según S. Subramaniam (entrevista personal, 08 de diciembre de 2020) los bailarines indios solamente encendieron sus cámaras y grabaron sus coreografías en sus casas, comprometiendo la calidad del trabajo.

Danza y tecnología en India están unidas por las películas, por los vídeos de danza, por los vídeodanza, siendo una forma de interacción o de soporte que da visualización a diversas formas dancísticas que llegan a millones de personas en todo el mundo gracias a los medios de comunicación, internet y las redes sociales. Además es un puente entre bailarín y espectador, haciendo posible este contacto virtual y global, que proporciona también a occidente una mayor aproximación a la cultura y a la danza india, y viceversa, las fronteras físicas disminuyen virtualmente.

Dos ejemplos de bailarines que tuvieron éxito en las redes sociales son el ya citado Amit Patel, en Estados Unidos, y Kumar Sharma<sup>109</sup> en India. El primero a través de su vídeo coreográfico de danza india contemporánea con la versión musical de *Indian Raga* de *Shape of you*<sup>110</sup> de Ed Sheeran alcanzó 20.360.543<sup>111</sup> visualizaciones en tres años en *Youtube*. El segundo tiene millares de visualizaciones en *Youtube* e *Instagram* de sus coreografías del estilo kathak con músicas tradicionales indias y occidentales, en grupo y en solo de danza. Ambos son mundialmente reconocidos.

Si hablamos de compañías, *Abhinava Company*, en India, está siempre publicando pequeñas partes de sus ensayos y espectáculos en las redes sociales. Así como Akram Khan, en Inglaterra, que también hace uso de vídeos, tanto profesionales como amateur para divulgación de sus procesos coreográficos y de los espectáculos. Además en la cuarentena ofreció clases gratuitas de ballet clásico, contemporáneo y bharata natyam con algunos de sus bailarines a través de *Facebook*. Y también ofreció vídeos de danza a cambio de donaciones para ayudar India a combatir contra el COVID-19.

Antes de crear una coreografía era necesario pensar en el espacio físico, en el teatro, en el escenario. En el siglo XXI se hizo necesario pensar en la cámara, sea para un vídeo de danza o para un vídeodanza, que ya engloba otros componentes descritos anteriormente, donde la tecnología interactúa con la danza, creando un trabajo único imposible de ser visto en persona. Lo que las dos formas tienen en común es el uso de la grabación, la danza es captada por una lente que une el mundo físico y el virtual, siendo reproducida en una pantalla y gracias a las redes sociales compartidas.

---

<sup>109</sup> Más información: <https://www.facebook.com/KumarSharmaDance> Accedido en 17/09/2021 a las 20:40h.

<https://www.instagram.com/kumar1sharma/> Accedido en 17/09/2021 a las 20:40h.

<sup>110</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gbWYS6sULx0> Accedido en 17/09/2021 a las 20:40h.

<sup>111</sup> Accedido en 10/02/2022 a las 21:40.

Para los profesionales de la ciencia, cada vez más conscientes de la necesidad de dar a conocer a la sociedad sus investigaciones y divulgar la ciencia en general para obtener apoyo a la actividad científica, las redes sociales son ya una herramienta imprescindible. Entre sus ventajas destacan la facilidad de uso, la posibilidad de llegar a públicos masivos, la rapidez y la posibilidad de utilizarse en cualquier lugar y momento. No deben entenderse, además, como un camino unidireccional (el del viejo esquema de emisor-transmisor-receptor), en el que los expertos transmiten conocimientos a los ciudadanos, sino como un canal de ida y vuelta, en el que se produce una respuesta del público que permite descubrir la percepción que este tiene sobre su trabajo y sobre su forma de difundirlo, al tiempo que son interpelados para cuestiones que preocupan a la gente. Esta posibilidad ha dado pie a lo que se denomina ciencia ciudadana, es decir, canales que permiten que la sociedad participe en la política científica. (Fernández et al., 2019, p. 7)

Si para la ciencia las redes sociales ya son consideradas herramientas indispensables, los vídeos de danza y los vídeodanza, también tendrán en ellas un canal de comunicación indispensable con el público, permitiendo una mayor democratización al acceso de la producción artística, con una participación activa en la obra, con comentarios y discusiones. Y *YouTube*, que es un canal de vídeos, será para la danza un medio por el cual los trabajos profesionales y amateur ganarán espacio en el mundo virtual, no sólo de divulgación sino también de monetización, adquiriendo un papel fundamental en la producción y comercialización de la danza.

Esta nueva forma de producir y monetizar la danza, viene ganando nuevas proporciones en los últimos años, gratuidad y cobranza se mezclan de variadas formas. En



*YouTube* tenemos la propia monetización ofrecida por el canal, que pone publicidad en los inicios de los vídeos generando lucro tanto para *YouTube* como para el perfil de la cuenta, además los vídeos pueden estar disponibles solamente para quien tiene el *link*, habiendo una comunicación entre productor y usuarios que disponibilizará los links solamente para aquellos que hacen el pago. También tenemos vídeos disponibles gratuitamente pero que tienen algún tipo de subsidio para su producción. En una era donde hay mucho contenido disponible, con calidad o sin ella, gratuito o no, es necesario aprender a posicionarse en las redes sociales y a planificar estrategias de recaudación financiera, pues las pantallas son los nuevos teatros del siglo XXI y los artistas necesitan lucrarse con su trabajo para sobrevivir, de la misma forma que necesita haber recaudación en una representación en el teatro, también es necesario que lo haya, de alguna manera, en los vídeos disponibles en las redes sociales.

Así, los vídeodanza y los vídeos de danza son un nuevo medio de producción dancística y monetaria presente en las redes sociales, en que las nuevas tecnologías son usadas del principio al final. Los nuevos aparatos, móviles y cámaras; los nuevos programas de software; los nuevos medios de comunicación, internet y redes sociales, están abriendo un campo, que a pesar de tener su inicio en 1960, en los días actuales pasa a ser más explotado, debido al gran avance tecnológico y científico, que cada vez es más rápido. Este nuevo campo conecta cuerpos, diferentes ambientes y tecnologías, ampliando la imaginación y la creación artística, y el alcance que estas obras obtienen, saliendo de los teatros hacia las pantallas.

### ***5.3.2 Los cambios en el sistema de educación dancística***

La enseñanza virtual está presente en la educación formal e informal desde el siglo pasado, insertada en la interdisciplinariedad. La posibilidad y la facilidad de conectar

personas de diferentes lugares amplió la oferta de clases y cursos online en todo el mundo, muchas veces no es una opción sino una necesidad por lo cual sin ella no habría enseñanza. Por lo tanto las herramientas para que la educación se realice de la mejor forma posible son cada vez más, desarrolladas por las empresas informáticas, por las instituciones de enseñanza y por los propios profesores, siendo posible un aprendizaje de alta calidad a través de los medios virtuales. Según Sanabria (2017) tanto dentro de las instituciones como fuera, está comprobado que la realidad aumentada promueve grandes posibilidades educativas. Incluso las redes sociales colaboran con la educación, por ejemplo, según Ramírez-Ochoa (2016, p. 545) “*YouTube* se presenta como un espacio de oportunidad para desarrollar investigaciones sobre el impacto la CMC<sup>112</sup>[nota adicionada] en los procesos de enseñanza aprendizaje.” Pero, según Alves (2018) la tecnología avanza más rápido que la educación, será tal vez por este motivo que aún encontramos dificultades en compaginar ambas.

Gomes (2019) realizó una selección de 23 artículos científicos sobre innovación en la educación publicados entre 1974 y 2017, en las bases de datos *SciELO* y *Web of Science*. En esta selección podemos constatar que la innovación en la educación comenzó con experiencias novedosas a partir de 1960, siendo considerada algo que mejora, que transforma, que altera, que busca un tipo diferente de educación, que cambia, que rompe las dinámicas vigentes en un proceso de reforma. Y las tecnologías de la información serían una estrategia, una propuesta pedagógica, relacionadas con el desarrollo económico. Podemos observar que es la misma fecha en que los vídeodanza empezaron a desarrollarse, estando así la educación y la producción artística conectadas a las tecnológicas disponibles en el momento.

Las nuevas tecnologías no están sólo dentro de las aulas de una escuela o institución educativa, también están disponibles en internet dentro de las casas de los alumnos. Como Ramírez-Ochoa (2016) apuntó anteriormente, *YouTube* es uno de estos canales, donde

---

<sup>112</sup> CMC: Comunicación Mediada por Computadora.

podemos encontrar contenidos sobre variados asuntos y con variados grados de complejidad, que dan información y/o conocimiento. Actualmente es posible encontrar material escrito, fotográfico y videográfico sobre cualquier tema, la digitalización proporcionó una extensa biblioteca virtual dentro de casa. De este modo, las nuevas tecnologías son una herramienta, una estrategia, una nueva posibilidad que viene desarrollándose durante siete décadas, conectando el aula escolar, el hogar e internet a través de diferentes plataformas, websites, redes sociales y software, proporcionando a la educación una infinita gama de caminos para llegar al objetivo propuesto.

Estos infinitos caminos que las nuevas tecnologías proporcionan también nos dan infinitos grados de calidad del material disponible en internet. En un mundo donde cada día, más y más contenidos son añadidos, saber discernir entre un buen material y uno malo acaba siendo un desafío más de esta era tecnológica que estamos viviendo actualmente. Además mucho contenido de alta calidad está en plataformas o websites de pago, monopolizando el conocimiento para aquellos que pueden pagar, muchas veces, una gran cuantía de dinero, generando así una jerarquía social también dentro de internet.

Aunque las nuevas tecnologías digitales proporcionen información, influenciando no sólo la educación y relacionándose con el desarrollo económico, sino también influenciando y estando relacionadas con la vida social y política, es necesario democratizar el saber y construir conocimiento a través de un mediador, ya que las tecnologías de la información no son capaces de hacerlo por sí mismas. Y esta mediación, entre profesor y nuevas tecnologías, es estudiada y discutida en todo el mundo; cambiando, transformando y reformando los sistemas de educación y aprendizaje. También es necesario democratizar el propio internet, los programas de software, los contenidos científicos de pago, etc. para que puedan llegar a los menos favorecidos y no solamente estar disponibles para la alta clase social.

De la misma manera que en la educación formal, en la danza esta relación entre nuevas tecnologías y educación aún crea muchas discusiones, entre todas las posibilidades que las tecnologías e internet ofrecen, como la disponibilidad de material escrito y audiovisual o los software para creación de vídeodanza, las clases online reciben una especial atención en este escenario tecnológico y educativo, cuestionando si es posible realizar por el medio virtual una enseñanza que es corporal y de percepción táctil y cinestésica.

Podemos observar que para los adultos que ya tienen un cierto grado de conocimientos técnicos y corporales, las clases de danza online son más plausibles que para los niños o para los adultos principiantes. La falta de conciencia corporal de éstos dificulta el aprendizaje a distancia, el mundo 2D es menos perceptible que el 3D, profesores y alumnos tienen dificultad para observarse por la pantalla, pues la percepción se da por el sistema nervioso central y por los órganos sensoriales (ojos, oídos, nariz, lengua, piel) que reciben los estímulos internos y externos, y estos estímulos externos encuentran una barrera que es la pantalla del ordenador o del móvil, dificultando la emisión y la recepción sensitiva e interfiriendo en su calidad. Además no hay tacto, que en la enseñanza de la danza es muy importante para la ejecución adecuada del movimiento, muchos alumnos consiguen percibir la forma correcta de una postura o movimiento sólo con el toque del profesor, con el manejo de las partes del cuerpo por las manos del docente. Por lo tanto es difícil dar credibilidad a cursos online de formación en danza, sobre todo para niños y adultos principiantes.

El tamaño de la pantalla puede dificultar más la visibilidad, asistir a la clase por la pantalla de un móvil, por ejemplo, es mucho más difícil ver los detalles que en la pantalla de un ordenador, ya que la imagen es más pequeña. La calidad de la señal de internet también interfiere, una mala señal impedirá que alumno y profesor vean con nitidez, de igual forma que una mala señal puede interrumpir la transmisión, haciendo que el alumno pierda una

parte de la clase, o que el profesor pierda tiempo, y deba reorganizar los contenidos de la clase con el tiempo disponible.

De este modo, la calidad de la clase depende de factores que son ajenos a responsabilidad del profesor y del alumno. Trabajar online es trabajar con imprevistos ocasionados por las redes de transmisión, tanto de internet como de energía, por ejemplo, en India la energía se corta varias veces a lo largo del día, si la casa o la escuela no poseen un generador, estarán varias horas del día sin energía y sin internet, si ésta es por vía *wifi*. Del mismo modo los límites que el mundo virtual proporciona, y que no pueden ser resueltos, como la falta de contacto físico, deben ser superados con nuevas estrategias de enseñanza, que continúan siendo desarrolladas y testadas por diferentes profesores por todo el mundo, siendo un nuevo desafío de este siglo, que obtuvo avances con la pandemia del COVID-19.

Según S. Subramaniam (entrevista personal, 08 de diciembre de 2020) hay beneficios obvios de la enseñanza presencial contra la enseñanza virtual, como las correcciones y la percepción cinestésica, que son mejores, y la percepción espacial y la dinámica de grupos, que sólo pueden ser adquiridas en clases presenciales. La ventaja de las clases online es que son una forma de continuar en activo, en periodos como el de la pandemia del COVID-19. Alves (2018) también apunta la socialización como un proceso esencial en el aprendizaje y que ocurre en la enseñanza presencial, así como el conocimiento del espacio físico de enseñanza, que ayuda al alumno a contextualizar la actividad, lo que en la virtual no existe.

Vemos que no es sólo la falta de percepción táctil lo que interfiere en la calidad del aprendizaje, sino también la falta de percepción espacial y social. Aquí hablamos no de un lugar adecuado físicamente para la práctica de la danza en sí, sino de la existencia de una atmósfera propia para la práctica que atrae la atención del alumno a dicha práctica, esto hace que el alumno perciba que aquel momento es el momento de la clase, no teniendo que compartir la atención con el hermano que está ejecutando otra actividad al lado, con los

padres teletrabajando en otra mesa o en la cocina haciendo la comida. Los autores también hablan sobre la socialización, con los trabajos en grupos, que no se realizan de la misma forma en la pantalla. Presencialmente, hay una interacción entre alumnos y actividades desarrolladas en grupos, que no son posibles de manera virtual, ocasionando un déficit en el proceso de aprendizaje.

En la danza, la percepción grupal y del espacio se desarrolla con la práctica, danzando en grupo en un espacio común. No es posible desarrollar esta actividad con cada uno danzando en su cuarto o en el salón. Las nuevas estrategias de enseñanza en la educación virtual no son capaces de resolver este factor, de la misma manera que aprendemos a andar caminando, aprendemos a danzar en grupo danzando en grupo. La experiencia promueve el aprendizaje.

Otro punto a observar es el espacio físico en sí, que muchas veces no es apropiado para la práctica de la danza, tanto en tamaño como en la dureza del suelo que termina por dañar el cuerpo del alumno y del bailarín. Además, quien vive en edificios tiene el problema de los vecinos, no pudiendo poner la música en un volumen razonable ni hacer ruidos en el suelo para no incomodar a quien vive debajo, a los lados y encima. Por ejemplo, las danzas indias están siempre golpeando los pies en el suelo, como el flamenco, y estos movimientos muchas veces no pueden hacerse dentro de un piso por las razones ya dichas. De esta manera, la práctica no puede realizarse al 100%, afectando la eficacia del entrenamiento y del aprendizaje, disminuyendo el nivel técnico dancístico.

Otra circunstancia que provocan las clases online es la falta de comunicación entre profesores y alumnos con las clases grabadas, vídeos disponibles en plataformas y redes sociales, o enviados directamente al alumno a través de un link o por correo electrónico. Si anteriormente dijimos que el profesor es un mediador que genera conocimiento, con las informaciones disponibles en internet, en las clases grabadas no hay esta mediación. El

alumno copia movimientos de acuerdo con su entendimiento sin ningún respaldo educativo, pudiendo causar lesiones leves o graves. Algunos profesores y escuelas mantienen un contacto para dudas, que puede ser por mensajes escritos y por audios, o también el alumno puede enviar un vídeo ejecutando los movimientos, pero este tipo de comunicación, que ocurre posteriormente a la práctica, es una barrera más de la enseñanza virtual, donde el alumno termina por ser un autodidacta, instruyéndose por sí mismo, con todas sus ventajas y desventajas.

Todo individuo puede ser un autodidacta, pues el conocimiento no se obtiene solamente en la escuela, y estando fuera del sistema formal puede ser una estrategia de resistencia a dominación, de supervivencia y de conocimiento. Pero estando fuera del sistema de enseñanza, el autodidacta no tiene una referencia, que es el profesor. (Ozaí, 2012) Contextualizando con las clases de danza grabadas, no vemos una estrategia de resistencia a dominación, pero vemos una estrategia para la búsqueda de un conocimiento, que muchas veces no existe físicamente en el local donde la persona está, y una estrategia de supervivencia, como por ejemplo, vemos con la pandemia del COVID-19, en que la danza tuvo que sobrevivir a través de clases online, en directo o grabadas. Y la falta de referencia puede ser un problema cuando el alumno no tiene suficiente conciencia corporal, técnica y conocimientos anatómicos, pudiendo autolesionarse. Siendo así, es necesario evaluar cuáles son las ganancias y las pérdidas, en relación con el motivo de la búsqueda de clases grabadas, y el grado de comprensión de las mismas por el alumno, dando lugar a una ventaja o una desventaja.

Debemos recordar que la enseñanza virtual no se limita sólo a las clases prácticas en directo o grabadas sino también al espacio que puede ser creado para intercambio de materiales, con vídeos, fotos y textos dando soporte tanto a las clases online como a las presenciales. Estos espacios, creados en plataformas online, pueden tener un acceso

restringido, creado por una determinada persona para un determinado grupo, o pueden tener un acceso abierto a todo el mundo. En los espacios cerrados para un determinado grupo de personas, podemos añadir también un espacio para apuntes, creando un registro del proceso de enseñanza, que facilita su manejo en el presente y en el futuro, para el alumno y para el profesor, y sumando la posibilidad de contacto por medio de mensajes entre los docentes y discentes, compartiendo información, contenidos, curiosidades, dudas, etc.

Así como para S. Subramaniam (entrevista personal, 08 de diciembre de 2020), las grabaciones de danza son una extensión del material escrito, usadas para estudio propio, el almacenamiento de materiales en diversas plataformas online también pueden ser considerados una extensión del material escrito, siendo una biblioteca visual, audiovisual y escrita disponible virtualmente a la que pueda accederse en cualquier día y horario.

Esta biblioteca virtual debe ser usada realmente como una biblioteca, que da soporte al alumno, y no como la única vía de conocimiento. De la misma forma que en las clases grabadas, ser autodidacta puede ser un problema, el estudio en bibliotecas virtuales sin una orientación también puede ser una desventaja cuando el alumno no tiene suficiente conocimiento para entender, comprender y reflexionar sobre el contenido que está manejando. Pero puede ser una ventaja cuando hay un soporte: el profesor, o cuando la persona ya tiene conocimiento suficiente sobre aquel asunto para poder estudiar por cuenta propia.

Como vimos anteriormente, en los primeros capítulos, la enseñanza en India ocurría de generación a generación, pero en el siglo pasado empezaron a surgir las escuelas tal como las conocemos hoy, siguiendo los modelos occidentales. La relación profesor - alumno continúa siendo muy importante y valorada, así como el contacto presencial. Con la globalización y la divulgación de la danza india en otros países, el contacto virtual se hizo presente para aquellos que no tenían en su ciudad un profesor ni la posibilidad de ir a India estudiar o para aquellos que iban por un corto periodo de tiempo y volvían a su país. Además



para los indios que viven fuera de India, la danza es una de las maneras de seguir en contacto con su cultura, principalmente con la enseñanza para las niñas. Según la investigación de Mukunda (2014) sobre el bharata natyam en Estados Unidos, la enseñanza de esta danza es una forma de preservar la cultura de los inmigrantes indios en este país. Y muchos optan no sólo por profesores locales sino también buscan profesores residentes en India, y la única forma de un aprendizaje constante con ellos es a través de las clases online, contribuyendo incluso a un contacto más próximo con su país de origen. De este modo las clases online no son sólo una estrategia de enseñanza sino también son una manera de mantener contacto con la cultura india directamente de la fuente. Y no sólo los indios van a buscar este contacto, también estudiantes de otras nacionalidades, pues un profesor indio viviendo en la India, sería sinónimo de autenticidad.

En el inicio del siglo teníamos una mezcla entre clases presenciales y online. Con la crisis del COVID-19 las clases pasaron a ser solamente online en muchos países durante meses, ya que las clases presenciales fueron prohibidas por un determinado periodo de tiempo. Y lo que vemos es que con la vuelta a la normalidad las clases virtuales no perdieron su espacio, pasaron a ser un *plus*. Fue constatado que nada sustituye a la presencia física pero el mundo virtual mostró que es posible y válido hasta cierto punto. La oportunidad de estar en contacto con personas de otros lugares, con otras visiones sobre determinados contenidos, con otras formas y metodologías de enseñanza, sólo tienden a acrecentar el aprendizaje. La enseñanza virtual no es apropiada para la danza pero proporciona medios de complementar el estudio y la formación que sin ella serían imposibles, debido a condiciones geográficas y monetarias.

Por lo tanto vemos que la enseñanza online es una segunda opción, cuando la primera, la enseñanza presencial, no es posible. A pesar de los diversos beneficios del mundo virtual, en la danza, la presencia física, el tacto, el contacto, el trabajo en grupo presencial continúan

siendo vitales en la educación. Las clases virtuales pueden ser vistas también como un complemento de las clases presenciales, siendo un soporte para el aprendizaje que ocurre fuera de las pantallas.

### ***5.3.3 Difusión y recepción de los trabajos dancísticos***

Según Arango-Forero (2013) la audiencia del nuevo público de la comunicación digital, abarca la oferta y demanda del mercado y de la industria, su rapidez, interactividad, inclusión, convergencia, movilidad, globalización, transformación e inmediatez. Distribuyendo, exhibiendo y exponiendo contenidos, donde el consumidor puede emitir nuevos mensajes y el productor recibir. Así, en la comunicación digital somos productos y productores a la vez, generando nuevas dimensiones y realidades comunicativas.

Vemos estas nuevas dimensiones y realidades comunicativas en la danza, con la publicidad de clases, eventos y espectáculos, y con la realización de los mismos en el mundo virtual, cambiando y transformando la comunicación tradicional. Ahora es posible un contacto rápido entre productor y consumidor, donde las emisiones de mensajes generan un diálogo que muchas veces no era posible antes; la publicidad gana velocidad llegando a más gente en menos tiempo, y con la gran oferta en el mercado digital es necesario saber hacer publicidad y conquistar al cliente y mantenerlo; los espectáculos de danza, los eventos, los vídeos de danza y los vídeodanza, alcanzan un mayor público, distribuido por todo el mundo, pero también ganan otros tipos de competencia. Así, difundir y recibir trabajos dancísticos por medios de las nuevas tecnologías, específicamente por internet, trae nuevas posibilidades y nuevos desafíos.

La divulgación de espectáculos, clases, discursos, seminarios de escuelas, de bailarines y de compañías abandonaron casi por completo la divulgación tradicional de

carteles, volantes, folletos y publicidades en medios de comunicación como radio y televisión. La divulgación masiva se da hoy en las redes sociales, es a través de la conexión entre usuarios, entre “postear”, “me gusta” y “compartir”, entre anuncios publicitarios, que pueden ser dirigidos a un público específico a través de vídeos y músicas disponibles en plataformas, o de publicidad en la línea del tiempo de los perfiles sociales, como la divulgación se realiza alcanzando millones de espectadores en todo el mundo, gracias a los algoritmos que relacionan los gustos de los individuos con los prestadores de servicios y de productos.

Compañías y bailarines profesionales y amateur utilizan principalmente *Facebook*, *Instagram*, y *YouTube*, para divulgación de sus trabajos, además de sus websites, pues es a través de las redes sociales como el público se mantiene conectado a ellos y atento a la novedad, pudiendo a su vez, compartir en sus redes sociales el material publicado por las compañías y bailarines, lo que genera una cadena de difusión y recepción, donde el receptor se convierte también en difusor. Por ejemplo, la última publicación, en la página de *Facebook* de Akram Khan<sup>113</sup> deseando un feliz 2022, incluye un corto vídeo con escenas de ensayos de su nueva producción, *Jungle Book*, tiene 680 “me gusta”, 18 comentarios y fue compartida 117 veces. La misma publicación en *Instagram*<sup>114</sup> tiene 4.743 visualizaciones y 14 comentarios, y en *YouTube*<sup>115</sup> 609 visualizaciones, 51 “me gusta” y un comentario. Además este tipo de comunicación, que no existe en los websites, crea un contacto más próximo con el público, generando seguidores que podrán dar “me gusta”, comentar y compartir las publicaciones, que a su vez pueden ser difundidas por un tercero y así sucesivamente, creando una gran red de conexión donde todos son a la vez difundidores y receptores.

Este tipo de publicidad se hace de forma gratuita, posibilitando la publicidad no sólo de grandes compañías y bailarines, sino también en pequeña escala, la divulgación de trabajos de quien no posee recursos financieros. Están presentes aquí también las 4 D's

---

<sup>113</sup> <https://fb.watch/ahsLD-BMK4/> Accedido en 02/01/2022 a las 15:40h.

<sup>114</sup> <https://www.instagram.com/p/CXyQlpgIHYv/> Accedido en 02/01/2022 a las 15:48h.

<sup>115</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=cxpsUw4dBU> Accedido en 02/01/2022 a las 15:50h.

(desmaterialización, desmonetización, democratización y disrupción) citadas por B. Tredezini (entrevista personal, 12 de noviembre de 2020) y las 6 D's (digitalización, decepción, desmaterialización, desmonetización, democratización y disrupción) citadas por F. Mattos (entrevista personal, 04 de mayo de 2021), dando oportunidad a todos para la difusión de sus trabajos, para la creación de un nuevo público y para una nueva lista de contactos, conectando personas alrededor del mundo. Además es posible hacer una publicación de pago, donde el primer emisor paga para que su publicación aparezca en perfiles de más personas, como ocurre en *Facebook*, por ejemplo, o también es posible generar renta, como en *YouTube*, donde el emisor puede autorizar la introducción de publicidad de terceros en el inicio de sus vídeos, y obtener renta a través del número de visualizaciones de sus vídeos, aunque en estos casos es necesario un gran número de visualizaciones. Así, las redes sociales se convierten en un nuevo negocio virtual entre ellos, usuarios y empresas .

Otro punto que observamos con el avance de las redes sociales, es que el artista de la danza, que muchas veces tuvo que ejercer diversas funciones debido a la falta de subsidios, siendo bailarín, profesor, coreógrafo, productor, escenógrafo, editor musical, etc. pasa a ejercer un papel más: el de *designer*, creando *posts* y vídeos para divulgación en las redes sociales. Y si los artistas o las compañías poseen recursos financieros, es necesario incluir otro profesional que se haga cargo de las redes sociales. Saber divulgar el trabajo en el mundo virtual pasa a ser una de las llaves para alcanzar un mayor número de personas y formar un nuevo público. No basta sólo producir danza sino también producir material virtual y saber colocarse en este medio, que se actualiza constantemente.

Los profesionales y los medios profesionales para esas difusiones empezaron a estar más presentes en los últimos años. La plataforma online *Indian Raga*<sup>116</sup>, la mayor plataforma de artes indias en el mundo, ideada por su fundador Sriram Emani, posee website, *Facebook*,

---

<sup>116</sup> Más información: <https://indianraga.com/> Accedido en 24/09/2021 a las 21:35h.

*Instagram, Twitter y Youtube* a través de los cuales divulga el arte clásico indio, alcanzando millones de visualizaciones en todo el mundo. Ofrece cursos, competencias, representaciones y produce y promueve diversos vídeos de danza y música clásica india en su forma tradicional, así como contemporánea y de fusión. Da oportunidad de crecimiento profesional y de colaboración entre artistas. Actualmente<sup>117</sup> 100 millones de personas visualizaron sus vídeos, 3 mil artistas colaboraron con ellos, actuando en 40 ciudades en el mundo. Otro ejemplo es *Shreya Nagarajan Singh*, una empresa que ofrece consultas de desarrollo artístico, planes de carrera, y desarrollo de negocios para artistas residentes en cualquier país. Promueve varios eventos online gratuitos y de pago para crecimiento profesional de artistas. Además de tener un espacio físico destinado a ensayos, eventos, representaciones, etc.

La divulgación amateur y semiprofesional también crece día a día, presente en varias redes sociales busca alcanzar el público que ya tiene un gusto, un interés por el arte indio pero también busca captar nuevas audiencias, no sólo para obtener mayor número de visualizaciones y “me gustas” sino para aumentar la interacción y el consumo. La difusión virtual pretende generar visualizaciones, me gustas, compartimientos e interacciones para llegar al consumo del producto, que puede ser una clase o un espectáculo. Y cuanto mayor es número del primero más oportunidades hay de llegar a un mayor número en el último. Por lo tanto, aquí incluimos también la captación, tener la capacidad de captar la atención, el interés, la curiosidad del individuo para que él llegue a hacer un consumo.

Cuando hablamos de espectáculos difundidos virtualmente, esta nueva forma de difusión genera una nueva audiencia que cambia la noción de distancia y presencia, lo que está lejos puede estar cerca, lo que está ausente se convierte en presente a través de una pantalla. Da también oportunidad a aquellos que no pueden ver en vivo un espectáculo, sea

---

<sup>117</sup> Dato actualizado en 11/12/2020 a las 12:54h.

por cuestiones económicas o espaciales (no estar en la ciudad, país, continente donde el espectáculo está siendo representado). Los espectáculos, vídeos de danza, vídeodanza pueden ser publicados con acceso gratuito o de pago, dependiendo de la plataforma en que están insertados y del objetivo del productor, si quiere sólo divulgar el trabajo o también lucrarse.

En esta nueva audiencia también encontramos el fenómeno de la falta de atención y concentración que internet está generando en las personas. La cantidad de información que ofrece el mundo virtual actualmente y la manera con que utilizamos las redes sociales están creando nuevas formas de publicidad y vídeos de danza que duran sólo unos segundos y no minutos, mucho menos horas. Pues la mayoría de las personas no tienen tiempo o concentración para asistir en la pantalla a un espectáculo largo, además la posibilidad de hacer otras cosas mientras se ve un vídeo también influye en esta falta de atención, no es como estar en un teatro, que la persona se sienta en una butaca, las luces se apagan y el escenario es la única cosa que se ve. Según S. Subramaniam (entrevista personal, 08 de diciembre de 2020) la danza india requeriría resistencia tanto del bailarín como de la audiencia en una actuación online, porque la pantalla no crea una atmósfera como la del teatro, no atrae la atención del público durante mucho tiempo, ya que puede estar pendiente de otras cosas mientras está visualizando la actuación. Así, en un mundo en que siempre se está corriendo contra el tiempo, la danza busca espacio entre los segundos y minutos de atención libres de los individuos. Los vídeos de corta duración, que tienen la mayoría de visualizaciones, intentan divulgar el trabajo y captar nuevas audiencias, compitiendo con otros muchos entretenimientos e informaciones disponibles, su alcance es grande pero su competencia también, ya que este servicio es casi siempre gratuito. Mientras que los vídeos de larga duración, en general, ya tienen un público formado que busca este material, necesitan también de un público específico que tenga tiempo para su visualización además de

concentración. Muchos vídeos están disponibles también gratuitamente pero también los hay en plataformas y websites de pago.

Otras formas de espectáculos virtuales, que de la misma manera que en las obras en vivo interaccionan con el público, que no separan “el escenario de las butacas”, incluso atraen a una audiencia más segura y confortable para “participar” en la obra. Según B. Tredezini (entrevista personal, 12 de noviembre de 2020) con la interacción y la inmersión tecnológica del espectador en la obra artística el resultado final puede ser previsto en un ambiente totalmente controlado, además de poder tener diferentes finales. Se experimenta una vivencia, una experiencia en otra realidad, el público no es sólo un espectador sino un participante de la obra, que participa de un modo seguro, sin riesgos. Y la obra puede provocar una reflexión real e intensa.

Este tipo de espectáculo ocurre en vivo pero virtualmente, el público debe entrar en la plataforma en el horario marcado, audiencia y bailarines están presentes virtualmente, ocupando un mismo espacio y tiempo virtual. El público es activo, necesita y recibe estímulos, interaccionando de forma dinámica, convirtiéndose en parte del proceso y del resultado, quebrando la línea que separa la pantalla del usuario. Este tipo de espectáculo consigue por su interacción captar la atención del espectador, dando lugar a una mayor concentración y disponibilidad del tiempo de éste para con la obra. Es un medio más interesante y eficaz para aquellos que buscan captar audiencia durante un espectáculo de larga duración. Un ejemplo de plataforma donde se realizan estos espectáculos es la plataforma *Zoom*, que se popularizó en los últimos años, por su fácil acceso, con manejo sencillo y bajo coste, pudiendo hasta ser gratuito.

Luego la nueva demanda del mercado digital creó una nueva forma de comunicación virtual que difunde y recibe la danza a través de websites, plataformas y redes sociales que generan nuevas maneras de hacer publicidad, lucrarse, difundir trabajos dancísticos,

alcanzando y formando a nuevos públicos consumidores. Desafía la gran competencia ofrecida en internet y la necesidad de aprender a utilizar nuevos y diferentes recursos para promover la danza.

#### ***5.3.4 Los cambios en los procesos creativos coreográficos***

Si las nuevas tecnologías afectan a los vídeodanzas, los videos de danza, los espectáculos, la educación, la difusión y la recepción, también afectarán a los procesos creativos, cambiando la orientación espacial del mundo real hacia el virtual, impactando el modo de hacer y producir danza, con nuevas dimensiones para la reproducción en las pantallas.

Los procesos coreográficos son numerosos y dependen de variados factores, como objetivos, metodologías, estilo de danza, espacio de representación, música, número de bailarines, vestuarios, iluminación, etc. Y las coreografías creadas para la pantalla además incluyen las diferentes posibilidades en que determinados movimientos y escenas pueden ser grabados y visualizados por el público. Antes la coreografía se hacía para una visualización frontal, que es la forma tradicional, que está en el teatro, existiendo la posibilidad de escenarios en forma circular donde las nociones de frente, atrás y lados se pierden. Con la cámara surge la opción del abajo y arriba, de la visión general o de los detalles, además del cambio de escenarios. Añadiendo la edición de vídeo, esta nueva forma de relacionarse con la cámara cambia la forma de pensar, crear y hacer danza. La composición coreográfica gana un nuevo elemento, la tecnología, no como soporte a la obra sino como agente cocreador.

La composición coreográfica dependerá del ángulo desde el que el movimiento va a ser grabado, de cómo las lentes van a captarlo, de cómo será la edición. Las posibilidades que esta interacción genera son infinitas, varios juegos pueden ser creados entre bailarines,



escenarios, cámaras, iluminación, edición, cambiando la relación espacial entre cada uno de ellos. La obra final sólo existe por causa de este proceso que incluye la cámara como participante activo. Esta nueva forma de pensar la danza se refleja en el cuerpo del bailarín que empieza a ejecutar nuevas formas, nuevos patrones corporales, que pueden ser vistos desde todos los ángulos, con una nueva percepción y una nueva estética.

Las nuevas estéticas que presenta el vídeodanza traen nuevas concepciones de movimientos, pues los movimientos son pensados primeramente en partes para la cámara y no para los ojos humanos, estos observarán solamente el producto final con la edición de varias tomas, con la suma de varias partes que dará lugar al todo, mientras que en las coreografías en vivo todas las partes deben ser pensadas en conexión con el todo, deben estar interconectadas, la edición entre un paso y otro ocurre en el mismo momento en que la obra se desarrolla y el público la ve. Esto es, el vídeodanza es una unión editada de varias partes y el espectáculo en vivo está compuesto por un todo, que ocurre en el mismo momento en que es representado, no siendo posible jugar, manejar y editar las diferentes partes que lo componen, pues son representadas en secuencia en el momento.

Así, se instiga una nueva forma de creatividad en los vídeodanza, la amplitud de posibilidades ofrece diferentes modos en que la coreografía puede desarrollarse, cambiando de acuerdo con los espacios disponibles para las grabaciones, con la calidad de los aparatos tecnológicos y de los softwares utilizados para la edición, y claro, con la propuesta coreográfica. Al igual que en las coreografías en vivo en que se hacen experimentaciones e improvisaciones para verificar lo que es mejor para la coreografía, en los vídeodanza también es necesario hacer experimentaciones e improvisaciones, con diferentes tomas, de las cuales posteriormente serán elegidas las que más se adecuan a la propuesta.

La visión del coreógrafo, de igual forma, se desarrolla de una nueva manera, antes creaba secuencias de movimientos que eran vistas en plano horizontal y de frente, ahora es

necesario pensar las secuencias de movimientos vistas desde diferentes ángulos y en diferentes escenarios, analizando y eligiendo la forma que mejor se adecue a la propuesta. Las posibilidades aumentan, el trabajo aumenta y el resultado puede ser múltiple, produciendo diferentes secuencias de ediciones con las diferentes tomas. Por lo tanto, la creatividad no está sólo en la composición de los movimientos sino también en cómo los movimientos son grabados, en cómo las escenas son editadas, y cómo se genera el producto final, teniendo que poseer además de un conocimiento dancístico un conocimiento sobre estas tecnologías y/o un profesional que dé apoyo y consejos.

Los vídeos de danza que no poseen las características del vídeodanza, ya citados en el subcapítulo 5.3.1, que son sólo grabaciones de coreografías, que podrían ser vistas también en vivo, de cierta manera también pueden cambiar el proceso creativo. A pesar de no ser un vídeodanza con todas sus implicaciones, el coreógrafo/bailarín danza para la cámara que será reproducida en la mayoría de las veces en *Instagram*, *Tik Tok* y *Facebook*, que requieren muchas veces segundos de vídeo, no llegando a un minuto. Estas coreografías buscan en este pequeño espacio de tiempo captar la atención del usuario, por lo tanto son muchas veces intensas y dinámicas, resumiendo en un minuto lo que podría ser danzado en 10 o más minutos. Estos vídeos de danza buscan una creatividad que sea impactante, utilizando una o más tomas y buscando captar la atención del público, que dispone de otros millares de vídeos y contenidos disponibles online. La creatividad aquí también es manejada de forma diferente que en una coreografía para un teatro, la coreografía aquí es pensada para la pantalla y para las redes sociales.

El vídeodanza nos da diferentes ángulos desde los que crear la danza, el vídeo de danza instiga la forma que los movimientos deben ser desarrollados, encontrando un medio de captar el interés de las personas entre tantas otras opciones. Lo que ambos tienen en común es la cámara, la grabación, la lente por la cual el movimiento será captado y

transferido a la pantalla. Ambos son productos de una composición coreográfica que fue pensada para ser digitalizada, independientemente de su grado de complejidad.

La preparación de clases no deja de implicar también un proceso creativo. La enseñanza exige creatividad y las clases online exigen una nueva manera de transmitir la enseñanza. Como vimos anteriormente no podemos trabajar el tacto, la percepción espacial y grupal en estas clases de la forma tradicional, por lo tanto, los profesores están obligados a pensar en nuevas maneras de producir estas habilidades en sus alumnos, o, al menos, en cómo minimizar este déficit. Las clases online tienen desafíos que no se encuentran en las clases presenciales, por este motivo, deben ser desarrolladas de otras formas, cambiando los procesos, las estrategias y las metodologías de enseñanza, pues el ambiente y las herramientas son otros. Renovar la enseñanza no es una opción sino una necesidad para obtener buenos resultados en el mundo virtual.

La divulgación y la audiencia en las redes igualmente exigen nuevas formas, nuevas maneras de pensar y crear publicidad, ampliando opciones y desarrollando diversos productos para ser vendidos y varias opciones para llegar hasta ellos. Este nuevo mercado trajo a la danza una nueva oportunidad de ganar espacio y audiencia en la sociedad, enseñando no sólo su producto sino su valor cultural y artístico. Las nuevas formas de difusión y recepción exigieron de los profesionales un nuevo desarrollo creativo, buscando nuevas maneras de existir en el mundo digital así como la mejor manera de aprovechar estas nuevas tecnologías para el propio uso de la danza, creando una nueva audiencia virtual.

Las nuevas tecnologías, internet, las redes sociales, han cambiado el mundo y la manera en que las personas se relacionan y consumen productos. Lo tradicional ha tenido que encontrar maneras de sobrevivir mezclándose con lo digital. Y en la danza no sería diferente, adaptarse y renovarse pasa a ser parte del mundo dancístico, y la creatividad que iba dirigida a la elaboración de coreografías y espectáculos ha tenido que formar parte de nuevos

procesos creativos: el videodanza, el vídeo de danza, las clases online, las nuevas maneras de divulgación y recepción, las nuevas audiencias, las nuevas formas de pensar y crear la propia danza.

La danza está desde la prehistoria en constante evolución, como vimos en los capítulos anteriores, incluso las danzas consideradas tradicionales, como el bharata natyam y el kathak, así como el ballet clásico occidental, van cambiando con el paso de los años. La sociedad cambia, el ser humano y sus habilidades cambian, y con ellos sus procesos de creación. Es un camino natural que la era digital también sigue. Por lo tanto los nuevos procesos creativos desarrollados entre la danza y la tecnología son resultados previsibles de un mundo que está en permanente transformación y movimiento.

En la danza india, bharata natyam y kathak, podemos observar que la creatividad que estaba prácticamente apartada de la enseñanza de la danza, donde las coreografías de repertorio, llenas de reglas inmutables, debían ser reproducidas año tras año, gana espacio con el avance de la tecnología, de las redes sociales, de la globalización. La oportunidad de crear vídeos amateur para subir en internet empezó a instigar a muchos alumnos y bailarines, que comenzaron a crear sus propios movimientos de danza, pequeñas coreografías y vídeos para publicar en sus *stories* y líneas del tiempo. Este pequeño movimiento trajo consigo la experimentación, la improvisación, la creación coreográfica que se salía de los patrones tradicionales. Nuevas combinaciones, nuevas músicas, nuevos conceptos empezaron a ser desarrollados, abriendo un camino de infinitas posibilidades, y cambiando la forma de considerar las producciones coreográficas. Para un mundo digital no es suficiente sólo repetir, es necesario crear.

Y las clases y la divulgación online crearon una nueva forma de enseñar, de derrumbar barreras, cruzar fronteras y alcanzar nuevos públicos. Las nuevas formas de bailar han producido una nueva audiencia, ampliando el campo de mercado de la danza india. Así

pues la danza se hizo más accesible para aquellos que no conocen la cultura india y sus tradiciones, abrió un abanico de medios y oportunidades para conocerla, hacerla y producirla, internacionalizando una danza nacional. Se creó un nuevo campo donde la danza india está enraizándose y creciendo en diferentes ramas, acompañando una tendencia que es global.

No hay evolución, no hay cambios, no hay transformaciones si los procesos de creación son los mismos. Un mundo en transformación, que es cada vez más digital, con internet cada vez más activo en la vida de las personas, las personas cada vez más adictas a las redes sociales, provocará que la danza esté más conectada a ellos también. Las danzas del templo están actualmente en la pantalla desarrollando nuevos procesos dancísticos, que involucran nuevas creaciones porque la audiencia no es la misma, el espacio no es el mismo, las posibilidades no son las mismas, el mundo no es el mismo, la danza no es la misma.

La globalización de la cultura, lo global, lo local, la migración, las nuevas tecnologías en la educación, en la difusión, en la recepción, en los procesos creativos, en los vídeos de danza y en los vídeodanza, cambian la forma de hacer danza, creando nuevas y diferentes posibilidades, interactuando y dando soporte para el desarrollo de diferentes procesos dancísticos, en los cuales, el bharata natyam y el kathak están involucrados; descubriendo diversas maneras de existir en un mundo contemporáneo, convirtiéndose así también en danzas contemporáneas tanto por la temporalidad, por existir en el tiempo contemporáneo, como también por estar a la par de las cuestiones actuales y de los factores que están presentes en la contemporaneidad.

Por lo tanto, la danza clásica india es hoy una danza global, presente en diversos países en su forma tradicional o hibridándose con otras culturas, creando nuevas formas y transmitiendo nuevas historias. También en su propio país de origen recibe influencias foráneas o busca nuevos caminos dentro de sus propias raíces. Además está presente en el mundo virtual, dando a la danza un nuevo espacio para desarrollarse. Así se convierte en una

danza plural, donde la diversidad dentro de la propia técnica necesita ser aceptada para continuar sobreviviendo con el paso de los años. Y adaptándose a las nuevas encrucijadas que surgen, como por ejemplo el COVID-19, que transfirió de un momento a otro el modo presencial al virtual, obligando a la danza a encontrarse en nuevas maneras de ser y estar, acelerando un proceso que ya venía ocurriendo. La danza templaria de las danzarinas hereditarias es actualmente una danza contemporánea y globalizada, que entre definiciones filosóficas, paradójicas y dialécticas, convive entre lo viejo y lo nuevo, entre lo “tradicional” y la innovación, entre el mundo físico y virtual, entre la repetición y la creación, entre un lado, el otro y el que encontramos entre medias (in between), entre diferentes factores que influyen en ella directamente o indirectamente, provocando nuevas formas de creatividad.

#### **5.4 La repercusión de la pandemia del COVID-19 en las danzas clásicas indias**

En diciembre de 2019, en Hubei en China, fue reportado un nuevo coronavirus (SARS - CoV-2) que estaba afectando gravemente a la población, dificultando la respiración y obligando a la hospitalización en la UCI, con la necesidad de intubación con oxígeno. En febrero de 2020 fue denominado COVID-19 por la Organización Mundial de la Salud, y el 11 de marzo de 2020 declarado, por la misma, como pandemia. En España el primer caso fue registrado el 31 de enero de 2020, y era importado, y a partir del 24 de febrero del mismo año empezaron a registrarse los primeros casos de la península. El 14 de marzo fue decretado el estado de alarma y el confinamiento de la población en España. (Ferrer, 2020) El estado de alarma terminó, en España, el 21 de junio de 2020, seguido de diversas restricciones de toque de queda, aforos limitados y actividades prohibidas que poco después se fueron atenuando. Actualmente, la nueva ola del COVID-19 con la variante Ómicron, surgida en el sur de África, en noviembre de 2021, lleva a diversos países a volver al confinamiento de la

población y/o a nuevas restricciones, debido a la facilidad con que se transmite el virus.

Después de dos años de pandemia, con la población empezando la tercera dosis de la vacuna, el COVID-19 aún no está controlado, y la vida aún no ha vuelto a normalidad, siendo necesarias restricciones y uso de mascarillas. En este escenario pandémico, la crisis mundial no fue solamente sanitaria sino también política, social y económica, y la profesión de la danza fue una de las que sufrió fuertemente con el confinamiento y con las restricciones, con el cierre, en muchos casos definitivo, de escuelas, compañías y teatros. Y fue con las nuevas tecnologías, con internet y sus herramientas, como la danza encontró espacio para sobrevivir esta crisis.

Como se ha visto en los capítulos anteriores, la pandemia del COVID-19 aceleró un proceso que ya venía ocurriendo en la danza: clases y espectáculos online; producción de videodanza y vídeos de danza; difusión y recepción a través de plataformas y redes sociales; la creación de un nuevo mercado, al mismo tiempo que se creó una desmonetización, democratizando y convirtiendo en accesible gratuitamente variados contenidos; también facilitó el contacto entre diferentes profesionales, alumnos y público, desde diferentes países del mundo.

La oferta de material online, clases o espectáculos, creció durante el confinamiento de 2020, siendo posible disfrutar de espectáculos, que si no llega a ser por la crisis del COVID-19, nunca habrían estado disponibles gratuitamente en internet, también se hizo posible recibir clases con maestros renombrados de la danza, como con Tamara Rojo y con bailarines de la compañía de Akram Khan. Y con la imposibilidad de realizar espectáculos en vivo, muchos artistas profesionales y amateur grabaron vídeos para subir a internet.

El bharata natyam y el kathak también tuvieron que adecuarse a esta nueva forma y necesidad de producción, incluso escuelas y profesionales tradicionales se unieron a las nuevas tecnologías para conseguir mantenerse en este periodo de crisis. Con la incertidumbre

que había en el inicio de la pandemia, y ahora, casi al final, se hizo necesario sostener la actividad online.

Como se dijo anteriormente, las clases de danza no tuvieron otra manera de impartirse que no fuera online, a través de plataformas con clases online presenciales, con contacto con el profesor o no, y también a través de clases grabadas, enviadas a los alumnos y disponibles en redes sociales, sin contacto entre profesor y alumno. Diferentes compañías y bailarines han hecho disponible gratuitamente clases de danza, bailarines de la compañía de Akram Khan impartieron clases de ballet clásico, contemporáneo y abhinaya a través de su página en *Facebook*. A pesar de ser una gran oportunidad seguir estas clases, encontramos las dificultades ya citadas antes, falta de espacio adecuado para la práctica, el no contacto con el profesor para resolución de dudas y para saber si los movimientos son realizados adecuadamente, siendo así, este tipo de clase, está recomendado para bailarines profesionales o alumnos avanzados que ya tienen conciencia corporal y son capaces de autocorregirse.

*YouTube*, que ya tenía diferentes clases colgadas, pasó también a ser un canal en el que se podía acceder a muchas más clases, así como en *Facebook* o *Instagram*, encontrando los mismos problemas que en el ejemplo de Akram Khan. La opción más próxima a la realidad son las clases online presenciales con la posibilidad de contacto entre profesor y alumnos, realizadas a través de plataformas como *Jitsi Meet*, *Cisco Webex*, *Microsoft Teams*, *Google Meet*, y una de las más populares en este periodo, *Zoom*, con versión gratuita y de pago. Pero también tienen desventajas, que ya fueron discutidas en este trabajo, continuamos con el problema del espacio no adecuado para la práctica; no hay contacto físico que en la danza es esencial para el aprendizaje; los trabajos en grupo se complican; la cámara disminuye la visión, siendo más difícil ver los detalles de los movimientos. Observamos que esta opción es la utilizada para clases de pago, así el profesor encuentra una manera de continuar monetizando durante la pandemia, y también es una oportunidad que alumnos y



bailarines de todo el mundo encontraron para tener clase no sólo con su profesor local sino con profesores de otras ciudades y países, en el caso de las danzas aquí estudiadas, de la India, teniendo un contacto directo con el país de origen aunque sea un contacto online.

Por lo tanto, las clases online, fueron y son, una manera por la cual el bharata natyam y el kathak pudieron continuar sobreviviendo durante la pandemia, a pesar de sus desventajas, posibilitaron la continuidad de diversas escuelas y el mantenimiento de sus trabajadores, posibilitaron la monetización de autónomos, y crearon oportunidad para seguir clases con diferentes profesores por todo el mundo, además rompieron con el sistema de enseñanza tradicional, presencial y restringido a un profesor, abriendo una puerta que continuará estando abierta. Esta será, tal vez, en el futuro, la aportación más importante para estas danzas llamadas tradicionales, más que promover su supervivencia, la pandemia regeneró la posibilidad de romper patrones seguidos durante años por los tradicionalistas, insertándose en un mundo globalizado y tecnológico.

Con el paso de los años, cada vez más vídeos aparecen disponibles en internet, algunos con acceso gratuito y otros de pago, siendo *YouTube* la plataforma más popular. Con la crisis del COVID-19 ya sabemos que muchas compañías empezaron a poner a disposición en internet espectáculos completos, además de la aparición de diversos vídeos de danza y vídeodanza de profesionales y amateurs. Espectáculos antes nunca vistos fuera de su local de representación, estuvieron disponibles en la época del confinamiento de 2020, por ejemplo, los dramas creados por la escuela de Rukmini Devi, *Kalakshetra*, fueron colgados gratuitamente en *YouTube* por un determinado periodo de tiempo, y *Abhinava Company* también colgó algunas de sus producciones online, pero con acceso de pago. Así, vemos que esta ola de vídeos y espectáculos, fue una gran oportunidad para los estudiosos y profesionales de bharata natyam y kathak que viven fuera de India, o de ciudades y países, que en general no reciben este tipo de espectáculo, tener la oportunidad de ver estas

producciones, de la misma forma que fue posible asistir clases con profesores de otros lugares.

La difusión y la recepción que las nuevas tecnologías trajeron con internet y con la pandemia del COVID-19 desarrollaron una gran gama de posibilidades para las danzas, incluyendo, el bharata natyam y el kathak, que encontraron un canal para llegar a diferentes partes del mundo y de diferentes formas, no sólo sobreviviendo en esta época sino también descubriendo nuevas formas de existir. Se pudo observar que para los más tradicionalistas, la danza continuó existiendo de la misma manera en las pantallas, con la misma didáctica y las mismas coreografías, y para los que están más abiertos a los cambios que vienen ocurriendo en el siglo XXI, la pandemia aceleró la adaptación al mundo digital, adecuando y creando nuevas metodologías y estrategias de enseñanza, nuevos modos de producir espectáculos y vídeos dancísticos, nuevas formas de divulgar la danza y de percibirla, llegando a renovar los procesos creativos, ya que ahora tenemos un nuevo escenario que es digitalizado. Un ejemplo es la plataforma *Indian Raga*, sobre la que entraremos en más detalles en el próximo capítulo, que explora todas las posibilidades para las danzas y las músicas indias dentro del mundo virtual.

Además la pandemia aumentó el número de encuentros entre estudiosos y profesionales para debatir y reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro de la danza. La facilidad, la comodidad y el coste reducido de estos encuentros en modo online ampliaron además de la cantidad de encuentros, el número de profesionales involucrados y el número de participantes. Este aumento en tres vías, permitió la escucha y el derecho a opinar entre personas de diferentes países y culturas, con diferentes experiencias de vida, y diferentes maneras de ver y entender el bharata natyam y el kathak, dando lugar a más investigaciones sobre los mismos.

Estos nuevos espacios y nuevos contextos no terminaron con las formas presenciales, y éstas tampoco las critican. Surgieron con los avances tecnológicos, y aceleraron su proceso con la pandemia del COVID-19, se convirtieron, no en la única forma de producir danza, sino en una forma más, en una opción más, en una posibilidad más que en sí misma abre otros tantos diferentes caminos en los cuales desarrollarse, además de ser una forma de supervivencia cuando el modo presencial y en vivo no es posible.

Siendo así, repercute en la historia de la danza, en la historia del *bharata natyam* y del *kathak*, ganando un capítulo en que las relaciones entre danza y nuevas tecnologías, tradición e innovación, llegan a ser estudiadas con más atención, y admitidas como una unión inevitable, aceptando los cambios que pueden ocurrir en el camino, en las formas estéticas, en formas de enseñanza, en las producciones de espectáculos y vídeos, en el modo de difusión y recepción, en los procesos creativos, y en la manera de pensar y reflexionar la danza.

La danza clásica india, el *bharata natyam* y el *kathak*, pasaron del templo, a los palacios, a las calles, a los teatros y al mundo digital, se desarrollaron y cambiaron la técnica, la forma estética, el proceso de aprendizaje-enseñanza, la representación, la creación, la producción, la recepción en el transcurso de los años. Las nuevas tecnologías, la digitalización de la danza, el tiempo pandémico en que vivimos, es solamente una fase en la historia de estas danzas que entre aciertos y errores busca nuevos caminos para seguir adelante, conectando tradición y tecnología, como una nueva modalidad de transmisión de saberes milenarios. El camino aún es largo pero la pandemia aceleró un proceso que venía ocurriendo y probablemente la danza india continuará en el medio digital encontrando nuevas maneras de existir.

(Lamas-Baiak, 2021, p. 20)

## 6. BAILARINES Y COMPAÑÍAS RELEVANTES EN EL SIGLO XXI

La globalización y la glocalización conectan lugares y personas por todo el mundo, hibridando culturas que se transforman y cambian identidades a nivel social, político y comercial, produciendo nuevos significados, que aceptan o no la diversidad, creando nuevos sistemas, donde la inmigración, la diáspora, los movimientos de(s)coloniales, las nuevas tecnologías atenúan las diferencias, cambiando las dimensiones de tiempo y espacio con nuevas posibilidades de soporte e integración, convirtiendo la danza en un vehículo a través del cual estos factores de la contemporaneidad pueden desarrollarse.

Como pudimos verificar en los capítulos anteriores, el bharata natyam y el kathak existen de diferentes formas en el siglo XXI. Tenemos la danza tal como se hacía en el siglo pasado, tras la independencia de India, considerada tradicional; tenemos la búsqueda de la técnica anterior a la reforma, volviendo al pasado para recuperar una forma más original, así como una investigación sobre la historia no contada respecto al desarrollo de la misma; tenemos la danza con su técnica tradicional pero hablando de temáticas contemporáneas; y tenemos la técnica que cambia su forma, tanto por influencia foránea como por influencia de otras danzas o técnicas corporales indias. Además todas estas formas se relacionan con las nuevas tecnologías, ya sea por medio de la educación, de la difusión y recepción o de los procesos creativos.

En este capítulo vamos analizar ejemplos de cada uno de estas formas que la danza está tomando en este siglo globalizado y contemporáneo, averiguando en la práctica los conceptos aquí presentados de danza clásica india, danza clásica india contemporánea y danza india contemporánea. Iniciaremos con la bailarina de bharata natyam, Dra. Janaki Rangarajan, que nos presenta la danza en su forma tradicional, pero con sus propias composiciones y en las redes sociales. Seguiremos con *Abhinava Dance Company*, que

trabaja con la técnica del bharata natyam y del kathak en un concepto contemporáneo de coreografía con el uso de tecnologías. Después veremos a Aditi Mangaldas, bailarina de kathak, que a partir de la propia técnica de esta danza busca formas contemporáneas de hacerla. También hablaremos sobre Kumar Sharma, que realiza diversos vídeos de danza en sus redes sociales, fusionando la técnica del kathak con otros tipos de música. Analizaremos algunos de los vídeos de la plataforma *Indian Raga*, donde la técnica y la forma coreográfica del bharata natyam se mantienen pero su temática es contemporánea. Finalizamos con Astad Deboo y Akram Khan, el primero en India y el segundo en Inglaterra, que cambiaron la forma clásica de la danza por una forma contemporánea. Estos nombres fueron elegidos por su destaque y reconocimiento internacional, cada cual con su línea de trabajo.

El objetivo aquí no es describir detalladamente cada trabajo dancístico, cada coreógrafo, cada bailarín o compañía, ya que no es un trabajo de análisis coreográfico, sino describirlos lo suficiente para que se identifiquen los factores de la globalización y de la contemporaneidad, y cómo se relacionan, aplicando en la práctica la teoría desarrollada hasta el momento, y de esta manera averiguar los nuevos contextos y los nuevos procesos que se están creando en el siglo XXI para las danzas clásicas indias bharata natyam y kathak.

### **6.1 Dra. Janaki Rangarajan**

Janaki Rangarajan empezó sus prácticas en bharata natyam con 4 años de edad con Smt. Madhavi Chandrasekhar, siguiendo sus estudios con la Dra. Padma Subrahmanyam, estudió también música carnática. Es cofundadora de la organización *Kalshraya* que busca promover y proteger las artes clásicas de la India, es miembro de la asociación de artistas de bharata natyam de India (ABHAI) y de la asociación de educadores de danza india (IDEA). Tiene su propia escuela, *Nritya Niketan*, donde pretende formar una nueva generación de

bailarines y promover el bharata natyam. En sus producciones explora la creatividad dentro de la tradición.

Con reconocimiento internacional, viaja por diversos países impartiendo talleres y haciendo representaciones de coreografías de repertorio y de su propia autoría. En su canal en *YouTube* hay 55 vídeos<sup>118</sup> con partes de sus representaciones y producciones, así como vídeos de ejercicios para la práctica de la danza, el primero publicado hace 12 años con 50 mil visualizaciones, y el último hace un mes con 796 visualizaciones. En su canal de *Facebook* e *Instagram* publica frecuentemente fotos acompañadas de frases o reflexiones sobre variados asuntos, y también pequeños vídeos de sus prácticas y coreografías.

Su técnica demuestra extrema calidad, perfección y precisión en las líneas corporales así como gracia y ligereza. Si la relacionamos con la teoría de movimiento de Laban<sup>119</sup>, vemos que utiliza el tiempo en sus variantes de velocidad: lento, medio y rápido; el flujo del movimiento es tanto continuo como interrumpido; su peso o esfuerzo puede ser pesado o ligero, fuerte o suave, jugando con diferentes grados de energía; el espacio es explorado tanto en la geometría de sus movimientos corporales como en las direcciones que ocupa en el ambiente. También identificamos movimientos de cadera, fruto de su estudio con la Dra. Padma Subrahmanyam, ya que actualmente la técnica del bharata natyam no tiene tales movimientos.

Para analizar su trabajo utilizaremos dos vídeos, el primero disponible en su website, es un resumen de su espectáculo *Unravelled*<sup>120</sup>, traducido al español: “Desenredada”, con una duración de 24:06 minutos, muestra algunas partes de la representación que posee una

---

<sup>118</sup> <https://www.youtube.com/c/NatyamNrityam/videos> Accedido en 01/10/2021 a las 17:54h.

<sup>119</sup> Rudolf von Laban nació en Eslovaquia en 1879 y falleció en Reino Unido en 1958. Su interés por el cuerpo y el espacio, con influencia de sus estudios en arquitectura, lo hizo crear una teoría del movimiento que influyó la danza moderna, también creó un sistema de notación del movimiento llamado *Labanotation*. Según su teoría podemos analizar el movimiento según cuatro factores: tiempo, espacio, peso/esfuerzo y flujo, dentro los cuales podemos estudiar cada elemento del movimiento por separado y sus combinaciones, la organización espacial, aspectos cualitativos y la geometría. Su trabajo es usado no solamente en la danza sino también en la música, en el teatro, en la educación, en la psicología, en la fonología, en las artes visuales y en la educación física.

<sup>120</sup> Es el quinto vídeo en <https://www.janakirangarajan.com/gallery.html> Accedido en 26/12/2021 a las 14:59h.

estructura tradicional, con música carnática en vivo, con la orquesta posicionada al lado izquierdo del escenario, vestuarios y ornamentos tradicionales, y patrones coreográficos tradicionales. *Unravelled*, según la descripción del vídeo, es un solo de danza que explora las capas invisibles y no habladas que rodean al personaje *Draupadi*, del *Mahabharata*, una mujer que captó durante siglos la atención de los escritores y poetas, considerada además una diosa. Con un guión contemporáneo escrito por V. Balakrishnan, está basado en el *Mahabharata*, en tradiciones populares y en textos modernos. La música fue compuesta por Sudha Raghuraman, con los músicos Satish Krishnamurthy y Nilesh Deshpande, el canto de Murali Parthasarathy, y la recitación en inglés de la propia Janaki. Fue elegido para este estudio por ser el vídeo más largo disponible, donde se puede ver mejor su composición coreográfica, por no ser de una coreografía de repertorio, y por estar basado tanto en textos tradicionales como modernos, acercando el pasado al presente.

*Mahabharata* es uno de los dos grandes relatos épicos hindúes, el otro es el *Ramayana*. *Maha* significa grande, y *Bharata* como vimos anteriormente es el antiguo nombre de India, supuestamente escrito en el siglo III a. C. por Krishna Dvapayana Vyasa, contiene cerca de 200.000 versos en sánscrito, es considerado la epopeya más antigua del mundo y forma parte de la tradición oral india. Narra la gran batalla del territorio *Bharat: Kurukshetra*, entre los primos *Kauravas* y *Pandavas*, nietos del autor. En el momento crucial de la narrativa que contiene el famoso *Bhagavad Gita*, este texto que es mucho más conocido en occidente que el propio *Mahabharata*, narra la conversación entre el personaje principal, *Arjuna*, y Krishna, una de las encarnaciones<sup>121</sup> de dios en la tierra. Arjuna representa el devoto que necesita de la orientación del dios, representado por Krishna, en este diálogo se presentan la espiritualidad y la filosofía hindú.

---

<sup>121</sup> Según la mitología hindú, dios se encarna en la tierra siempre que es necesario. Las encarnaciones provienen del dios Vishnu, dios de la preservación, y varían en número y nombres según la versión. La versión más conocida habla de 10 encarnaciones (avatares), donde el último, *Kalki*, aún está por venir. Krishna aparece muchas veces como el noveno avatar, que vino a aconsejar a Arjuna sobre el desenlace de la guerra de Kurukshetra.

Muy resumidamente la historia, que es considerada real por muchos hindúes, transcurre en el norte de India, donde los cinco Pandavas pierden su reino frente a los Kauravas a través de un juego de dados y son obligados a vivir exiliados durante años. Al volver del exilio, tiene lugar la gran batalla de *Kurukshetra*, Arjuna sin saber qué hacer, ya que está luchando contra su propia familia, es aconsejado por Krishna y se dicta el *Bhagavad Gita*, entonces Arjuna cumple su deber y su *karma*<sup>122</sup>, los Kauravas son vencidos y los Pandavas reconquistan su reino. La historia termina con los Pandavas subiendo al reino de los dioses y con la muerte de Krishna. Dentro de esta gran y principal historia se cuentan muchos otros relatos paralelos, desarrollando cuestiones de ética, moral, valores, religiosidad, espiritualidad, y deberes de la cultura.

Draupadi, hija de *Drupada* del Reino de Panchala, nacida del fuego sacrificial, es la esposa de los Pandavas, los cinco hijos de *Pandu*: *Yudhishtira*, *Bhima*, Arjuna, *Nakula* y *Sahadeva*. Ella es el personaje femenino principal, y su más conocida escena se desarrolla cuando uno de los Kauravas intenta quitarle su saree violentamente, y Krishna invocado por ella hace que su saree nunca termine, impidiendo que quede desnuda frente a todos. Como toda historia hindú, con todos sus dioses y personajes, Draupadi nos ofrece diversas lecturas y diferentes calidades, dándonos diferentes características de las ocho heroínas (*nayikas*) descritas en el *Natya Shastra*.

Las *nayikas* son clasificadas en ocho tipos (*ashta*), dependiendo de su relación con el héroe (*nayaka*), que da lugar a ocho estados (*avastha*) diferentes de amor (*sringara*). Ellas son el arquetipo de la heroína romántica, y podemos decir no sólo india sino también occidental, eternizadas en la literatura, en la pintura, en la escultura, en la música y en la danza. Ellas nos dan características comunes de diferentes estados emocionales en relación a la experiencia amorosa, en la relación entre la unión (*sambhoga*) y la separación (*vipralambha*) de los

---

<sup>122</sup> Efecto de nuestras acciones de las vidas pasadas o de la vida actual en el presente; deber o destino que uno debe cumplir, acción y consecuencia.



amantes. En el *Natya Shastra* (Muni, 2006, p. 344) son descritas en el capítulo 24, llamado *Samanyabhinaya* (representaciones básicas), a partir de los versos 210-211:

210-211 In this connection Nayikas (heroines) are classified into eight types: Vasakasajjika (readily dressed up for Union), Virahotkanthita (distressed due to separation) Svadhinabhartrka (One having the husband under control), Kalahantarita (one estranged due to quarrel with the lover) Khandita (one annoyed with her lover), Vipralabdha (jilted by the lover).

Prosita Bhartrka (one whose husband is in exile) and Abhisarika (one who approaches the husband or lover herself).<sup>123</sup>

En los versos siguientes, cada tipo es descrito con más detalles. Podemos percibir que todos estos estados acompañan a Draupadi en el transcurso de la historia del *Mahabharata*, pues ella estuvo lista para la unión, ella se angustió por la separación, tuvo sus maridos bajo control en determinados momentos, se molestó y peleó con ellos, fue abandonada de cierta manera, tuvo a sus maridos exiliados y ella misma se aproximó a ellos. Por lo tanto estas características describen momentos de la heroína y no un estado fijo o una personalidad. Pero Janaki no busca describir en *Unravelled* estas características ya conocidas, sino ir más allá de la apariencia, y desnudar un personaje que se esconde detrás de los estereotipos ya catalogados y que es una realidad para muchas mujeres indias, la violencia sexual, que es hasta el día de hoy una gran problemática. De esta forma, hace una crítica social, sobre un asunto que perdura en el país desde hace miles de años.

---

<sup>123</sup> NDT: 210-211 En esta conexión las Nayikas (heroínas) son clasificadas en ocho tipos: Vasakasajjika (lista para la unión), Virahotkanthita (angustiada debido a la separación) Svadhinabhartrka (aquella que tiene el marido bajo control), Kalahantarita (aquella que tuvo una pelea con el amado) Khandita (aquella que está molesta con su amado), Vipralabdha (abandonada por su amado).

Prosita Bhartrka (aquella cuyo marido está exiliado) y Abhisarika (aquella que se aproxima ella misma a su marido o amante).

Recordamos que el título del trabajo dancístico es *Unravelled* que significa desenredada, según el diccionario DLE (Real Academia Española, s.f.) desenredar significa “deshacer el enredo”, “poner en orden y sin confusión lo que está desordenado”, “desenvolverse, salir de una dificultad”. Y de acuerdo con la descripción del vídeo y de la coreografía el papel de la heroína romántica adquiere no una relación con su(s) amado(s) sino con ella misma y con la situación a la que fue expuesta. Rehaciendo la trama contada por siglos, en cuatro actos, Janaki muestra a Draupadi como aquella que en vez de ser salvada, es la que salva a sus esposos; como una mujer igual a otras tantas en India, que sufren abusos y necesitan encontrar fuerzas para continuar sobreviviendo; y reflexiones sobre vida, muerte y reencarnación.

El vídeo empieza con la frase *Explore the Unseen Layers of the Iconic Draupadi...* (Explore las Leyes Invisibles de la Icónica Draupadi). Es interesante aquí el uso de la palabra leyes, siendo el discurso presentado no como una lectura del personaje sino como un precepto establecido, sus características no habladas en los textos tradicionales se convierten en verdades, según la compositora, pues son leyes.

En el primer acto, *Soul's Monologue* (Monólogo del Alma), la bailarina aparece con un vestuario tradicional en color blanco y azul claro. Según Heller<sup>124</sup> (2014) el blanco es el color de la inocencia femenina y de los espíritus, del comienzo y de la resurrección, del bien, de la perfección, de la univocidad, de la limpieza; y el azul el color de la armonía, de la fidelidad y de la simpatía, así como el color de las virtudes espirituales, de la fantasías, también de la paz.

Los movimientos utilizados son suaves, dando énfasis a los movimientos de los brazos que hacen ondulaciones. También vemos la ejecución de algunos adavus, de danza

---

<sup>124</sup> Eva Heller (1948-2008) era socióloga y psicóloga, su teoría sobre la psicología del color se convirtió en un clásico.

pura, sin significado. A continuación la bailarina empieza a recitar algunos versos, mientras hace los hasta mudras, movimientos de la mano, que representan las frases dichas:

Daughters of the slumbered past  
Are revoked, and declined, out of my decaying flesh

The men, the men with the cold eyes  
Can no longer lay claim to my rounded hips  
And deep breasts

My no space (inaudible) breasts  
That hot tears collected and formed a pool  
I emptied them

Man by man  
Thumb ritualistically turned away  
Finally there is peace  
Perishable but it exists (inaudible)

Finally I am fire

Agni is I<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> NDT: Hijas del pasado dormido  
Son revocadas y rechazadas de mi carne en descomposición

Los hombres, los hombres de ojos fríos  
Ya no puedo reclamar mis caderas redondeadas  
Y pechos profundos  
No hay espacio en mis pechos (inaudible)  
Que las lágrimas calientes se juntaron y formaron un charco  
Y los vacié  
Hombre por hombre  
Apartados por el dedo ritualmente

Finalmente hay paz  
Perecedero pero existe (inaudible)  
Finalmente soy fuego  
Agni (dios del fuego) soy yo

Y tenemos otra secuencia de *adavus*, siguiendo tanto el sonido de tala, de las sílabas rítmicas, como de las *svaras*, notas musicales, y finaliza el resumen del primer acto, donde la técnica del *bharata natyam* se presenta en su forma tradicional, a pesar de no ser en una estructura de coreografía de repertorio, añadiendo el uso de la recitación, que sería un recurso novedoso dentro de la estructura tradicional. Podemos percibir por las frases dichas, por los movimientos suaves, por el color del vestuario, por el título del acto, la representación de un alma olvidada y sufrida, que encontró la paz, que no es eterna, en el fuego. Recordamos que en la religión hindú los muertos son incinerados en una pira funeraria, y se cree en la reencarnación. Por lo tanto, vemos el ciclo de vida, muerte, y renacimiento. Somos hijos revocados (abortados, no nacidos) y rechazados (muertos o no reencarnados) apartados ritualmente por el dedo, y elegidos. Encontramos la paz después de la muerte hasta que tengamos que renacer. En la última frase, *Agni* (dios del fuego) soy yo, cuando nos quemamos también nos convertimos en fuego, si el fuego es un dios, y también somos fuego, también somos divinos, pues nos unimos con dios.

En el segundo acto, *When Time Stopped* (“Cuando el tiempo paró”), Janaki aparece con un vestuario tradicional blanco y dorado, el dorado es el color del dinero, la felicidad, del lujo, es el oro de los alquimistas, el brillo de la fama, el color del Sol y del león, es el color de la belleza, según Heller (2014). En este acto es representada la famosa escena del *saree*, donde Draupadi reza a Krishna para que los Kauravas no consigan quitar su ropa, y Krishna convierte su *saree* en una infinita tela, impidiendo que quede desnuda frente a la corte.

Los movimientos en este acto son fuertes, contrastando con la suavidad del primero, que mostraba la pureza del alma, aquí encontramos la fuerza guerrera de la mujer, que continúa siendo pura y bella. En un primer momento nos enseña la guerrera que maneja armas, ejecutando *adavus* al ritmo de la tala, también vemos la representación de Shiva, que

quema a sus rivales con su tercer ojo. Una vez más aparece el símbolo del “fuego”. A continuación, la famosa escena del saree, con la bailarina al ritmo de la tala haciendo movimientos como quien está intentando tirar algo, con las manos en *musti*, con los dedos cerrados. En la siguiente escena tenemos otra recitación junto con la expresión de la cara y de las manos, esto es, con abhinaya:

When I stood up to protest  
It was not against my nakedness or  
the arrogance of men  
who thought,  
carelessly into my space  
they could wander.

When Dushasana adorned the white marble  
With my red menstrual blood  
And presented me  
To the highest court of law  
I had already been judged.

I saw  
Not five ashamed men  
Shivering in the cold  
Or a thousand young warriors  
Or old men  
Clutching the handles of their ornate chairs.

I saw  
Dead bodies  
Clusters of them  
Mangled, torn, giblets.  
I heard  
The tough (inaudible) sound  
Of an arrow ?  
Where it rips into my ?  
My husband, The Kauravas detested  
So, to win them as slaves,  
I understood  
I am Drupada's daughter  
Of royal blood  
Why does this house  
Insult its own daughter?  
Why drag me here?<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> NDT: Cuando me levanté para protestar  
No fue contra mi desnudez o  
La arrogancia de los hombres  
Quienes pensaron,  
Descuidadamente que dentro de mi espacio  
Podrían vagar.  
Cuando Dushasana (uno de los kauravas) adornó el mármol blanco  
Con mi sangre menstrual roja  
Y me presentó  
Al más alto tribunal de justicia  
Ya me habían juzgado.

Yo vi  
No cinco avergonzados hombres  
Temblando de frío  
O mil jóvenes guerreros  
O viejos  
Agarrando las asas de sus ornamentadas sillas.

Yo vi  
Cuerpos muertos

En esta recitación vemos la perspectiva desde el propio personaje que sufre y no de una visión externa, de un narrador. Aquí, Draupadi, demuestra que no está sólo en juego su desnudez sino su espacio, su espacio fue invadido sin permiso; ella fue considerada culpable antes de juzgarla, y por culpa de desacuerdos entre sus maridos y los primos. Los presentes en la escena para ella no eran personas ni hombres, porque quien hace y consiente esta situación, no es digno de serlo. No percibe exactamente dónde está el dolor producido por esta situación y pregunta por qué sus propios familiares la exponen a esto.

Una vez más tenemos los movimientos que representan el saree siendo arrancado, terminando con una risotada, seguido de otra recitación, en que vemos el poder de procrear de la mujer, que no fue creada por la naturaleza para ser una esclava:

Silly men! Silly men!

I am the earth

I am the field

And I soak in the seeds

I was not endowed by nature

---

Grupos de ellos  
Destrozados, rasgados, menudillos.

He oído  
El duro (inaudible) sonido  
¿De una flecha?  
¿Dónde se rompe en mí?

Mis esposos a  
Los kauravas detestaban  
Entonces, para ganarlos como esclavos,  
Entendí,  
Soy la hija de Drupada  
De sangre real  
¿Por qué esta casa insulta a su propia hija?  
¿Por qué me arrastras aquí?

To be tied and tried<sup>127</sup>

El vídeo sigue con una secuencia de adavus con las notas musicales, y una vez más con la representación del saree siendo arrancado y con una recitación en que vemos otra interpretación del saree, como un símbolo de represión social, y la mujer con el estereotipo de ser amable, tranquila, suave, una doncella:

Pull! Pull Dushasana! Pull harder

And set me free!

That I may go back to the wild

Dawn, to the moonlight

And jump for joy

Shakti

Kind, calm, mild - a maiden<sup>128</sup>

En seguida la bailarina ejecuta movimientos suaves que representan la energía femenina, y recita una frase que cuestiona la frase anterior, pues la energía femenina también puede ser el opuesto del estereotipo:

---

<sup>127</sup> NDT: ¡Hombres tontos! ¡Hombres tontos!

Yo soy la tierra  
Yo soy el campo  
Y me empapo en las semillas  
No fui dotada por naturaleza  
Para ser atada y juzgada

<sup>128</sup> NDT: ¡Tira! ¡Tira Dushasana, tira más fuerte!

¡ Y libérame!  
Para que pueda volver a lo salvaje  
Amanecer a la luz de la Luna  
Y saltar de alegría

Shakti (energía femenina)  
Amable, tranquila, suave - una doncella



Shakti ?

Strong, violent and irritated<sup>129</sup>

Siguiendo con una secuencia de movimientos fuertes que representan una guerrera. Esta energía fuerte femenina la vemos dentro de la mitología hindú en varias diosas, como *Durga* y *Kali*, que son guerreras, luchan y matan demonios. La energía femenina puede ser tanto suave como fuerte, depende de lo que se necesite en el momento, si es necesario luchar, tendremos imágenes de diosas guerreras y luchadoras.

Vemos en este acto, *When time stopped*, todo un infinito de acontecimientos, pensamientos y reflexiones pueden ocurrir en un momento específico, siendo este momento eternizado. El personaje reflexiona no sólo sobre su situación actual, sino sobre su poder como mujer y sobre su fuerza. Su exposición ante los hombres, hace que encuentre su fuerza y la capacidad de luchar contra la situación, pero también contra un sistema machista que ve a la mujer solamente como algo frágil que debe ser dominado.

En el tercer acto, *Wild Flower* (“Flor Silvestre”), Janaki viste de blanco y verde, siendo el verde, según Heller (2014) el color de la fertilidad, de la esperanza, de la burguesía, de la naturaleza, de la primavera, de la inmadurez, de la juventud. En la primera escena ejecuta *adavus*, movimientos de cadera, y *abhinaya* con energía suave, manifestando alegría. Vemos en los movimientos, el verde de la esperanza, de la naturaleza, de la juventud llena de felicidad, y la relación con el título del acto relacionado con la naturaleza.

Su siguiente recitación, la hace en el suelo, usando las expresiones de las manos y de la cara, y dice:

---

<sup>129</sup> NDT: ¿Shakti?  
Fuerte, violenta e irritada

The bride of five men  
You are the goddess of time and space  
Of flavor and spirit  
And love  
You struggled  
Where you could have castrated  
  
You exercised  
To save your men's pride<sup>130</sup>

A pesar de que en el acto anterior se muestra una Draupadi que no es sólo una doncella sino también una guerrera, que quiere ser libre, que cuestiona la conducta de los hombres, aquí tenemos una Draupadi fiel a sus maridos, que luchó, no para salvar su honra, sino para salvar el orgullo de sus maridos. Por lo tanto, es una mujer al servicio de los hombres, papel que la mujer ocupa en la sociedad tradicional hindú, la mujer debe ser educada para ser esposa, madre, cuidar de la casa y obedecer. La diosa guerrera usa su poder para salvar a los hombres, sus hombres.

En el cuarto acto, el último, *Politics of Draupadi* (“Políticas de Draupadi”), el vestuario es blanco y rojo, según Heller (2014) el rojo es el color de todas las pasiones, del amor al odio, color de los reyes, de la alegría y del peligro, color de la sangre, de la vida, del fuego, color de la guerra y de la agresividad, de lo inmoral, y de la libertad política

---

<sup>130</sup> NDT: La novia de cinco hombres  
Eres la diosa del tiempo y del espacio  
Del sabor y del espíritu  
Y del amor  
Tú luchaste  
Donde podrías haber sido castrada  
  
Te ejercitaste  
Para salvar el orgullo de tus hombres

(socialismo, comunismo), color de las correcciones, de los controles y de la justicia. Vemos en este acto el rojo de la agresividad, de la violencia, del fuego, de la sexualidad.

Al principio, Janaki ejecuta adavus con las manos sobre la cabeza como si estuviera cogiendo un recipiente, con expresión de felicidad. En la siguiente escena canta una música en un idioma indio, seguido por movimientos que expresan violencia y caminar sobre el fuego. El fuego es símbolo del sacrificio, y de la inocencia de aquellos que consiguen vencerlo, en el poema épico hindú *Ramyana*, *Sita*, el personaje femenino principal, debe entrar en su pira funeraria incendiada para probar su inocencia, pureza y virginidad. A continuación tenemos la última recitación en el vídeo, una recitación no en primera persona, sino en tercera, así como en la penúltima recitación :

She was twice molested

One attempted rape

And once kidnapped

Yet she prevailed

Wait

I have stronger credentials

I was thrice raped

Maybe

Maybe it's temple time for me now

I too will be made a goddess

Is this why mother Draupadi

Was made a goddess?

So that she would not complain again

Or launch arrogant

Or 18 days of war

Am I allowed to be a goddess too?

For to be sexually violated

Is unacceptance

Am I allowed to be a goddess too?

For to be sexually violated

Is unacceptance<sup>131</sup>

Después el vídeo presenta una parte más de abhinaya y adavus, terminando con la ficha técnica del espectáculo. Este acto es la parte más crítica del trabajo, la política de Draupadi es no aceptar la violación, y luchar para protegerse, siendo una referencia para otras mujeres en uno de los países más peligrosos para las mismas, con respecto al acoso y

---

<sup>131</sup> NDT: Ella fue abusada dos veces

Un intento de violación

Y una vez secuestrada

Sin embargo ella prevaleció

Espere

Tengo credenciales más fuertes

Fui violada tres veces

Quizás

Quizás sea hora del templo para mí ahora

Yo también seré convertida en una diosa

¿Es por eso que la madre Draupadi

Se hizo diosa?

Para que no se vuelva a quejar

O mostrarse arrogante

O 18 días de guerra

¿Puedo ser una diosa también?

Para ser violada sexualmente

Es inaceptación

¿Puedo ser una diosa también?

Para ser violada sexualmente

Es inaceptación

violación sexual. El espectáculo empezó con el fuego, soy fuego, decía, y termina con el caminar en el fuego y convertirse en diosa. La muerte como un lugar de paz momentánea en el primer acto, en el último también es la forma de encontrar la paz, para escapar de la violación.

Podemos percibir en el espectáculo una relación entre los colores del vestuario y lo que se quiere representar en cada acto. El color blanco de la inocencia, pureza y paz se mantiene, y se va relacionando con los otros colores, en momentos de luchas, justicia, reconocimiento de la naturaleza en sí, con la violencia, con el fuego. Por lo tanto hay una relación entre el vestuario y el significado del espectáculo, no se cambia el modelo pero se juega con los colores buscando que el vestuario sea parte de la coreografía.

Las leyes invisibles de Draupadi tratan de cuestiones que ya encontramos dentro de la filosofía, de la religión, y de la mitología hindú: discursos sobre vida, muerte y renacimiento; la diosa que no es sólo una imagen bella y amable sino también es guerrera y violenta; el deber de la mujer de salvar y cuidar de sus maridos; la naturaleza de la mujer de ser procreadora. El factor de la contemporaneidad que podemos realmente ver está en el último acto, en la exposición de que solamente siendo una diosa se puede escapar de una violación, y que las mujeres sufrieron más que Draupadi y desean, como ella, ser transformadas en diosas. De esta forma, es una crítica a un sistema cultural que prevalece desde hace miles de años.

La composición del espectáculo presenta las características de la danza tradicional, con sus momentos de danza pura con los adavus, y danza expresiva con el abhinaya, con los movimientos de las manos, hasta mudras, y la expresión de la cara. Los movimientos siguen la estructura de la técnica, excepto por los movimientos de cadera que existían siglos atrás y que fueron suprimidos por la reforma de la independencia, y que poco a poco empiezan a volver a la práctica actual de danza, gracias al trabajo de los estudiosos en el asunto, principalmente, de la Dra. Padma Subrahmanyam, con quien Janaki estudió. La novedad en

la estructura la encontramos en los textos recitados por la propia bailarina, y no cantados por el cantante de la orquesta. En el escenario la tecnología está presente en las luces de colores y en los focos de luz utilizados. Y encontramos en las redes sociales el medio de difusión del espectáculo, que incluye anuncios publicitarios en el inicio, monetizando.

Su último vídeo hasta el momento, *ASAMYUTA HASTA- BHARATANATYAM- Dance video- Dr. Janaki Rangarajan*<sup>132</sup>, no está disponible en su website, solamente en su canal de *YouTube*, publicado el 4 de noviembre de 2021, con 2.404 visualizaciones. En él vemos el grupo de los *asamyuta hastas* (movimientos simples de la mano, esto es, que pueden ser hechos con sólo una mano) ejecutados en la danza, y también la imagen que explica el significado del nombre de cada uno de ellos, enseñándonos cómo pueden ser usados para describir la naturaleza, cómo son usados en la danza pura, *nritta* (sin significado), y su origen en los textos ancestrales, mostrándonos una parte de *abhinaya*, danza expresiva.

Los *asamyuta hastas* son: *pataka(s)* (bandera), *tripatako* (bandera triangular), *ardhapataka* (media bandera), *kartaki(mukaha)* (tijeras), *mayura(kyo)* (pavo real), *ardhachandra(scha)* (media Luna), *arala* (firma), *chukatunda(kaha)* (loro), *musti(cha)* (muñeca), *chicaram(kescha)* (arriba), *kapita* (manzana), *katakamuka(kaha)* (cierre de la pulsera), *suchi* (aguja), *chandra(kala)* (Luna creciente), *padmakosha* (capullo de loto), *sarpashirsha(rastata)* (cabeza de serpiente), *mrigarsheersha* (cabeza de ciervo), *simhamuka(ha)* (cara de león), *kangula(stya)* (fruta jamul), *alapadma(kaha)* (flor de loto), *chaturu* (cuatro), *bramara(schaiva)* (abeja), *hamsasyo* (pico del cisne), *hamsapacha(kaha)* (ala del cisne), *sandamcho* (repetir), *mukula(staiva)* (capullo), *tambrachudra* (cuello del gallo), y *trichoola(kaha)* (tres). Las sílabas que están en paréntesis se pronuncian cuando se cantan los *hastas mudras* en secuencia, son utilizadas para rimar el texto y no poseen significado, cuando decimos un nombre aislado se pronuncia sólo lo que está fuera del

---

<sup>132</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=9ybcxhLxI8Q> Accedido en 05/11/2021 a las 22:47h.

paréntesis. En el vídeo la pronunciación aparece de las dos formas, la primera vez, cuando se enseñan sólo las manos, se canta pronunciando las sílabas del paréntesis, y en la repetición, cuando la bailarina ejecuta el abhinaya, sin ellas. Los hastas mudras a pesar de tener el nombre de algo específico, no significan solamente aquello, por ejemplo, el primero, pataka que significa bandera, en una coreografía puede significar abrir una puerta, enseñar algo, decir no, o quitar algo delante de sí, teniendo de esta forma, muchos significados dependiendo del contexto y de la manera en que es mostrado.

La dirección artística, la coreografía y la ejecución dancística son de Janaki Rangarajan. La música es de la banda carnática *Back Benchers*. La cámara de Sri. Mubashir Pattambi, y la edición de Sri. Anand Bodh Pattambi. Y la dirección general de Sri. Daazuu Dipin. El vídeo con la duración de 6:46 minutos, tiene una coreografía que fue pensada para estar en la pantalla.

La escenografía usada es una casa y su jardín, en las tomas vemos la danza de Janaki, y en algunos momentos aparecen los músicos juntos a ella. En la letra de la canción se recitan los nombres de los hastas mudras, los cuales son representados por la bailarina. Se usan dos vestuarios tradicionales del bharata natyam, que se intercalan en las escenas, uno azul y naranja para las partes de danza pura, nritha, y otro blanco y rojo con detalles en azul y dorado para las partes de danza expresiva, abhinaya. Vemos solamente un efecto especial, en la toma de un hasta mudra con la imagen de una galaxia expuesta al fondo.

El vídeo empieza con la imagen de las manos de Janaki, haciendo el movimiento de abrir una puerta, al mismo tiempo que una puerta se abre, la cámara está por detrás de la bailarina. En seguida ella está en el exterior, mostrando las plantas con los movimientos de las manos y sus ojos, terminando la primera estrofa de los asamyutas hastas: patakas, tripatakas, ardhapataka, kartakimukaha. En la siguiente escena ella ejecuta pasos, adavus, con los movimientos de las manos descritos anteriormente, en este momento la música es sólo

rítmica, no hay canto, tenemos la danza pura, nritta. Los hastas mudras son cantados una vez más y tenemos movimientos expresivos de danza, abhinaya, simbolizados por las manos. Tenemos una imagen de lluvia y Janaki aparece dentro de la casa encendiendo una lámpara de fuego y a continuación se ven los músicos fuera de la casa.

La segunda estrofa de asamyuta hastas empieza: mayurakyo, ardhachandrascha, arala, chukatundakaha. Enseñando primero las manos, después los movimientos de nritta y por último de abhinaya, como en la primera estrofa. Se ve una escena con los músicos antes de empezar la tercera estrofa: musticha, chicaramkescha, kapita, katakamukaha, que una vez más sigue la misma estructura, pero en vez de mostrar a los músicos antes de la siguiente estrofa, se ve una imagen de la bailarina, danzando y sonriendo con un zoom hacia su cara.

La siguiente secuencia de hasta mudras: suchi, chandrakala, padmakosha, sarpashirsharastata, comienza con la cámara por detrás de la bailarina, mostrando el suchi, en desde un enfoque que sería solamente visto por alguien exactamente detrás de la bailarina. El chandrakala que literalmente es la Luna creciente, se ve con la imagen de la galaxia en el fondo. Por lo tanto, en esta secuencia hay más uso de las posibilidades tecnológicas, a continuación, se presenta la misma estructura, los movimientos nritta y los de abhinaya, y los músicos.

La quinta estrofa: mrigarsheersha, simhamukaha, kangulastya, alapadmakaha, una vez más son enseñados los movimientos de las manos, las secuencia de nritta y de abhinaya, y los músicos. La sexta estrofa: chaturo, bramarascheiva, hamsasyo, hamsapachakaha, tiene la estructura de la tercera estrofa que termina con imágenes de la bailarina en vez de los músicos. La última estrofa: samdocho, mukulastaiva, tambrachudra, trichoolakaha, se ven los movimientos de las manos, la secuencia de nritta y abhinaya.

En la siguiente escena Janaki está sentada en la terraza de la casa con el vestuario azul y naranja ejecutando los asamyuta hastas desde el primero hasta el último. La cámara en



algunos momentos graba solamente sus manos y en otros todo su cuerpo. En una última escena ella aparece en el jardín, delante de la casa, andando hacia delante pero de espaldas a la cámara, ejecutando los hasta mudras, la cámara va subiendo la imagen hasta el cielo y empiezan a aparecer los nombres de las personas involucradas en el vídeo, y termina con el fondo en negro.

El factor de influencia de la globalización que encontramos es el uso de las nuevas tecnologías, pues la danza y el vestuario continúan siendo tradicionales, sin cambios, mostrándonos movimientos descritos en el *Natya Shastra*. A pesar de que casi todo el vídeo tiene tomas de plano frontal, tenemos algunas tomas de otros ángulos, y uso del plano general y de detalles; cambios de escenario y de vestuarios; un momento de efecto especial, con una imagen de fondo insertada en el vídeo, que no era el ambiente original (la galaxia); la propia grabación por un aparato electrónico, la edición de vídeo por programas apropiados, y la divulgación en las redes sociales.

No hay una integración total entre cámara y bailarina, pues las escenas de nritta y abhinaya podrían ser vistas en vivo, sin ninguna modificación, por lo tanto hay un soporte de la tecnología para la danza, como tantos otros vídeos. Pero incluso así podemos verificar que la coreografía fue pensada para ser grabada, desarrollada dentro de una estructura establecida que se repite a cada estrofa, buscando los elementos y objetos que describen cada hasta mudra, mostrando uno al lado del otro, para posteriormente mostrarnos su uso con todo el cuerpo y en seguida su uso con la expresión, dándonos una evolución, del más simple al más complejo, de una pequeña parte a un conjunto de partes que forman un todo. Además esta estructura también es didáctica, un material disponible visualmente sobre este grupo de movimientos de manos descritos en el *Natya Shastra*, pudiendo ser usado en la educación como un material complementario.

La escenografía, que en este caso es un ambiente exterior e interior, el jardín y la casa, está utilizada de acuerdo con el movimiento dancístico. Para las secuencias de pasos y abhinaya hay un espacio abierto, diferentes partes del exterior de la casa, del jardín, en un plano general, donde podemos ver todo el cuerpo de la bailarina o mostrando solamente la parte superior, en una imagen más aproximada de la cámara. Cuando se muestran sólo las manos podemos ver que utilizan tanto el ambiente exterior como el interior de la casa, sirviéndose de cosas que son simbolizadas por el hasta mudra que está siendo ejecutado, por ejemplo, un cuadro en la pared, abrir la puerta, una pelota tirada hacia arriba, coger una flor, manipular un incienso alrededor de una deidad, pies caminando en el suelo, lluvia, mirar en el espejo, etc. Dando de esta forma, varias dimensiones del espacio.

El proceso creativo gana nuevas posibilidades con esta nueva orientación espacial, donde el espacio es explorado de varias maneras, permitiéndose cambios de acuerdo con cada escena para mejorar e ilustrar lo que quiere ser demostrado, permitiéndose jugar también con varias escenas para crear una dinámica, que capta la atención y el interés del público en un nuevo tipo de proceso de producción, con un campo estético multidisciplinar.

Como vimos en el capítulo anterior, la relación entre lo real y lo digital es moldeable, ya que se desarrollan con diferentes cualidades (Sanabria, 2017), tienen infinitas maneras de interacción, en las que según B. Tredezini (entrevista personal, 12 de noviembre de 2020) la cámara y el cuerpo se interrelacionan para ser mostrados de forma cinematográfica. Por lo tanto, este vídeo, aunque no posee una fusión completa entre cuerpo real y aparatos tecnológicos, donde los movimientos enseñados no podrían ser vistos a simple vista, muestra una relación que nos ofrece una coreografía pensada para ser grabada, editada y estar disponible en las redes sociales. Por lo tanto, podemos considerarla un vídeodanza, que cambia las dinámicas de espacio y tiempo, ya que tenemos tomas en diferentes escenografías, y está disponible en internet, el usuario puede acceder a él a cualquier momento, volviendo a

reproducirlo o desistiendo de verlo, la inmaterialidad de la danza, existente en un determinado periodo del tiempo deja de existir, y tenemos una danza materializada digitalmente, disponible a cualquier hora.

Siendo así, las nuevas tecnologías y la forma en que fue utilizada aquí, cambian los procesos creativos de la forma tradicional del bharata natyam, su manera de difusión y recepción, y también lo convierte en un material que puede ser utilizado pedagógicamente en la educación, ilustrando visualmente un material escrito hace siglos.

De esta manera, el trabajo tradicional de la Dra. Janaki Rangarajan, está insertado en la globalización. Ella trae el pasado al presente, contextualizando los textos épicos, comparándolos con la actual sociedad, formando un pensamiento crítico. Utiliza las nuevas tecnologías para divulgar su trabajo, incluso puede usarlas como soporte para la creación dancística. Tradición y contemporaneidad se relacionan sin perder la forma del bharata natyam.

## **6.2 Abhinava Dance Company**

*Abhinava Dance Company* fue fundada en 1994 por la pareja Nirupama y Rajendra, ambos se formaron en kathak y ella, Nirupama, también se formó en bharata natyam. Provenientes de familias de educadores, artistas y contadores de historias de Harikatha Vidwans, estado de Karnataka, sur de India, desarrollan un trabajo donde la tradición, la creatividad y la contemporaneidad están presentes, fusionando danzas étnicas con contemporáneas y usando, además de músicas indias, músicas provenientes de otros países y culturas. La inspiración para su trabajo también viene de la bailarina Kumudini Lakhia (1930- ), citada en el capítulo 3 sobre el desarrollo del kathak, que pertenecía al grupo de bailarines que reformaron la danza en la época de la independencia, agregando elementos y

estéticas foráneas y produciendo no únicamente solos de danza sino también coreografías en grupos.

En su website no hay vídeos colgados, solamente en su canal en *YouTube* con 102 vídeos publicados<sup>133</sup>, entre los cuales, los vídeos de sus espectáculos en grupo son de corta duración, aún así, podemos ver elementos del siglo XXI, empezando por la propia edición de vídeo para estar en las redes sociales, pasando por el juego de luces, los trabajos grupales, los vestuarios, la escenografía y escenarios. Lo tradicional utiliza las nuevas tecnologías como un soporte para la danza, e influencias de técnicas corporales distintas aportan al bharata natyam y al kathak una nueva perspectiva, como veremos en los ejemplos a continuación.

El vídeo *Rama Katha Vismaya*<sup>134</sup>, publicado el 22 de enero de 2020, poco antes del inicio de la pandemia del COVID-19, contiene una edición de varias escenas del espectáculo. Según la propia descripción en el canal, el espectáculo se presenta al estilo *Walt Disney*. Un mundo encantado, de colores, animales y guerreros aparece en la imaginación de Krishna, cuando era niño, mientras su madre le cuenta una historia sobre *Rama*, personaje principal del *Ramayana*, que va a rescatar a su amada de las garras de un demonio en Sri Lanka con la ayuda de los monos. Podemos ver el uso de las tecnologías en la luz y en la proyección de imágenes, además de la escenografía, objetos escénicos y de los personajes con vestuarios caracterizados para cada uno de ellos y no con la ropa tradicional de las danzas clásicas.

En la primera escena hay un grupo de arqueros con arcos y un grupo de bailarinas con plumas de pavo real, los dos grupos están en dibujos espaciales separados, las mujeres con movimientos más delicados y suaves, y los hombres con movimientos más fuertes y dinámicos, incluyendo saltos. Los vestuarios son típicos indios, los hombres de pantalón y las mujeres de falda y blusa. Los movimientos no son específicos de ninguna danza, son saltos y caminadas que podemos encontrar en diversos estilos. La proyección en el fondo es de

---

<sup>133</sup> <https://www.youtube.com/c/AbhinavaDanceCompany/videos> Accedido en 04/10/2021 a las 20:05h.

<sup>134</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8fMQ6LDcAI4> Accedido en 04/10/2021 a las 22:22h.

figuras geométricas que recuerdan *mandalas* y una imagen que recuerda una galaxia y estrellas. La escena llama la atención por lo visual (juego entre la proyección, los objetos escénicos y vestuarios) y no por los pasos de danza en sí.

En la segunda escena hay un grupo de guerreros que aparecen muy rápidamente con espadas, con vestimenta influenciada por las ropas de los guerreros indios, en la proyección hay una fachada de un palacio, y en el escenario hay columnas en los laterales. A continuación aparecen dos personajes, que serían Rama y su hermano, con un vestuario que recuerda más a dos príncipes que a unos sencillos soldados de guerra, sus movimientos imitan el uso de la espada y del arco y flecha. La proyección muestra el interior de un palacio. Vemos en estas dos escenas la mezcla entre danza y artes marciales, que son usadas frecuentemente en las danzas indias, incluso hay una danza considerada semiclásica, llamada *chau*, que está basada en las artes marciales. Es un hibridismo intracultural, ya arraigado en la cultura india, generando un tercer espacio, donde la danza y los movimientos militares encuentran una unión.

En la siguiente escena vemos en la proyección un escenario de bosque con una cabaña y escenografía de cabañas en los laterales, mostrando un ambiente sombrío. Al fondo aparece un grupo de sabios hindúes, con la típica ropa naranja que ellos usan, y en el plano frontal aparecen dos personajes con cabezas con cuernos, saltando y haciendo movimientos ondulatorios con la columna hacia un lado, realizando movimientos corporales contemporáneos y no de la danza clásica.

Tanto la proyección como la escenografía cambian a un bosque más alegre y luminoso, con bailarines vestidos de plantas, flores y animales. *Rama* y su amada, *Sita*, están sentados al lado derecho mirando a los pavos reales danzar con pasos de la danza clásica india que representan estos animales. A continuación los animales están andando en *skip*<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Paso en el ballet clásico donde se salta levantando un pie hasta la rodilla del otro, llevando este pie que estaba arriba hasta el suelo para saltar con el siguiente.

al rededor de Rama y Sita, que ahora se encuentran en el centro del escenario. La escenografía continúa igual y aparecen ciervos, un grupo está parado detrás como un cuerpo de baile y el ciervo principal que está corriendo y haciendo *grand jeté*<sup>136</sup>. Estas escenas muestran un bosque encantado, con flores, plantas, animales que danzan y se relacionan con los humanos, así como en las historias de Walt Disney, las escenas dan la ilusión de un cuento de hadas. Y los movimientos corporales utilizados son interculturales, de India y de occidente, hibridando diferentes técnicas.

En la siguiente escena, continuamos con el escenario del bosque pero con luces rojas y con el demonio *Ravana* y sus diez cabezas, sujetas por otras personas detrás de la que está con la vestimenta del demonio, con falda negra, blusa amarilla y máscara, las personas con las cabezas usan vestuario negro y rojo. Y hacen movimientos con el tronco y con el brazo de salir y entrar detrás de la fila. Así como la escena de personajes con cuernos, los movimientos son más contemporáneos, no vemos la precisión de las danzas clásicas.

En la última escena, en la proyección hay pétalos de rosas cayendo, y una línea de bailarinas en el fondo del escenario con vestuario que recuerda la ropa típica de Sri Lanka. En el centro del escenario está Sita, Rama, su hermano y un súbdito de rodillas, todos hacen una pose con el hasta mudra, movimiento de la mano, que representa su personaje. La escena es el típico final romántico y feliz, la pareja en el centro de las atenciones, los pétalos de rosa, simbolizando el amor, y el súbdito reverenciando la grandeza de los personajes principales. Como si estuviera escrito: “y fueron felices para siempre”.

Podemos observar que el espectáculo no se limita al sistema tradicional de coreografía y vestuarios del bharata natyam y del kathak. En la creación del concepto del espectáculo y de las composiciones coreográficas hay un dialogo intra e intercultural, que agrega y

---

<sup>136</sup> Salto del ballet clásico donde se abren las dos piernas, una hacia delante y la otra hacia atrás al mismo tiempo.

complementa en un espacio diversificado y plural, dando lugar a una producción que adapta un estilo al otro, y creando un tercer espacio con identidades cambiantes.

En el vídeo *Alaipayudhey*<sup>137</sup>, publicado el 18 de enero de 2019, vemos una fusión intracultural, dentro de la propia cultura india, que hibrida danza clásica con danza folclórica india, tanto en la coreografía como en el vestuario. El vídeo de 3:03 minutos muestra un grupo de bailarinas con choli (blusa), dupatta (velo) y falda, con características de la ropa tradicional del bharata natyam pero también con el velo sobre la cabeza de la danza folclórica. En la coreografía vemos pasos de las dos danzas, en un intercambio intracultural, retratando las *gopikas* (pastoras) que bailan al son de la flauta de Krishna. Podemos observar también el uso de varios dibujos geométricos en el espacio en líneas rectas y en curvas, cambios espaciales con desplazamiento, cambio de orientación de las bailarinas en relación al público, y cambio de niveles (si está bajo - cerca del suelo, medio - posición de pie, o alto - en las puntas de los pies). Observamos que la coreografía juega con varias posibilidades de composición espacial, contrastando con las tradicionales que no lo hacen.

En el vídeo *Sankeerthan*<sup>138</sup>, publicado el 28 de diciembre de 2018, vemos una edición de algunas partes de una coreografía con el tema de Krishna y Radha, en que un grupo grande de bailarinas de kathak tocan los címbalos, lo que no es común. Las bailarinas representan con los gestos de las manos, con los hastas mudras, que están tocando un instrumento aunque no lo tocan en realidad. El vídeo muestra diversos desplazamientos en el espacio, variadas direcciones del cuerpo en el espacio y diferentes formas geométricas. También hay inclusión de pasos folclóricos, y de palmas, jugando con el ritmo de la música. Hay una fusión intracultural, uso de un nuevo elemento, el címbalo, y un trabajo en grupo y espacial que no es tradicional.

---

<sup>137</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=-jG\\_496GIQQ](https://www.youtube.com/watch?v=-jG_496GIQQ) Accedido en 04/10/2021 a las 21:07h.

<sup>138</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=eWvLEc3liPE> Accedido en 06/10/2021 a las 11:00h.

El vídeo *Abhimanyu HD*<sup>139</sup>, publicado el 12 de julio de 2017, es una muestra de un espectáculo, editado con pequeñas escenas. En la primera escena tenemos un tambor colgado al fondo del escenario en el lado derecho, tocado por un bailarín, un grupo de bailarines quietos al lado izquierdo más adelante que están en oscuro, y al lado derecho un bailarín alumbrado por el foco de luz haciendo movimientos de guerrero, fuertes y precisos. Todos tienen vestuarios de guerreros y la luz roja está presente en el escenario.

En la segunda y tercera escena hay un grupo de bailarines vestidos de guerreros, en diferentes formaciones espaciales, con movimiento de marcha. En la segunda aparecen andando en círculos, la luz es marrón y hace dibujos de pequeñas manchas en el suelo, vemos un enfoque desde arriba y de frente con la cámara. En la tercera usan la misma luz roja de la primera escena. A partir de este momento se van mostrando varios trozos de la coreografía, con diferentes caminadas y direcciones de los bailarines, hasta que vuelve a aparecer el bailarín principal de la primera escena con los movimientos de lucha.

A continuación, visto desde arriba, el solista está luchando con los otros guerreros, en un corredor de luz blanca. La imagen pasa a ser mostrada de frente y desde la diagonal, esto es, la cámara enfoca desde diferentes ángulos. El vídeo sigue con diferentes escenas entre el bailarín principal y los otros bailarines, ejecutando movimientos de lucha, caminadas de marcha, con diferentes formas espaciales. Vemos entonces una escena entre el solista y uno de los otros guerreros luchando con movimientos fuertes, saltos y caídas al suelo, mientras los otros bailarines están al fondo con movimientos lentos. Después tenemos un círculo con el solista en el centro, en el que se continúa la lucha, con una luz de rayas blanca y amarilla que viene desde arriba destacándolo. Termina el vídeo en esta escena con una pose final, donde el solista está de pie y los otros en un nivel más bajo, algunos en nivel medio y otros en el nivel bajo.

---

<sup>139</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sfbaeq3HU6Q> Accedido en 06/10/2021 a las 11:05h.



Vemos el uso de las nuevas tecnologías en el escenario con las luces que trabajan junto con la coreografía, con la cámara que graba el espectáculo desde diferentes ángulos y en la edición de vídeo para la publicación en la red social. En las escenas mostradas no vemos ninguna técnica específica de danza clásica india sino movimientos que, en general, simulan guerreros y luchas. En la creación coreográfica observamos el trabajo de composición espacial, con diferentes formas y desplazamientos. Y el vestuario representa ropas de guerreros.

En el vídeo *Dancing Strings*<sup>140</sup>, publicado el 18 de junio de 2016, un bailarín y una bailarina se encuentran en el centro del escenario, vestidos con ropas blancas de kathak, haciendo poses, con una luz que refleja un círculo al fondo, representando una luna llena. En seguida son mostradas escenas de los músicos tocando instrumentos y haciendo la grabación musical, enseñando el trabajo conjunto entre música y danza, la música se creó para esta coreografía. Los bailarines vuelven a aparecer ejecutando movimientos suaves y delicados con diversas luces en el escenario que forman líneas en el espacio y que no están estáticas, se mueven también. Uno de los músicos vuelve a aparecer con la imagen de los bailarines en cámara lenta, y una imagen se va superponiendo a otra, hasta que el músico desaparece y se quedan los bailarines ejecutando los movimientos suaves y delicados desplazándose en el espacio y cambiando la dirección del cuerpo. También se ve una proyección de imágenes abstractas en el fondo del escenario.

Podemos verificar que el título de la coreografía, que en español significa “cuerdas de baile”, está representado por las luces y por la proyección en el escenario, donde los bailarines bailan kathak entre estas cuerdas, entre los sonidos, música y danza se mueven juntas en el espacio. La tecnología está presente en el escenario con el juego de luces y la

---

<sup>140</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RwZLVj810bI> Accedido en 06/10/2021 a las 11:09h.

proyección, también en la grabación del vídeo y en su edición. En lo poco que vemos de la coreografía, verificamos la técnica del kathak sin rupturas.

En el vídeo *Padmashali Teaser*<sup>141</sup>, publicado el 23 de mayo de 2015, hay pequeñas extracciones del espectáculo que cuenta la historia del sabio que nació de la mente del dios Brahma con la misión de matar un demonio y fabricar telas a partir de los hilos bendecidos por el dios Vishnu, provenientes de la flor de loto divina. En la primera escena vemos la flor de loto en el centro del escenario formada por bailarinas que cogen en las manos los pétalos de la flor, posicionadas en forma de dos círculos concéntricos, ellas hacen movimientos de abrir y cerrar la flor, y también hacen giros. Por delante hay dos grupos de bailarinas, uno a cada lado haciendo movimientos ligeros, también hay cuatro flores escenográficas en el suelo. A continuación aparece un grupo de bailarinas en el centro del escenario haciendo movimientos laterales, con una bailarina central que lleva un vestuario diferente y con otros colores. Las bailarinas que representan la flor llevan un vestuario color rosa con pétalos de flor en la cabeza en forma de arco, el vestuario tradicional sufre adaptaciones para representar la flor.

En las siguientes dos escenas vemos primeramente tres personajes, un demonio, el sabio guerrero y Shiva, y después el demonio y sus seguidores. En ambas escenas hay dramatizaciones y no pasos de danza, y tienen vestuarios propios para cada personaje. Después se muestra un grupo de bailarinas con vestuarios color tierra ejecutando movimientos de danza que representan una lucha, posteriormente un grupo de bailarinas con vestuario blanco y velos con los colores amarillo, verde y rojo danzan una melodía alegre.

Entonces vemos la escena de la lucha entre el sabio y el demonio, ambos portando espada y escudo. Y para finalizar, tenemos un grupo de bailarinas y bailarines danzando adelante, mientras que a su espalda, detrás de una tela transparente se encuentran las

---

<sup>141</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=4MC815Dj3wE> Accedido en 06/10/2021 a las 11:11h.

bailarinas que representan la flor de loto, y el dios Brahma en el centro, encima de una flor de loto. El vídeo termina con Nirupama y Rajendra dando las gracias por el soporte del público y pidiendo que compartan su trabajo y continúen conectados.

En esta pequeña muestra podemos verificar la creación de vestuario específico para cada personaje, la flor de loto, el sabio, el demonio, Shiva, Brahma, etc. La utilización de accesorios escenográficos, como los pétalos, las espadas, los escudos, los velos; uso de escenografía con las flores de loto en el suelo, la tela transparente al fondo, y el uso de humo; y la utilización de luces de diferentes colores. Vemos la técnica de la danza clásica india y también movimientos de representación dramática, entre los personajes principales. No vemos técnicas corporales occidentales. Aparece el uso de elementos para enriquecer la actuación, como los accesorios y las luces. La cámara está grabando sólo de frente, lo que varía es la aproximación o la visión general, además de la aparición de los directores para hablar con el público, conectando productores y receptores.

En el vídeo *Sambhrama*<sup>142</sup>, publicado el 27 de diciembre de 2011, tenemos Nirupama y Rajendra danzando kathak en su forma tradicional y con vestuarios tradicionales, la innovación está en las luces que se mueven en el espacio y cambian los colores en una línea definida. En la siguiente coreografía vemos vestuario y movimiento de la danza tailandesa, las bailarinas hacen diversas composiciones espaciales, las luces utilizadas son las mismas que en la coreografía anterior y utilizan el humo. Al final entra un grupo de bailarines danzando bharata natyam. En la última escena tenemos las tres danzas en el escenario, cada cual ejecutando su técnica.

Vemos en este vídeo que una coreografía no está relacionada con la otra, no hay una trama o una historia, y a pesar de estar juntas en el escenario no hay una fusión entre las técnicas, cada uno ejecuta su movimiento corporal dentro de los patrones de su técnica. Lo

---

<sup>142</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KTDPO2ggVn4> Accedido en 06/10/2021 a las 11:14h.

que tenemos es el uso de iluminación, y de la cámara que está siempre captando visión frontal.

En el vídeo *KATHAKITATHOM in collage*<sup>143</sup>, publicado el 24 de diciembre de 2011, tenemos una edición de muchas pequeñas escenas del espectáculo que mezcla movimientos abstractos con expresivos, donde se narra una historia, utilizando principalmente dos emociones: amor (*sringara*) y heroísmo/valor (*veera*). Entre un va y viene de escenas, identificamos seis coreografías o partes, donde detectamos las técnicas del *bharata natyam* y del *kathak* compuestas de una forma no tradicional, transitando de un paso a otro de diferentes maneras, buscando nuevos movimientos dentro de la propia técnica.

El vídeo empieza con Nirupama y Rajendra en un foco central con vestuarios tradicionales de *kathak* en un color azul pero con un elemento más, un velo que por un lado tiene variados colores en líneas y por el otro es de un color claro, blanco o beige. En ésta y otra escena ellos aparecen moviendo los velos, dando énfasis al objeto escénico. En las siguientes escenas con este vestuario los velos no están presentes, y lo que vemos es la técnica de pies, brazos y giros del *kathak*.

En la siguiente coreografía, los dos directores más un grupo de bailarines, llevan un vestuario negro con detalles en color, que tiene las características del vestuario tradicional del *kathak*. El grupo está con palos en las manos tocando al ritmo de la música o ejecutando movimientos con ellos en el espacio, y en otra escena están sin los palos ejecutando movimientos tradicionales del *kathak*, con cuatro tambores colgados en el fondo del escenario.

En cuanto a la siguiente coreografía identificada, en la primera escena tenemos un guerrero/un héroe, con un vestuario en color marrón, rojo oscuro y beige, no característico de la danza clásica sino del vestuario indio, un pantalón, una blusa, y un velo amarrado en la

---

<sup>143</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=OmYRKPvE1M> Accedido en 06/10/2021 a las 11:16h.

cintura. En las siguientes escenas el bailarín está con un grupo de guerreros/héroes que llevan un vestuario similar. Los movimientos son fuertes y densos, representando marchas, luchas, una persona montando un caballo, y un elefante andando. Hay también dos tambores colgados en el fondo del escenario. Vemos también un trabajo de iluminación general, de foco y más oscuro que en la coreografía anterior.

La siguiente coreografía percibida sólo aparece una vez, se ve un grupo de bailarinas entrando por el lado izquierdo, con faldas y blusas indias de diferentes colores y con paraguas, mientras del otro lado un personaje mira hacia ellas vistiendo pantalón negro, blusa marrón con líneas amarillas y una gorra con antenas. Hay una gran tela verde en el suelo y al fondo tres líneas verticales que parecen ser tallos de una planta. Parece tratarse de una abeja y unas flores.

En la siguiente coreografía observada, las bailarinas llevan una vestimenta con una tela ligera basada en el vestuario del kathak, el pantalón en color blanco y el vestido en verde y azul claros. Los movimientos son de la técnica clásica pero también notamos una creación a partir de la técnica corporal que da lugar a movimientos más ligeros, saliendo de los patrones establecidos. Los hombres están con pantalón y blusa blancos, y con un velo dorado en la cintura. Ambos aparecen también tocando címbalos, las mujeres con unos pequeños y los hombres con unos grandes. En las escenas mostradas vemos un trabajo espacial bien ejecutado, valiéndose de diversas formas espaciales.

En la última coreografía detectada hay una imagen de Krishna en el escenario, Nirupama baila con un traje tradicional indio naranja, ejecutando giros y cayendo a los pies de la imagen, mientras Najendra la mira bailar, simbolizando Krishna. El vídeo finaliza con esta coreografía, con los dos girando y finalizando en una pose en que él está de rodillas y ella se apoya en él, como si estuviera durmiendo.

Así podemos observar que el espectáculo tiene una base clásica y tradicional pero no se cierra en ella sino que busca nuevas formas de composiciones a partir de la técnica clásica. Los vestuarios también sufren cambios para retratar mejor un personaje o para la eficacia de una coreografía y sus movimientos. Se utilizan objetos escenográficos y de luces. La grabación es frontal y lo que cambia es la aproximación a una escena o la visión general. También debemos apuntar la edición de vídeo que utiliza diferentes partes del espectáculo sin un orden cronológico, yendo y volviendo a una determinada coreografía, casando todos los movimientos con la música que está sonando.

Con estos ejemplos, en un transcurso de 10 años, observamos que la compañía, en sus trabajos de creación y no de representación del repertorio tradicional, tiene una constante búsqueda por nuevas formas de representación escenográfica, partiendo de la danza india y de sus vestuarios, rompe patrones y amplía los límites de la técnica, generando nuevas composiciones coreográficas. Observamos también un creciente uso de las nuevas tecnologías, desde el uso de luces y algunos objetos, hasta proyecciones y escenografía. Cómo la propia grabación cambia del plano frontal al uso de otros planos, como una vista diagonal y desde arriba. Otras técnicas corporales empiezan a aparecer en sus trabajos, además del bharata natyam, del kathak y de danzas folclóricas indias, como por ejemplo, el ballet clásico. Los vestuarios igualmente van evolucionando, ganando más características del personaje al que quieren representar en vez de estar cerrados en la forma tradicional, tanto de la danza como de las ropas indias del día a día.

Como decía Bhabha (1994), que valores culturales son negociables y la diferencia del saber cultural acrecienta. Aquí las diferencias entre técnicas dancísticas y las diferencias entre el modo de hacer teatral de occidente y de oriente son negociadas y ayudan en el desarrollo de la producción artística del espectáculo. Se relaciona también con la industria cultural, que según Giménez (2002) está relacionada con la globalización cultural, y según Steingress

(2002) la actual globalización transforma la cultura en mercancía, en la famosa cultura de masas. Así pues, la compañía transforma la danza en un producto que se vende en diferentes países y continentes, enseña el arte, la cultura, la danza india dentro de una forma occidental de espectáculo.

La compañía conecta tanto la propia India, intracultural, como otras culturas, intercultural. Enseña un arte indio que contiene múltiples identidades, que empiezan con la propia danza, que posee variadas técnicas, en una hibridez que es tanto local cuanto global, es globalizada y glocalizada. Transforma lo local de la danza clásica india, adapta y cambia sus identidades, acrecentando diferencias que producen un nuevo significado, con una pluralidad artística que acepta la diversidad dancística. Además convierte la danza tradicional en mercancía, ya que los espectáculos son vendidos a diferentes países por el mundo. Las nuevas tecnologías ayudan en la divulgación de los espectáculos, captando el interés del público con vídeos que aparecen cada año con una mejor calidad y edición. Las tecnologías también dan soporte a la danza, creando en el escenario una escena más realista y dinámica, pero no se integran totalmente con la danza, sólo son un material más a disposición de la misma.

En los movimientos dancísticos en sí, observamos que incluso cuando tiene influencias y fusiones de otras técnicas, indias o de otros países, la base continúa siendo del bharata natyam y del kathak. Y es a partir de esta base como se crean nuevos movimientos y concepciones, que no anulan la técnica sino que trascienden a ella, rompen los patrones en nuevas formas de composiciones, nuevas formas del uso del espacio, y nuevas formas del uso del cuerpo en este mismo espacio, explorando diferentes direcciones y desplazamientos, pudiendo utilizar otras técnicas corporales que enriquecen el trabajo sin transformarlo en otra danza. Las temáticas continúan siendo las historias de la mitología hindú. Por lo tanto, podemos decir que es una danza clásica india contemporánea, pues su estilo coreográfico es contemporáneo.

### 6.3 Aditi Mangaldas

Aditi Mangaldas<sup>144</sup> empezó a estudiar kathak con seis años de edad con Shrimati Kumudini Lakhia, posteriormente con Pandit Birju Maharaj. Encontramos aquí una vez más la aportación de Lakhia para el desarrollo de la creatividad y de la libertad artística de sus alumnos, lo que también fue importante para Nirupama y Rajendra del *Abhinaya Dance Company*. Aditi también incluye en sus trabajos el yoga, del mismo modo que Chandralekha; cambia los vestuarios tradicionales para dar más visibilidad a las formas del cuerpo del bailarín, al igual que desarrolla un trabajo de iluminación en sus espectáculos para enriquecer la coreografía. Es directora de su compañía *Aditi Mangaldas Dance Company - The Dridhtikon Dance Foundation*.

Ella busca un lenguaje contemporáneo dentro del propio kathak, así como otros artistas, como por ejemplo Astad Deboo, que veremos posteriormente, el rasa, la expresión, no deja de existir, incluso en los trabajos abstractos. El cuerpo aunque no esté narrando una historia, tiene expresión, expresa sentimientos y emociones. Hay una búsqueda de libertad de movimiento, de creación coreográfica, que juega entre el clásico y el contemporáneo. La técnica clásica es la base a través de la cual desarrolla sus propias formas, creando de esta manera una danza contemporánea que no anula la base. “She is recognized for her imaginative use of kathak to create a contemporary vocabulary in which classical movement and aesthetic continue to be visible.”<sup>145</sup> (Katrak, 2011, p. 88)

Su trabajo es reconocido, principalmente, en India e Inglaterra. Ganó dos premios en India, los cuales no aceptó, *Gujarat Sangeet Natak Academy award* en 2007, y *Nacional*

---

<sup>144</sup> <http://www.aditimangaldasdance.com/about.php> Accedido en 15/12/2021 a las 23:05h.

<sup>145</sup> NDT: Es reconocida por su uso imaginativo del kathak para crear un vocabulario contemporáneo en que el movimiento y la estética clásica continúan siendo visibles.



*Sangeet Natak Akademi award* en 2013. En 2017 fue nominada por de *Nacional Dance Critics Circle awards* en Inglaterra.

En su website, dentro del apartado *Dance Films*, tenemos disponible una serie de ocho cortometrajes<sup>146</sup>, titulado *Within... From Within*, en español, “Dentro... Desde Dentro”, realizados por su compañía y fundación, con la colaboración de *Raw Mango, OddBird Theatre & Foundation*, y con el Museo de *Rietberg*, Zurich, Suiza. Realizados en la cuarentena del COVID-19. En estos vídeos tenemos una edición entre imágenes de espectáculos realizados antes de la crisis del COVID-19 y escenas grabadas en la cuarentena, dentro de casa o en espacios exteriores, como por ejemplo en terrazas. Los vídeos están colgados en el website a través de *YouTube*.

Los seis primeros son en colaboración con *Raw Mango* y con la edición de vídeo de Kuldeep Gaur de la *Mad Media House*. No tienen más que 2:05 minutos de duración cada uno, van numerados del 1 al 6, seguido de un título y de una pequeña frase sobre el tema del vídeo. Con el concepto, la dirección y la coreografía de Aditi Mangaldas.

El primer vídeo, titulado *Film 1: ENTWINED - Exploring our innermost spaces where humanity and brutality, good and bad seem to lie in half embrace.*<sup>147</sup>, tiene la duración de 1:35 minutos, mezclando escenas del espectáculo *Within* realizado en 2018, que trata el tema que se desarrolla en el vídeo, con grabaciones caseras de Ishita Advani en Mumbai y Anshika Gupta en Sagar. Fue producido en mayo de 2020.

En un primer momento vemos una bailarina, vestida de blanco, girando despacio con los brazos abiertos delante del mar, pero percibimos que está en una acera y no en la arena, hay una edición de tomas superpuestas, primero de ella misma, y a continuación de la escena del espectáculo en el teatro, dos imágenes: una en la parte superior derecha del vídeo y la otra en la parte inferior izquierda, donde la bailarina, con vestuario rojo, mueve como con

---

<sup>146</sup> <http://www.aditimangaldasdance.com/dance-video.php> Accedido en 29/11/2021 a las 21:28h.

<sup>147</sup> NDT: Película 1: ENTRELAZADO - Explorando nuestros espacios más íntimos donde la humanidad y la brutalidad, el bien y el mal parecen estar medio abrazados.

espasmos los brazos y manos a la altura de la cabeza, al mismo tiempo que la vemos en el centro girando. La imagen del espectáculo desaparece y aparece la superposición de la imagen de una mujer cubierta con un plástico transparente, que empuja con las manos abiertas. Volvemos a las tomas de la mujer girando despacio frente al mar con una toma del espectáculo, ahora en el centro del vídeo, y la bailarina da palmas. Una vez más tenemos el juego entre la mujer con el plástico, la que está girando, y escenas del espectáculo en los extremos del vídeo. La imagen de la bailarina frente al mar va subiendo, mostrando el cielo y pájaros volando, y así termina el vídeo.

Podemos observar una edición sencilla donde tres grabaciones distintas se intercalan y se entrelazan, pudiendo existir todas al mismo tiempo; el contraste entre color del vestuario, y entre calidades de movimientos nos indica el bien y el mal, la humanidad y la brutalidad; y el plástico como un envoltorio que no deja salir nada, nuestro espacio íntimo. Así la frase que acompaña al título es ilustrada, tenemos dentro de nosotros la polaridad, la contradicción, los opuestos, existiendo todos al mismo tiempo, y en algunos momentos uno puede destacar frente a otro.

El segundo vídeo, titulado *Film 2: MELTDOWN - Waiting to be disentangled. Waiting to find expression in ways that shape our lives, our actions, our selves.*<sup>148</sup>, con duración de 1:37 minutos, mezcla también escenas del espectáculo *Within* (2018) con grabaciones caseras de Aditi Mangaldas y Ishita dvani en Mumbai, Aarapali Bhandari en Singapore, Harshit Tiwari en Agra, Sandeep Kumar Singh en Delhi, Minhaz Khan en Delhi, Piyush Shishodiya en Delhi, Anshika Gupta en Sagar, y Gaurav Bhatti en Canadá. Producido en mayo de 2020.

La primera escena muestra un bailarín detrás de una pared translúcida con las palmas de la mano en ella como si quisiera empujarla y salir de allí. A continuación tenemos una

---

<sup>148</sup> NDT: Película 2: DERRETIMIENTO - Esperando ser desenredado. Esperando encontrar expresión en caminos que moldeen nuestras vidas, nuestras acciones, nuestro yo.

escena del espectáculo donde los bailarines corren por el escenario; seguido de una escena casera donde una bailarina corre contra el espejo de un aula de danza; volvemos al espectáculo con un bailarín corriendo y otro ejecutando un movimiento con calidad controlada; entonces tenemos otra escena casera de una bailarina envuelta en un plástico corriendo contra una pared; seguida de otra escena de otra bailarina corriendo en un pasillo en dirección a la cámara, con la imagen triplicada en el vídeo; continuamos con los bailarines corriendo en el escenario; una bailarina corriendo en una acera frente al mar, observamos que es el mismo local, misma bailarina, y mismo vestuario del vídeo anterior; volvemos a los bailarines corriendo en el escenario; empieza una superposición de la primera escena con el bailarín detrás de la pared translúcida; volviendo al escenario tenemos un bailarín que está parado haciendo un círculo en el espacio con el tronco; continuamos con una grabación casera de un bailarín ejecutando giros de kathak en una habitación; continuando con escenas del espectáculo donde los bailarines ejecutan los mismos giros de kathak; pasamos a una escena en una terraza, la misma del vídeo anterior, con la bailarina circundando el tronco; volvemos al escenario con los bailarines haciendo saltos; siguiendo con el bailarín en la habitación que también hace los saltos, gira y cae en el suelo. Hasta aquí tenemos un patrón donde siempre hay una grabación casera y una escena del espectáculo que se intercalan.

El vídeo continúa con otra escena casera donde un bailarín está en una terraza encima de un edificio ejecutando movimientos contemporáneos, con giros y caídas de brazos y del tronco; pasamos a otra escena casera con una bailarina que mueve el tronco y los brazos, bajando y subiendo; entonces tenemos una escena del espectáculo donde también los bailarines suben y bajan el tronco; pasamos rápidamente por la bailarina en el pasillo con el mismo tipo de movimiento; continuando con el bailarín en la terraza; la bailarina en la terraza del vídeo anterior; y la bailarina que baja y sube los brazos y el tronco; pasamos a una escena del espectáculo donde un bailarín gatea por el suelo; continuamos con una grabación casera

donde vemos en primer plano un vaso lleno de líquido, y una persona por detrás subiendo y bajando el tronco como si entrara y saliera del vaso, al igual que la bailarina en el pasillo, la imagen está triplicada; continuamos con el espectáculo con los bailarines corriendo, parando, bajando el tronco y subiendo; volvemos al bailarín detrás de la pared translúcida, que quita las manos de la pared y deja caer el cuerpo hacia atrás, así finaliza el vídeo.

Percibimos que la espera que señala el título no es una espera pasiva, es una espera de cuerpos, de personas que están intentando salir desesperadamente de la situación en que están, que están impacientes. El propio uso de escenas con pocos segundos causa esta sensación de inquietud y de desespero, utilizando la duración como una estrategia para ganar la sensación propuesta en el espectador. Vemos también que es una sensación que la cuarentena del COVID-19 causó, personas encerradas dentro de casa con el deseo de salir corriendo hacia fuera. Observamos una relación entre las escenas del espectáculo y de las grabaciones caseras en las cualidades de los movimientos y también en los tipos de movimientos, conectando una escena con la otra.

Los vestuarios son siempre simples, con colores neutros, destacando el movimiento en sí y no lo que los bailarines están usando. En las escenas del espectáculo vemos la tecnología en el uso de las luces, que no son complejas. La edición de vídeo también es sencilla, los efectos utilizados son sólo las dos escenas que aparecen triplicadas, y un momento de superposición, las demás son siempre un corta y pega.

El tercer vídeo, titulado *Film 3: ENFRAMED - Is there another way to discover the sky, the eternity within us?*<sup>149</sup>, con duración de 1:46 minutos, con escenas del espectáculo *Within* pero ahora de una actuación en Alemania en 2019, y escenas caseras de Aditi Mangaldas en Mumbai. Producido en mayo de 2020.

---

<sup>149</sup> NDT: Película 3: Enmarcado - ¿Hay otra forma de descubrir el cielo, la eternidad dentro de nosotros?

En la primera escena tenemos un efecto especial, en que vemos un cuadro en una pared, dentro del cual está sentada Aditi, viste un saree con las manos en posición de alapdma, representando una flor, mira hacia arriba en contemplación. Poco después vemos una superposición de imágenes del espectáculo con dos bailarinas, una a cada lado del cuadro, que van ganando nitidez en su forma. Aditi mueve su brazo de la misma manera que las bailarinas en los laterales cambiando la posición de sus brazos, y ejecutando el hasta mudra mayura mientras que las otras bailarinas abren los brazos en los laterales del cuerpo. A continuación las bailarinas mueven un brazo por arriba de un lado a otro en círculo, y Aditi acompaña el movimiento circular con las puntas de sus dedos y con la mirada pero hacia el otro lado. Nuevamente hay un movimiento similar de manos entre ellas, yendo las bailarinas hacia el suelo en un nivel bajo y Aditi apuntando sus dedos hacia arriba, una vez más en una contraposición de direcciones. Las manos de las tres se acercan a los hombros, cerrando los brazos sobre el pecho, continúan moviendo las manos en círculos, y con los lados opuestos, si las bailarinas están moviendo el brazo derecho, Aditi está con el izquierdo. Aditi sube sus brazos y los baja por el centro del cuerpo, y las bailarinas los suben por los laterales parando arriba mientras Aditi empieza a pasar las manos por delante de la cara. Las bailarinas desaparecen y Aditi mira hacia la diagonal superior izquierda levantando también los brazos, junta las manos y las acerca al cuerpo, desapareciendo la imagen, y terminando el vídeo.

En este vídeo tenemos un trabajo más elaborado de edición de vídeo, con la creación de una escenografía, la pared y el cuadro, y la superposición de esta imagen con la escena del espectáculo. Así como en el vídeo anterior, hay una relación entre los movimientos del espectáculo y de la grabación casera, relacionando uno con el otro, usando la misma calidad de movimiento y el mismo dibujo espacial pero opuesto en relación a las direcciones. El título del vídeo se refleja en la expresión, en el abhinaya, de Aditi, la mirada hacia arriba llevándonos hacia el cielo, la expresión de contemplación hacia la eternidad. La calma y la

fluidez de movimiento nos trae esta sensación también hacia dentro de nosotros, la eternidad que atribuimos al cielo se encuentra también dentro de cada uno.

El cuarto vídeo, titulado *Film 4: Wrapped* - “*To understand yourself you must create a mirror that reflects accurately what you are...*” - J. Krishnamurti<sup>150</sup>, con duración de 1:43 minutos, mezclando escenas del espectáculo *Within* en India y en Alemania, y grabaciones caseras de Gaurav Bhatti en Canadá, Minhaz Khan en Delhi, Piyush Shishodiya en Delhi, Harshit Tiwari en Agra, Sandeep Kumar Singh en Delhi, Anshika Gupta en Sagar, y Aamrapali Bhandari en Singapura. Producido en mayo de 2020.

El vídeo empieza con una escena del espectáculo en diagrama de 12 imágenes, 4X3, repetidas en la pantalla, los bailarines están con los brazos levantados haciendo giros despacio. Los vestuarios son en tonos tierra. Continúa con otra imagen del espectáculo con un grupo de bailarines en el centro que llevan las cabezas tapadas con un velo, ejecutando los bols (ritmos) con los pies, y dos bailarines sentados en el suelo de espaldas en los laterales. Pasamos a otro diagrama, ahora de grabación casera, de nueve imágenes, 3X3, enseñando en cada imagen una cabeza cubierta con un velo, los del centro de color rosa, y los de arriba y abajo en tonos tierra. Volvemos a la escena del espectáculo con un grupo de bailarines que están con el antebrazo levantado, cambiando después a la grabación casera con un diagrama de seis imágenes, 2X3, en que los bailarines hacen el mismo movimiento con el brazo, los dos primeros (de arriba y de abajo) con colores rosas, la segunda línea con rosa y amarillo, y la tercera línea uno amarillo y el otro marrón.

Continúa con una escena más del espectáculo donde hay una bailarina sentada con la misma posición del brazo, que empieza a quitarse el velo. Cambia a las grabaciones caseras con el diagrama de nueve imágenes, donde cada uno con colores diferentes de velos ejecuta movimientos con los brazos y las manos; tenemos otro diagrama de cinco imágenes, una en el

---

<sup>150</sup> NDT: Película 4: Envuelto - “Para entenderte a ti mismo debes crear un espejo que refleja con precisión lo que tú eres...” - J. Krishnamurti

centro, y dos en cada lateral, donde los bailarines se quitan el velo. Volvemos al espectáculo, donde la bailarina lleva el velo cubriendo sólo la cabeza, dejando la cara a la vista. Las siguientes escenas caseras, muestran primero a un bailarín que deja caer el velo de las manos al suelo, y una secuencia de diferentes bailarines dentro de habitaciones que mueven los brazos en la misma dinámica. Una vez más tenemos una escena del espectáculo con el grupo de bailarines con el antebrazo levantado. Continuamos con otra secuencia de grabaciones de diferentes bailarines que ahora ejecutan giros de kathak, cubiertos con los velos, cambiando a una escena del espectáculo que hacen los mismos giros.

Pasamos a otro diagrama de nuevas imágenes de grabaciones caseras, donde los bailarines ejecutan movimientos con los brazos y los giros de kathak. A continuación hay un diagrama de tres imágenes repetidas del espectáculo, donde los bailarines ejecutan los mismos patrones de movimientos de la escena anterior. La pantalla se divide en dos, y la grabación casera aparece cada vez en un lado, hasta que aparecen los dos lados al mismo tiempo, las bailarinas con la cabeza cubierta están con los brazos a altura del pecho y, aunque no se muestran los miembros inferiores, notamos que están ejecutando los bols con los pies. Vemos cuatro escenas más del espectáculo, donde los bailarines ejecutan los bols, y hacen giros. Entonces las imágenes comienzan a multiplicarse, creando diagramas de tres, seis, nueve y doce imágenes, en que los bailarines continúan con el trabajo de pies y giros, finalizando el vídeo.

Verificamos en este vídeo un trabajo más elaborado de edición, multiplicando la misma toma o poniendo en la pantalla diferentes tomas de diferentes bailarines que hacen el mismo movimiento, creando así una armonía entre ellas que también se da por el juego de colores de los velos. Como en los otros vídeos, también hay una relación entre los movimientos hechos en las grabaciones caseras con las escenas del espectáculo. Observamos

que la utilización del velo representa la incapacidad de verse a sí mismo, para verse en el espejo es necesario quitar las capas que nos rodean.

El quinto vídeo, titulado *Film 5: UNRAVEL - do the times compel us to look 'within'? To recognise our deepest, most complex emotions.*<sup>151</sup>, con duración de 1:44 minutos, mezcla escenas del espectáculo *Within* realizado en India (2018) y Alemania (2019) con grabaciones caseras de Ishita Advani en Mumbai, Minhaz Khan en Delhi, Harshit Tiwari en Agra, Sandeep Kumar Singh en Delhi, Manoj Sonagra en Delhi, y Aamrapali Bhandari en Singapur. Producido en mayo de 2020.

El vídeo empieza con una escena del espectáculo, donde un bailarín se encuentra en el centro y en el suelo, con un vestuario rojo oscuro, con un foco de luz sobre él, al fondo del escenario se ven rayas rojas. Entonces tenemos la grabación casera de un ojo detrás un hueco redondo, que intenta mirar a este otro lado. La escena inicial comienza a superponerse, y ahora el bailarín está con las piernas estiradas y el tronco bajado, y la imagen del ojo en el hueco aparece arriba, formando parte uno de la escena del otro. En la siguiente imagen tenemos los dos ojos de una persona que miran a través de una red; volvemos a la escena del espectáculo con el bailarín en el centro; continuando con la mirada a través de la red. Después aparece la grabación casera donde es posible ver no sólo los ojos sino también la nariz y la boca de una bailarina, que expresa suspense, escondiéndose un poco detrás de una tela negra que ocupa la mitad de la pantalla.

La escena del espectáculo empieza a superponerse de nuevo, y en seguida se superpone la imagen de un hombre detrás de una red que empieza a hacer gestos con la cara, dando detalles de la boca y de los ojos. Volvemos a la escena del espectáculo, donde el bailarín está girando. Y de nuevo a la grabación de hombre detrás de la red que ahora está

---

<sup>151</sup> NDT: Película 5: DESVENDAR - ¿Los tiempos nos obligan a mirar “dentro”? Reconocer nuestras emociones más profundas y complejas.



riendo. A continuación, tenemos la grabación de la chica detrás de la red, que también ríe, pero la imagen se aproxima a sus ojos que se abren de repente como si se asustara.

Luego hay una superposición del espectáculo donde el bailarín está girando, con la grabación de la cara de un bailarín que mira hacia arriba, que está duplicada en espejo, con una tercera imagen en el centro de un bailarín que ríe. Estas tres imágenes desaparecen y tenemos la cara de un bailarín detrás de una red, que está serio. Volvemos al bailarín que se rió primero con una expresión de sorpresa. En seguida se ve la grabación de la cara de una bailarina que cierra los ojos, volvemos al chico que se rió primero que también cierra los ojos. Una vez más la escena del espectáculo aparece con el bailarín girando rápido en el centro del escenario.

La primera grabación casera, con la bailarina mirando a través del hueco redondo reaparece; se va superponiendo la imagen del espectáculo, y ahora más bailarines entran en escena, cayendo al suelo, mientras el de antes continúa de pie y eleva los brazos. Vuelve la bailarina mirando a través del hueco, intentado ver lo que está allí del otro lado. El vídeo finaliza.

En este vídeo tenemos un juego entre una escena del espectáculo que representa lo que está dentro de nosotros, y las escenas caseras de diferentes bailarines que muestran esta tentativa de conseguir mirarse hacia dentro y la reacción que tenemos cuando conseguimos ver. Si nos asustamos, si reímos, si nos podemos serios, si tenemos curiosidad o no. También podemos relacionarlo con el encerramiento de la cuarenta, quedarse encerrado dentro de casa también nos obliga a mirar dentro de nosotros mismos, a estar encerrado dentro de nuestra casa/cuerpo y a intentar desenmarañarlo.

La edición de vídeo es sencilla, con una toma después de la otra en la mayoría de las transiciones, con algunas superposiciones de imágenes y una duplicación reflejada. Los elementos escénicos (luz, escenografía y vestuario) de la escena del espectáculo mostrada

crean un ambiente oscuro, con color rojo y negro, que nos transmite un lugar sombrío y desconocido.

El último vídeo con colaboración con *Raw Mango*, titulado *Film 6: Empassion* - “*Only in the understanding of what is, is there freedom from what is.*” - J. Krishnamurti<sup>152</sup>, con 2:05 minutos de duración, mezcla escenas del espectáculo *Within*, realizado en India (2014) y Alemania (2019), con grabaciones caseras de Ishita Advani en Mumbai, Gaurav Bhatti en Canadá, Piyush Shishodiya en Delhi, Harshit Tiwari en Agra, Sandeep Kumar Singh en Delhi, Anshika Gupta en Sagar, Aamrapali Bhandari en Singapur, y Manoj Sonagra en Delhi. Producido en mayo de 2020.

El vídeo empieza con una imagen del espectáculo, primeramente tenemos una subida de cortina con una bailarina de pie en el centro, y despacio va surgiendo la imagen de un bailarín girando grabada desde arriba y en una habitación, y una tercera imagen empieza a superponerse donde una bailarina gira rápido con los brazos levantados dentro de un cuarto, hay un juego entre estas tres imágenes hasta que nos quedamos con la falda de la bailarina girando, y va entrando otra escena del espectáculo donde los bailarines también giran. Entonces entra una imagen triplicada de un bailarín que también gira dentro de una habitación. Volvemos a la primera escena pero ahora la bailarina está girando, se superpone una imagen de una bailarina girando en una terraza encima de un edificio; después otra escena de giro del espectáculo que está triplicada; y una imagen más donde una bailarina gira en una habitación.

Luego hay una escena del espectáculo con varios bailarines girando; seguido de seis diferentes grabaciones caseras, en cada una con un bailarín o bailarina girando, termina la frase musical con la escena del espectáculo donde los bailarines dejan de girar con los brazos levantados, superponiendo una imagen casera de una bailarina también con los brazos

---

<sup>152</sup> NDT: Película 6: Apasionante - “Sólo en la comprensión de lo que es, hay libertad de lo que es.” - J. Krishnamurti

levantados. A continuación tenemos una bailarina al aire libre batiendo palmas, a la que sigue una secuencia entre grabaciones caseras de bailarines que baten palmas, utilizando también el cuerpo para crear el ritmo con las palmadas, con escenas del espectáculo donde un grupo de bailarines hacen movimientos con los brazos y giros. A continuación tenemos una secuencia de estos bailarines pero ahora en vez de batir palmas, ellos giran y mueven los brazos, terminando con un bailarín que va bajando sus brazos delante del cuerpo, se superpone una imagen del espectáculo en que hacen el mismo movimiento mientras hacen los bols con los pies. La cortina del teatro baja y el vídeo termina.

Una vez más vemos aquí la relación entre las tomas del espectáculo y las caseras en relación al movimiento ejecutado, los bailarines repiten las secuencias del espectáculo y los pasos claves, como los giros o posiciones específicas de los brazos. Al contrario que los otros vídeos donde el título, la frase, y los movimientos tienen una relación más literal, ilustrando los contrastes, la oposición, el intento de salir de donde está, la contemplación eterna, el mirar hacia adentro, el comprenderse a sí mismo, aquí esta relación es más abstracta; los giros, que son el movimiento predominante, pueden significar la libertad pero no hay una relación obvia. Lo que tenemos claro es que la subida y bajada de la cortina, significa el inicio y el fin.

La edición sigue el patrón general de tomas que pasan de una a la otra o con la superposición de imagen, y el uso de imágenes triplicadas en la pantalla. Observamos que las escenas del espectáculo tienen una luz más clara igual que los vestuarios, contrastando con la oscuridad de las anteriores.

Podemos percibir que en los seis vídeos hay una aproximación entre el espectáculo *Within* y los sentimientos, las emociones, las sensaciones que la cuarentena del COVID-19 trajo. Estar encerrado no sólo dentro de casa sino dentro de sí mismo, con su lado bueno y malo; con sus debilidades y sus fuerzas; intentando salir no sólo a la calle sino salir de dentro de sí mismo; a descubrirse y a aceptarse; a contemplar el cielo y la eternidad, estar tranquilo

en un tiempo que pasa despacio, aprender a contemplar el presente; y a alcanzar la libertad sea del espacio físico, de poder salir de nuevo a la calle, o la libertad más profunda, que sólo somos libres de aquello que podemos comprender, si no, seremos presos de ello, lo desconocido. Comprender el COVID-19 dará herramientas para combatirlo y poder estar libre de él y ganar la libertad de volver a la normalidad.

La edición de los vídeos fue pensada para estar en la pantalla, utilizando escenas de espectáculos que eran grabaciones sólo de registro, y grabaciones caseras en algunas de las cuales hay una vista frontal, y otras buscan otros ángulos y elementos para jugar con la toma, como vasos, plásticos y redes. Verificamos también un patrón de edición, pero varía la cantidad de efectos especiales utilizados en cada vídeo. Es un vídeodanza que usó un material ya existente para crear otro, se pensó en la realidad actual en que vivían, de aislamiento social, y en las posibilidades y limitaciones de creación en el momento, contextualizado un espectáculo creado en el pasado para el presente.

Vemos también la posibilidad que surgió en este momento de crear colaboraciones entre personas no sólo en diferentes ciudades de India sino también de otros países, en este caso, Canadá y Singapur. Verificamos así la utilización de una puerta más que se abrió en este momento, donde los nuevos procesos de producción no sólo dieron lugar a un nuevo campo estético sino a una nueva interacción entre los bailarines.

El séptimo vídeo en el website tiene el soporte de *OddBird Theatre & Foundation*, titulado *AMORPHOUS - THE ZERO MOMENT By Aditi Mangaldas*<sup>153</sup>, con duración de 8:18 minutos, mezclando escenas del espectáculo *Timeless*<sup>154</sup> (2006) con grabaciones caseras suyas. Fue producido en abril de 2020.

---

<sup>153</sup> NDT: AMORFO - EL MOMENTO ZERO Por Aditi Mangaldas

<sup>154</sup> NDT: Eterno

El vídeo empieza con la frase escrita “Can we hold time past and time future in the time present?”<sup>155</sup>, la primera imagen no ocupa toda la pantalla, sobre un fondo negro tenemos un rectángulo al lado derecho, donde vemos las manos aproximándose y apartándose, y la sombra de una de las manos en la pared. La imagen desaparece y tenemos escrito el nombre del vídeo en blanco: *Amorphous... the Zero Moment*, y debajo el nombre de Aditi Mangaldas. En el centro de la pantalla vemos una escena del espectáculo, con torres al fondo, en que ella está en el centro con los brazos abiertos y con poca luz; continuando con una grabación en una habitación, donde predomina el blanco y ella está de espaldas con los brazos abiertos y su sombra proyectada en la pared; pasamos a una toma en que vemos sus manos moviéndose frente a su cara. A continuación vemos la parte superior del tronco, y sus dedos se mueven cerca de la cara, y coincidiendo con un acento musical paran.

Volvemos a la pantalla oscura, y las luces en el escenario se encienden, es posible percibir que hay una persona pero no es nítido. En la siguiente toma Aditi está de espaldas en la habitación y sus brazos que estaban levantados, van bajando moviendo los dedos, suben y los brazos se abren hacia los laterales, volviéndose a cerrar frente al cuerpo y van hasta el lado derecho, cruzando la pierna izquierda por detrás. Luego aparece una escena del espectáculo en que está en la misma posición pero hacia el lado opuesto y de frente, mueve los dedos despacio aproximándolos al cuerpo; cambia a la grabación casera donde vemos a Aditi de espaldas y su sombra en la pared ejecutando los mismos movimientos que en la escena anterior; ahora el ángulo de la cámara cambia enfocándola de frente, y ella mueve los dedos delante de la cara; la imagen se gira cabeza abajo aproximándose a sus ojos.

Una vez más tenemos una escena del espectáculo donde Aditi está en el suelo haciendo los mismos movimientos de los dedos delante de la cara. Se vuelve a la grabación dentro de la habitación, en que ella se encuentra agachada de espaldas continuando la

---

<sup>155</sup> NDT: ¿Podemos retener el tiempo pasado y el tiempo futuro en el tiempo presente?

secuencia de la escena del espectáculo, va levantando el cuerpo, y volvemos al escenario con ella subiendo el cuerpo y de frente. Y así las escenas del espectáculo y de la grabación casera se van mezclando, siendo un movimiento la continuación del otro, contrastando en la dirección de cuerpo en el espacio, de frente o de espalda, y las direcciones, hacia el lado derecho o izquierdo, también vemos el contraste entre claro y oscuro, el blanco y el negro, la sombra y la luz. La calidad de movimiento es suave, con énfasis en los movimientos de los brazos y manos, y en los giros.

El espectáculo está casi todo el tiempo grabado en plano frontal, excepto en una escena que se graban los pies de Aditi, pero en la grabación casera hay cambio de ángulos, la cámara se mueve en la habitación, dándonos la posibilidad de ver el movimiento de frente, de espaldas, de lado, desde abajo, en 360°, cabeza abajo o con detalles, enseñado sólo las manos o la cara, también es posible ver todos los objetos de la habitación que pasan a ser parte del vídeo, como el espejo, la cama, el ventilador. Hay una escena de giro en que tenemos la superposición de Aditi girando en el escenario y en la habitación grabada desde abajo, en la que es posible ver el ventilador que también gira.

El vídeo termina con una escena del espectáculo en que ella se sienta en el suelo abrazando las piernas, y apagando las luces. A continuación aparece escrito que la coreografía fue hecha por Aditi Mangaldas y que fueron usados extractos de su espectáculo, y una frase suya como apunte de coreografía, a 7:27 minutos de vídeo:

Within the confine of one's home, as the pandemic of COVID-19 rages through the world, the entire concept of "time" seems warped. Past/ present/ future, all seem amorphous, as though their linearity and circularity no longer exists. It feels as though I am suddenly thrown into the river along with the rest of humanity and most strangely that the river has changed its course, from

the ocean to the source? From one bank to the other? From the top to bottom?!<sup>156</sup>

Observamos que así como en los vídeos anteriores hay una relación entre los movimientos del espectáculo y de las grabaciones caseras, siendo uno la continuación del otro, jugando sólo con el cambio de direcciones y de frente o detrás, aquí también fue utilizado el contraste entre colores, el color oscuro del espectáculo en oposición al claro de la grabación casera. El espectáculo elegido para este vídeo habla sobre la eternidad, que comparte tema con las indagaciones de Aditi sobre los tiempos pandémicos, el tiempo eterno y la pérdida de la noción de tiempo. Vemos en sus movimientos, las ideas contenidas en su frase en el final del vídeo: los movimientos de los dedos con el pasar del tiempo; los movimientos circulares y lineales con la pérdida de dirección, lo que es arriba o abajo, lo que está en una orilla o en la otra, es un océano o el nacimiento; el cambio de orden relacionado con las imágenes cabeza abajo.

El vídeo también sigue el mismo patrón de edición de los vídeos anteriores pero es posible ver una calidad mejor, tanto de las tomas caseras como de la propia edición, del pasaje de una toma a la otra. La duración que tuvo un gran cambio de casi dos minutos a más de ocho, siendo así un vídeo que exige una atención mayor de la audiencia que los anteriores. La calidad del movimiento, fluido y despacio, también exige una mayor concentración de la audiencia. Cambiando así, la dinámica con relación a los primeros vídeos.

El último vídeo, titulado *Connecting Across Space & Time | Krishna: The Melody Within* by Aditi Mangaldas, tiene colaboración con el museo *Rietberg* en Zurich, Suiza, con duración de 8:58 minutos, relaciona y explora el mundo real y virtual, del periodo de

---

<sup>156</sup> NDT: Dentro de los confines de la propia casa, mientras la pandemia del COVID-19 se propaga por el mundo, todo el concepto de “tiempo” parece deformado. Pasado/ presente/ futuro, todos parecen amorfos, como si su linealidad y circularidad ya no existieran. ¿¿Se siente como si de repente fuera arrojado al río junto con el resto de la humanidad y, extrañamente, el río ha cambiado de curso, desde el océano hasta el nacimiento? ¿De una orilla a otra? ¿De arriba hacia abajo?!

cuarentena del COVID-19. Es coreografiado y danzado por Aditi Mangaldas, mezclando escenas del espectáculo *Immersed* (2011) en Bélgica. Fue producido en abril de 2020.

El vídeo empieza con la imagen de una estatua de Krishna tocando su flauta, que pertenece al museo colaborador. A continuación tenemos dos escenas del espectáculo en que Aditi ejecuta movimientos de nritta, danza pura, y abhinaya, expresión, del kathak, a diferencia de los otros vídeos que usan más movimientos contemporáneos, aquí vemos movimientos más clásicos. Usa un vestuario azul con trazos tradicionales. La siguiente escena es una grabación casera, en el mismo cuarto del vídeo anterior, hay unas velas encendidas en los laterales, y Aditi continúa la ejecución de los movimientos del espectáculo, con la técnica del kathak, usando una túnica azul oscura y un pantalón gris.

En la siguiente toma Aditi está sentada en una silla con un saree rosa y dice que todos son bienvenidos a su casa que se convirtió en un lugar de ensayo, y empieza a describir a Krishna, cómo es y lo que hace, mientras utiliza los hastas mudras para representar su habla, contando que Krishna es azul, toca la flauta, salva el agua del río del veneno de la serpiente, levanta la montaña con sólo su meñique, salva a las personas, es un dios amado, y es todo el universo.

A continuación tenemos otra escena casera, con Aditi en la terraza, encima de un edificio, es de noche, ella usa una túnica azul, pantalón negro, y zapatillas, lo que no es común, generalmente, con danza clásica, en la que es considerado una falta de respeto danzar calzada. Entre medias aparece la imagen de la estatua de Krishna. El vídeo finaliza con Aditi haciendo la pose de Krishna y desapareciendo la imagen.

Percibimos el mismo patrón de los vídeos anteriores, grabaciones caseras que continúan el movimiento de la coreografía del espectáculo. Pero en este vídeo tenemos una danza clásica, y el uso de zapatillas en una de las escenas que rompe con la tradición de danzar descalzo. También tenemos un momento explicativo, donde ella explica quién es



Krishna, haciendo el vídeo didáctico, ampliando el grado de comprensión de aquellos que no saben sobre la cultura india.

Todos los vídeos, producidos en 2020, siguen el mismo proceso creativo de producción, en un formato que se repite vídeo tras vídeo. En algunos utilizan objetos en las escenas caseras para complementar la idea propuesta, que está relacionada con las sensaciones y emociones producidas en la cuarentena del COVID-19 en los siete primeros vídeos. Ésta es, no sólo una nueva manera de continuar activo en este momento, interrelacionando el mundo real, virtual y un registro dancístico ya existente, sino insertando las cuestiones que el momento vivido planteaba.

La danza clásica india kathak encuentra nuevas formas que amplían los límites de sus códigos, siendo visible una danza contemporánea que se relaciona con el mundo actual globalizado y digitalizado. Las nuevas tecnologías son un recurso, un soporte, y un nuevo elemento que interactúa con la danza, creando nuevos procesos y nuevas maneras de difusión y recepción, también son un vehículo por el cual la producción artística continuó siendo posible durante la cuarentena del COVID-19. Por lo tanto vemos la globalización en el trabajo de Aditi Mangaldas tanto en la contemporaneidad de la forma de sus movimientos como en los recursos tecnológicos que utiliza. Es una danza corporalmente híbrida y digitalmente híbrida.

#### **6.4 Kumar Sharma**

Kumar Sharma, es natural del estado de Punjab, en el noroeste de India, además de bailarín de kathak también es cantante, incluso empezó a cantar antes de bailar, con la edad de 2 años, ya que su madre era cantante y su padre quería que él lo fuera profesionalmente. Él estudió kathak, estilo Jaipur, a través del sistema guru-shishya *parampara* (sistema

maestro-discípulo) con Late Pandit Sh. Sita Ram Ji, y también diversas danzas folclóricas indias. Su grupo, *Kathak Rockers*<sup>157</sup>, a pesar de tener una visión moderna de la danza, combinando la tradición y las disciplinas occidentales, pretende preservar la cultura india dentro de la exploración del mundo dancístico. Su trabajo es conocido como fusión, y a continuación vamos a ver en qué nivel de fusión se encuentra.

Es conocido por participar de diversos programas de danza en la televisión india y de coreografiar para actrices famosas de la industria cinematográfica de Bollywood, como Madhuri Dixit y Jacqueline Fernandez. En su perfil de *Instagram*<sup>158</sup> publica vídeos de danza y de canto, algunos vídeos también se encuentran en su canal en *Youtube*<sup>159</sup>, que tiene 143 vídeos publicados. Entre los vídeos de danza tenemos sus participaciones en los programas de televisión y la grabación de coreografías suyas, tanto en solo de danza, como en dúo o en grupo, creadas para publicar en las redes sociales, grabadas dentro de casa o en un lugar específico, en un espacio interior o exterior, pudiendo tener varias tomas de plano frontal y editadas. Las coreografías son tradicionales o compuestas con otras músicas y utilizan movimientos diferentes de los de la técnica del kathak. Como ejemplo usaremos el vídeo *Despacito | INDIAN DANCE Fusion | Kumar Sharma | Svetlana Tulasi | Kathak Rockers*<sup>160</sup>, publicado hace tres años, con 3.055.114 visualizaciones, coreografiada por Kumar Sharma y con colaboración de Svetlana Tulasi, colgado en la galería de vídeos de su website y también a través de *YouTube*.

La grabación se hizo en un ambiente exterior durante el día, de fondo tenemos en primer plano árboles, en segundo plano un río, y en tercer plano edificios, mostrando el ambiente de una ciudad contemporánea. La música es un *cover* de Nilesh Patel de la canción

---

<sup>157</sup> <https://kumarkathakrockers.com/> Accedido en 25/10/2021 a las 23:51h.

<sup>158</sup> <https://www.instagram.com/kumar1sharma/> Accedido en 25/10/2021 a las 23:54h.

<sup>159</sup> <https://www.youtube.com/c/KumarSharmaKathak/videos> Accedido en 25/10/2021 a las 23:56h.

<sup>160</sup> <https://kumarkathakrockers.com/gallery/> y [https://www.youtube.com/watch?v=EkoK\\_qiOQAQ&list=RDEkoK\\_qiOQAQ](https://www.youtube.com/watch?v=EkoK_qiOQAQ&list=RDEkoK_qiOQAQ) Accedido en 15/10/2021 a las 21:01h.

*Despacito*, versión *remix*, interpretada por Louis Fonsi y Daddy Yankee, con la participación de Justin Bieber, y escrita por los intérpretes y por Erika Ender y Gabriel Garcia. Es una canción hecha en 2017, del género *reggaeton*/pop latino, que alcanzó un alto rendimiento comercial<sup>161</sup>, llegando a la posición número uno en *YouTube* en muchos países, por lo tanto, muy conocida y difundida en la época en que se hizo la coreografía. Es una música popular, hecha para el comercio global.

Cuatro bailarines y tres bailarinas lucen un vestuario acorde al modelo tradicional del *kathak*, en color azul y rosa con detalles en dorado. Kumar Sharma tiene algunos detalles que se diferencian del vestuario de los otros bailarines, con una abertura mayor en el pecho y más bordados dorados, diferenciando en el grupo entre principal/el solista, y los otros bailarines/el cuerpo de baile. Ninguno de ellos está usando *gajje*, los cascabeles en los tobillos, tradicionales de las danzas clásicas indias, que acompañan el ritmo de la música al dar los golpes con los pies. Las bailarinas usan algunas joyas, como collar, pendientes y la *tika* (joya en el medio de la cabeza).

En la música están insertadas en algunos momentos las sílabas rítmicas del *kathak*, en un diálogo que es multicultural, pues no hay una fusión entre los dos tipos de música, no se crea un tercer elemento musical para ser intercultural o para percibir un hibridismo, sólo están superpuestas una sobre la otra, enseñándonos dos diferentes tipos de música que están sonando al mismo tiempo. En estos momentos los bailarines ejecutan los golpes de pies del *kathak*, los bols.

La coreografía está hecha con la técnica del *kathak*, aunque en algunos momentos tenemos elementos contemporáneos que, a veces, dialogan multiculturamente, y otras veces, interculturalmente, esto es, en algunos momentos hay una inserción de un paso de otro estilo de danza dentro de una coreografía de *kathak*, y en otros momentos hay una fusión entre una

---

<sup>161</sup> La música comercial se hace para ser vendida, se busca la manera más fácil de ser consumida y convertida en un producto de éxito comercial.

técnica y otra pero que no descaracteriza el kathak, lo que ocurre es una ampliación del movimiento, que rompe los límites espaciales demarcados por la técnica tradicional y pura. El contemporáneo se fusiona para enriquecer la coreografía y no para cambiar la técnica.

El vídeo empieza con una pose central, Kumar está en el centro con una bailarina erguida en sus brazos, alrededor están los otros bailarines, la imagen no está nítida y aparece el nombre de la música destacado, debajo pone que se trata de una fusión de danza india, y más abajo el nombre del grupo, *Kathaks Rockers*, y el nombre del coreógrafo y de la colaboradora. Al iniciar la canción las letras desaparecen y la imagen se pone nítida, y los bailarines cambian la posición haciendo movimientos con los brazos al ritmo de la música.

A continuación la figura espacial se abre, los bailarines ganan espacio, y vemos una secuencia de movimientos de kathak pero con matices de contemporáneo, hay una hibridación entre los movimientos, donde el kathak no pierde su esencia, sino que amplía sus límites jugando con los movimientos de los brazos en el espacio, y hay algunos *lifts*<sup>162</sup>, cuando el bailarín levanta a la bailarina del suelo, lo que no se hace en el kathak. Vemos también pasos de la técnica sin cambios, tal como se hacen en una coreografía de repertorio. Entre estos tres modos, el kathak puro, o con fusión con el contemporáneo, o con movimientos insertados de otras técnicas, como los lifts, la coreografía se desarrolla manteniendo las características del kathak. La cualidad de movimiento también es explorada, jugando con la cualidad de energía impregnada, siendo suave o fuerte, despacio o rápido, fluido o interrumpido.

El espacio que en las técnicas tradicionales es limitado, utilizándose las direcciones adelante y atrás, y lado derecho e izquierdo, intentando mantenerse siempre de frente hacia el público, aquí es extrapolado. Hay cambios de posiciones de los bailarines constantemente, cambiando dinámicamente las formas espaciales. En 2:32 minutos de coreografía hay 16

---

<sup>162</sup> En el *ballet* clásico llamamos *lift* cuando el bailarín levanta a la bailarina del suelo, pudiendo ser hecho de diversas maneras y en diferentes técnicas de danza, como baile de salón, contemporáneo, jazz, etc.

cambios de formas espaciales, que a su vez, también juegan con el cambio de niveles, bajo, medio y alto. La dirección del cuerpo del bailarín en relación al frente, en este caso a la cámara, también cambia, pudiendo estar de frente, en diagonal, de lado o hacia atrás. Este trabajo espacial, además de dinámica, da a la coreografía la capacidad de captar la atención del público, pues éste nunca sabe cuál será el siguiente paso, el siguiente movimiento, la siguiente forma espacial, convirtiendo los movimientos coreográficos en algo inesperado, por lo tanto el público espera ver el siguiente, quiere saber cómo va a terminar. La duración al no ser largo también ayuda, pues como vimos en el capítulo anterior, en internet hay una dispersión de atención, con muchas ofertas, y captar la atención del público es más costoso que en un teatro, y una coreografía de corta duración coopera para que las personas no desistan de verla a la mitad.

En un momento dado, todos están en una línea diagonal, y las bailarinas mueven sus faldas con las manos desde el lado hacia el frente, de una manera que no ocurre en el kathak. Aquí el vestuario gana una nueva función, interactuando con el movimiento, no es sólo un adorno, pasa a ser parte de la coreografía. El elemento que surge en la coreografía es un velo transparente que cogen del suelo con las manos y ponen delante de la cara, mientras hacen con los pies golpes al ritmo de la música, los bols, y giros. Cuando terminan tiran el velo hacia arriba, y aparece la siguiente toma de grabación, donde están abriendo los brazos desde arriba hacia los lados, y el velo ya desapareció.

Los movimientos no expresan las palabras de la canción, son movimientos sin significado, como se llama en la danza india, son nritta, danza pura, esto es, sólo secuencia de pasos. Pero nirtta sólo se realiza cuando la música es sólo melodía y ritmo, cuando hay una canción, un poema, el bailarín interpreta la letra, de este modo, la danza pasa a ser nritya, danza expresiva, que contiene un significado. Por lo tanto, hay un rompimiento en esta

estructura tradicional, no hay una propuesta de interpretación literal de la canción sino una propuesta de composición de pasos inspirada en el ritmo de la canción.

La cámara cambia la distancia con el zoom, aproximándose y distanciándose de los bailarines, enseñando detalles o una visión general, y está casi todo el tiempo grabando de frente, con el fondo del río y de los edificios, sólo en algunos momentos se graba desde la diagonal. A pesar de no ser una actuación para el público en vivo, no podemos decir que sea un vídeodanza con todos sus componentes. La coreografía se hizo para ser grabada, existen varias tomas, se usa el zoom pero no se puede percibir que sea una coreografía pensada para interactuar con la cámara. La cámara aquí es como el ojo humano que está mirando la coreografía de frente, a veces se detiene en el grupo como un todo, a veces, en algún bailarín o bailarines en específico, o en la parte superior o inferior del tronco. No existen tomas desde ángulos diferentes, en que el público que está de frente no lo pueda ver, como desde arriba o abajo, o desde atrás. No hay cambio de escenario, están siempre en el mismo lugar. La edición de vídeo es para unir las partes, no para crear efectos especiales, aunque en el principio y en el fin haya un efecto de ahumado en la imagen, en que no está nítida. Se podría ver perfectamente lo que está grabado en una actuación en vivo, lo que no sería posible si fuera un vídeodanza, que crea una estructura que sólo puede ser mostrada a través de la grabación y de la edición de vídeo.

Recordando a Tempery (2017), el vídeodanza expande los límites de percepción y las capacidades del cuerpo, y B. Tredezini (entrevista personal, 12 de noviembre de 2020), el vídeodanza es un arte híbrido, donde el cuerpo y la cámara se interrelacionan para una representación que será vista cinematográficamente. De esta forma podemos decir que el vídeo es un vídeo de danza ya que no expande los límites de percepción del público ni el límite del cuerpo de los bailarines, como tampoco interrelaciona la cámara con los bailarines, no es híbrido.

Es un vídeo de danza que utiliza las nuevas tecnologías para su grabación y edición, sin interferir en su proceso creativo, ya que podría muy bien ser una coreografía representada en un teatro y visualizada de la misma manera. También utiliza las nuevas tecnologías para su difusión a través de las redes sociales, alcanzando miles de personas por todo el mundo, ampliando el número de seguidores, aumentando la probabilidad de que surjan nuevas propuestas de trabajo, ya que más personas llegan a conocerlo, también se convierte en una forma de monetización con la inserción de publicidad en el canal de *YouTube*. Así, a pesar de no interactuar con la danza, la tecnología le da soporte, conquistando nuevos espacios.

Lo que interesa para este estudio es ver el encuentro de una danza clásica india con una música urbana latina, dos universos diferentes, un clásico oriental y un popular occidental, que se encuentran en un trabajo dancístico que tiene una relación superficial, que según la clasificación de Steingress (2002) sería una interculturalidad, ya que no hay una fusión, una mezcla, una interrelación. Recordamos aquí que su definición de interculturalidad difiere de interculturalismo, donde sí tenemos, un diálogo entre culturas. La música y la danza se conectan sin crear nuevas formas, y sin conocerse recíprocamente ambas culturas, lo que, que según Schechner (1984) es esencial para que el intercambio sea posible. La danza, que en las coreografías de repertorio representa la letra de la canción, aquí sólo juega con el ritmo de la música y de la melodía, sin preocuparse del significado, no hay una relación entre la canción y la danza, por lo tanto la danza no conecta significativamente con la música. Los mismos pasos podrían hacerse con otra música.

La técnica del kathak se mantiene incluso en las partes donde hay influencia del contemporáneo, los movimientos ganan libertad sin pérdida de su forma. El uso del espacio es explorado, al contrario de lo que ocurre en las coreografías tradicionales, los bailarines están en todo momento cambiando sus posiciones así como las formas espaciales. El

vestuario mantiene la forma tradicional. También hay una pérdida del sentido sagrado y espiritual de la danza, ganando un sentido de entretenimiento, como ocurrió en los palacios.

Por lo tanto, la fusión que Kumar Sharma crea, no tiene el mismo significado de la fusión definida en el capítulo anterior, donde hay un hibridismo y se crea una nueva forma. En su trabajo hay nuevas posibilidades, como la utilización de una música occidental, la exploración de formas espaciales y pinceladas de otras técnicas, pero ninguna de ellas descaracteriza el kathak, la danza continúa siendo kathak. Recordamos, que según Han (2019), una variedad de formas e identidades puede emerger como resultado de una red que crece y da lugar a diversas ramas con la hipercultura, pues la hipercultura multiplica. De esta forma, la fusión de Kumar Sharma es otra rama, que une diferentes culturas en un mismo espacio, no las cambia pero encuentra una manera de que encajen una en la otra de forma armónica, formando parte de un mundo globalizado y conectado.

Aunque no es un vídeodanza, la coreografía fue creada para la cámara y no para el público. La visión es siempre frontal pero la referencia de frente cambia, se usa también el zoom, mostrando una visión general o de detalles, de la parte superior del cuerpo, del pie o de determinados bailarines. El vídeo fue editado, encajando perfectamente las tomas. El vídeo fue difundido en las redes sociales, *YouTube*, *Instagram* y *Facebook*. En *YouTube* hay anuncio publicitario antes de empezar el vídeo, de esta manera observamos las “Ds” de Diamandis (digitalización, decepción, desmaterialización, desmonetización, democratización y disrupción) citadas por B. Tredezini (entrevista personal, 12 de noviembre de 2020) y F. Mattos (entrevista personal, 04 de mayo de 2021), la danza es digitalizada y materializada, pudiendo ser vista numerosas veces, provocando una disrupción en su forma tradicional, y pasa a estar accesible para todo el que disponga de conexión a internet, es desmonetizada y democratizada, pero encontró una nueva manera de monetizar a través de los anuncios



publicitarios. El usuario paga con su tiempo, viendo la publicidad, y no con dinero. Por lo tanto, *YouTube* se convierte en un nuevo mercado para la danza.

Tenemos otros vídeos, con la misma estructura que este, en sus redes sociales. Músicas occidentales con superposición de ritmos del kathak y con coreografías que pueden tener matices de contemporáneo pero que no dejan de ser de kathak, poseyendo el mismo modelo de composición coreográfica de *Despacito*. Por ejemplo, con la música principal de la película *Titanic*<sup>163</sup> y con la música *A whole new world* de la animación *Aladdin*<sup>164</sup> de Walt Disney.

Siendo así, la técnica se mantiene pero permite trabajar con algunos cambios corporales, con nuevas orientaciones espaciales y nuevas músicas, buscando captar el interés del público que es virtual. La danza está re-localizada en un nuevo espacio, en que lo local se relaciona con lo global en un proceso de nuevas prácticas que no la transforma en un tercer espacio, in between, sino en una danza que se permite entrar en contacto con nuevos procesos sin perder su técnica y su forma de la danza clásica india kathak, por lo tanto, es una danza clásica india contemporánea.

No podemos dejar de notar que Kumar Sharma además de bailarín y cantante, es una figura pública, presente en las redes sociales y en la televisión, y como toda figura pública puede influenciar e inspirar a muchos seguidores y aficionados, abriendo un nuevo camino donde otros pueden caminar, experimentando nuevas maneras de hacer kathak, conectando diferentes culturas y las nuevas tecnologías, de una forma superficial, o quién sabe, llegando a una creación híbrida, interrelacionando diferentes disciplinas, y creando una nueva forma dancística.

---

<sup>163</sup> <https://kumarkathakrockers.com/gallery/> / [https://www.youtube.com/watch?v=\\_3cBgva97II](https://www.youtube.com/watch?v=_3cBgva97II) Accedido en 21/10/2021 a las 00:45h.

<sup>164</sup> <https://kumarkathakrockers.com/gallery/> / <https://www.youtube.com/watch?v=kAmbjHBEEnJo> Accedido en 21/10/2021 a las 00:49h.

Como la televisión es una red de masas, y las coreografías de Kumar Sharma están hechas con músicas populares y comerciales, su trabajo también llega a ser parte de una industria cultural masiva, que según Giménez (2002) está relacionada con la globalización cultural. Si la música comercial busca la manera más fácil para ser conocida, consumida y vendida, aquí el kathak también busca lo mismo. La danza clásica india, en este contexto globalizado, utiliza músicas conocidas mundialmente, existentes en el mercado global, adquiriendo de esta manera una visualización más globalizada, saliendo de los límites indios hacia otros países de una forma más accesible, ya que posee un componente conocido en occidente, la música occidental y comercial, siendo de más fácil aceptación para el público global. Y en India presentando elementos foráneos, forma parte del grupo de bailarines clásicos influenciados por la globalización, a la vez que ésta influye en el país culturalmente, económicamente, socialmente y políticamente.

Por lo tanto, *Despacito*, presenta el kathak con un nuevo elemento, que es la música occidental y comercial, pero la coreografía no cambia la técnica a pesar de tener matices de contemporáneo en algunos momentos y de explorar las formaciones espaciales. Recibe una influencia de la globalización que es superficial, diferentes culturas se encuentran sin existir realmente una fusión entre ellas ni la creación de algo nuevo, simplemente están superpuestas. Y las nuevas tecnologías son un medio de soporte para la danza, valiéndose de aparatos electrónicos, y de las redes sociales para su divulgación y monetización. No hay una nueva forma de danza sino una nueva forma de producir el kathak.

## 6.5 Indian Raga

Como se ha mencionado anteriormente, *Indian Raga*<sup>165</sup> es la mayor plataforma de artes indias, para ver sus vídeos el usuario es direccionado a *YouTube* o *Facebook*<sup>166</sup>, en *YouTube*<sup>167</sup> tienen millones de visualizaciones. A través de las nuevas tecnologías y de internet alcanza a todo el mundo. Ofrece clases online de: música carnática, música hindustani, música popular, música de bollywood, música para los niños y de las danzas clásicas bharata natyam y kathak. Y ofrece programas de becas, de competición, de certificación, de conciertos, y de colaboración entre artistas y guía para la producción de danza y de música, en vivo u online.

Las clases online de bharata natyam son ofrecidas en sólo un módulo, *beginner I* (principiante 1), en el que los alumnos aprenden los adavus, y los movimientos de ojos, cuello y cabeza, coordinación del cuerpo y de las manos, y un pushpanjali, que es una de las coreografías del repertorio. Las clases de kathak también son online y para principiantes, donde los alumnos aprenden los movimientos de los ojos, manos, pies, pirouettes, y la coreografía de repertorio Ganesh Vandana. Se ofrecen diversos paquetes de pago, teniendo la opción de incluir los conciertos en directo.

Como discutimos en el capítulo anterior, las clases online para principiantes son más difíciles que para quien ya tiene conocimiento técnico y conciencia corporal, pues el movimiento que es tridimensional pasa a ser bidimensional, tampoco hay tacto, que en la enseñanza de la danza es muy importante para el aprendizaje. El espacio puede no ser adecuado para la práctica de la danza y si el alumno no tiene conciencia puede dañarse o

---

<sup>165</sup> <https://indianraga.com/> Accedido en 23/10/2021 a las 22:20h.

<sup>166</sup> <https://indianraga.com/videos/> Accedido en 26:12/2021 a las 15:56h.

<sup>167</sup> <https://www.youtube.com/c/Indianraga> Accedido en 23/10/2021 a las 22:24h.

tener la práctica limitada. En la pantalla tanto profesor como alumno tienen la visión limitada, pudiendo no ser vistos los pequeños detalles que acaban produciendo grandes diferencias.

El programa de becas, *Raga Fellowship*, se ofrece para artistas avanzados que tendrán la oportunidad de grabar vídeos, participar de conciertos y dar clases en los cursos ofrecidos por la plataforma. Para participar es necesario pagar una tasa y enviar un vídeo para selección. Los seleccionados recibirán consejos para la producción de una coreografía con otros participantes en el caso de inscripción individual, o para la coreografía del grupo, en caso de inscripción grupal, además deberán pagar otra tasa del coste de la producción y pagar todos los gastos de viaje, alojamiento, comida, etc. en la semana del evento, y también son responsables de la música de su coreografía y de tener una buena cámara para la grabación. El beneficio obtenido con este programa es la tutoría para la producción de un vídeo de danza, y la divulgación del trabajo de los artistas en las redes sociales de la plataforma, generando seguidores para los mismos.

El programa de guía para la producción de música y danza se llama *Raga Jam*, pudiendo ser online o en persona, ofrece ayuda para desarrollar vídeos profesionales de danza y música, y ayuda para participar en el programa *Raga Fellowship*. El programa tiene cuatro secciones, en la primera se crea la idea del proyecto, en la segunda el esqueleto, en la tercera el mentor ayuda a crear dinámica y fluidez en el vídeo, y en la cuarta se hace la estructura final. Si el grupo necesita de más secciones es necesario pagar más. Los beneficios ofrecidos son lecciones individuales para actuación individual y para colaborar con otros artistas, aprendizaje de conceptos básicos de producción de audio y vídeo, producción de un vídeo profesional, y publicación del vídeo en las redes sociales de la plataforma.

La competición está abierta para todos los niveles, en las categorías de música: carnática, hindustani, semi clásica, folclórica, devocional, regional, de películas, y digital y electrónica; y en danzas: clásica, semiclásica, folclórica, fusión y bollywood. Los

participantes deben publicar un vídeo por mes, cada mes tiene un tema para la creación del vídeo, además cada mes se dan puntos por la participación y por ser subcampeón y campeón. Los ganadores son anunciados al final del año. También es necesario pagar una tasa y se ofrecen beneficios como motivación con la meta de cada mes, estar en una plataforma global, y los ganadores promovidos en las redes sociales de la plataforma, todos los campeones y subcampeones de cada mes serán publicados en el website de *Indian Raga* y tendrán descuentos en otros programas ofrecidos.

En el programa de certificación, los participantes reciben tutorías para mejorar la técnica y las habilidades de desempeño, ayuda para participar en los programas de *Raga Jam* y *Raga Fellowship*, y reciben un certificado que demuestra sus habilidades. Las categorías existentes son: música carnática vocal, instrumental y de percusión, divididos en siete niveles; música hindustani vocal, instrumental y de percusión, divididos en cuatro niveles; bharata natyam, en siete niveles; y kuchipudi, en siete niveles.

Los conciertos son online o en directo, además de sus propias producciones también reciben invitaciones de instituciones y eventos, como por ejemplo, *Lincoln Center for the Performing Arts*, *Chicago Cultural Center*, *Joe's Pub*, *Iowa Arts Council*, *San Jose Museum of Art*, *Virginia Backstage*, *New Brunswick Cultural Center Inc.*, *TEDx*, y Gobierno de Summit - Dubai. La plataforma produce su propio festival, con talleres y actuaciones.

Además vende productos, con diseño registrado por la marca *Indian Raga*, como cuadernos, lápiz, reloj, cartera para pasaporte, funda de móvil, camisetas, y lámpara de noche. Los dibujos son de bailarines, músicos e instrumentos musicales, pudiendo ser también personalizados.

Como podemos ver, la plataforma se inserta en las nuevas tecnologías con todas las posibilidades que ésta puede ofrecer. Acerca las diferencias entre todos los tipos de danza y de música, clásica o contemporánea, tradicional o de fusión. Utiliza, además del website,

todos los medios sociales de gran alcance: *Facebook*, *Instagram*, *YouTube* y *Twitter*. Cambia la forma de hacer y divulgar el arte, las dimensiones de tiempo y espacio, da soporte e integración, abre nuevas posibilidades, produce vídeos de danza, y también monetiza, abriendo un nuevo mercado para la danza.

Podemos relacionar nuevamente aquí las “Ds” de Diamandis (digitalización, decepción, desmaterialización, desmonetización, democratización y disrupción) citadas por B. Tredezini (entrevista personal, 12 de noviembre de 2020) y F. Mattos (entrevista personal, 04 de mayo de 2021). La danza es digitalizada, tanto en la educación, como en la ejecución de procesos creativos, en la difusión y en la recepción de la misma. La tecnología es el medio por el que se enseña, los procesos creativos ganan un nuevo espacio digital, la tecnología da soporte para la creación de vídeos, desarrollando habilidades tecnológicas, creando vídeos para estar disponibles en las redes sociales, buscando captar el interés del público con vídeos cortos y atractivos, y también convierte *Indian Raga* en producto y en productor. La danza es digitalizada en todos los ámbitos.

La segunda “D” de decepción no sabemos si la hubo. Como ya se mencionó antes, la “D” de desmaterialización, en la danza, ocurre al contrario, ya que es algo inmaterial que se materializa con la digitalización. La desmonetización aquí es una vía de doble sentido pues el público tiene acceso a los vídeos en *YouTube* de forma gratuita, pero estos mismos vídeos presentan publicidad generando monetización. Los vídeos producidos también son pagados por los participantes, así como las clases, los conciertos y los festivales, hay venta de productos. Por lo tanto, la danza pasa a ser más monetizada que desmonetizada. Es una nueva manera de generar lucro para los profesionales y artistas involucrados. Del mismo modo ocurre con la democratización, pues sólo se da en el acceso a los vídeos disponibles en las redes sociales, ya que todas las demás actividades son de pago.

Y la disrupción podemos verla en todos los programas propuestos por la plataforma, que rompen con la forma tradicional de enseñanza y de producción de coreografías, uniendo personas de todo el mundo, y creando nuevas maneras de producir danza por medio de las nuevas tecnologías. Entre las diferentes formas de producción, tenemos variados vídeos de danza, donde el bharata natyam y el kathak aparecen en su forma tradicional o de fusión, o incluso de forma clásica, o contemporánea, o clásica contemporánea. Los vídeos en general están hechos con tomas de plano frontal, pudiendo enseñar algunos detalles, en un ambiente exterior o en un teatro, y con edición del producto final.

Los vídeos con las coreografías tradicionales, de repertorio, como podemos imaginar, no sufren ningún cambio en su técnica, coreografía y vestuarios. El elemento que encontramos es el uso de la tecnología para grabación y difusión en internet, sin cambios en la danza. Como el vídeo *Shiva Shambho: Most Watched Bharatanatyam Dance | Best of Indian Classical Dance*<sup>168</sup> publicado en *YouTube* con 15.089.656 visualizaciones, donde tres bailarinas danzan la pieza tradicional *Bho Shambho* sin ningún cambio en la estructura técnica de la danza ni en la composición coreográfica a pesar de tener tres bailarinas y no sólo una. O en el vídeo *Kathak Tarana*<sup>169</sup> con 209.677 visualizaciones, también con tres bailarinas ejecutando la técnica tradicional del kathak, sin cambios. Por esto analizaremos a continuación algunos vídeos que de una forma o de otra aportan nuevos elementos al bharata natyam y al kathak, además del uso de la tecnología para grabación, edición y divulgación.

Veremos, primeramente, dos vídeos publicados en 2017 para la celebración LGBTQ (lesbiana, gay, bisexual, transgénero y queer), que poseen una estructura clásica tanto en coreografía como en técnica pero con un asunto contemporáneo, que en India aún es un tabú, donde el homosexualismo fue despenalizado el 6 de septiembre de 2018.

---

<sup>168</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JWhA3ldZcyY> Accedido en 30/10/2021 a las 23:52h.

<sup>169</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yq4dOpYZABA> Accedido en 01/11/2021 a las 00:52h.

El primer vídeo, *Reflections: Celebrating LGBTQ Stories through Bharatanatyam Dance*<sup>170</sup> publicado el 28 de marzo de 2017 con 30.777 visualizaciones, con duración de 5:08 minutos, se hizo en 2016 en honor al día de la visibilidad del transgénero, a través del programa *Raga Fellowship* con la bailarina Aarthy Sundar, que también creó la concepción del vídeo y la coreografía. Las voces son de Sushmita Ravikumar y Kaushik Hariharan, percusión por Naren Pullena y Ananth Kumar, vídeo de Rujanee Mahakanjana y Nick Silva. La coreografía retrata una mujer transgénero que recuerda su pasado y los prejuicios que sufrió de la sociedad, de su familia y de ella misma, pero que en el presente puede mirarse al espejo después de un cambio físico y emocional.

El vídeo fue grabado en un teatro en un plano frontal y con algunos momentos de zoom, enfocando la parte superior del cuerpo y la cara, y con la bailarina de espaldas a las butacas que están vacías. Ella empieza ejecutando una secuencia de adavus con la ropa tradicional del bharata natyam en color rosa y verde, y en cuanto termina hay ruido de aplausos. Ella da las gracias y hace un giro, mientras gira la imagen pierde la nitidez, y cuando la recupera, ella está con otro vestuario blanco y azul que recuerda la ropa típica india masculina.

La cámara enfoca su cara y ella hace movimientos con la mano mostrando el bigote y afeitándolo. La cámara se separa y vemos todo su cuerpo, abre un armario, coge una ropa y se la pone, se pone también pulseras y se mira en un espejo imaginario. Entonces suena un ruido de alguien golpeando la puerta, ella se quita la ropa e intenta quitarse las pulseras, y actúa como si una persona hubiera entrado y preguntado lo que estaba haciendo y ella dice que nada, pero la supuesta persona coge su brazo y ve las pulseras. Su expresión es de alguien que fue reprochado, guardando todo, cubriendo el espejo y haciendo movimientos de desespero, y de angustia y lloro. Con las manos en la cara como si estuviera llorando da una

---

<sup>170</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=c1FqhFZ3EGI&t=0s> Accedido en 29/10/2021 a las 19:04h.



vuelta, la imagen pierde la nitidez y volvemos con el vestuario del inicio, los aplausos del público y ella dando las gracias. En seguida actúa como si saliera del escenario y entrara en un cuarto cerrando la puerta, se quita las joyas, el maquillaje, y mira el espejo descubriéndolo y mirándose con una expresión de satisfacción y tranquilidad. El vídeo termina con la imagen centrada en su cara.

Vemos aquí todo los componentes de la danza clásica tradicional: tenemos música carnática, el monólogo característico de las coreografías de repertorio, el vestuario tradicional del bharata natyam en la escena inicial y final, el trabajo expresivo de abhinaya con gestos corporales y de los hasta mudras (movimientos de las manos), la danza pura, nritta, con la ejecución de los adavus. Por lo tanto la coreografía tiene una estructura clásica.

Pero la temática no es clásica, no es tradicional de las danzas clásicas indias, es un tema contemporáneo, de las inquietantes cuestiones que siempre existieron y que sólo actualmente ganan espacio para ser expuestas y tener más visibilidad. También tenemos el cambio de vestuario que no sería posible sin la edición de vídeo, pero si no fuera por esto la coreografía podría muy bien ser representada para el público en vivo, ya que se hizo para ser vista de frente. La cámara no graba ángulos diferentes, usa solo el plano frontal y el zoom, aproximando o distanciando la imagen.

Además del uso de la tecnología para la grabación y edición del vídeo, tenemos su uso para la difusión y recepción a través de las redes sociales, pudiendo llegar a personas de todo el mundo. Siendo así, las nuevas tecnologías no se integran con la danza sino que le dan soporte, materializándola para estar disponible en internet, y monetizándola, ya que tiene publicidad en el inicio del vídeo.

El segundo vídeo, *Revelations: Celebrating LGBTQ Stories Through Bharathanatyam Dance*<sup>171</sup>, sin fecha de publicación, con 111.968 visualizaciones, con duración de 4:44

---

<sup>171</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=zLCK1dmn2qc> Accedido en 30/10/2021 a las 18:30h.

minutos, hecho también a través del programa *Raga Fellowship*, es coreografiado y danzado por Aarthy Sundar y Swathi Jaisankar, con la participación de Krishnapriya Somasekharan al final de la coreografía. Los músicos son Akash Gururaja, en el violín, Mrinmoyee Kalasikam en el violonchelo, y Vivek Ramanam en el mridangam (tambor). La historia es un diálogo entre madre e hija, en el momento en que la hija cuenta a la madre que es lesbiana, el conflicto inicial que esto provoca y la aceptación final de la madre.

La grabación se hizo en un escenario sin escenografía, vemos sólo dos luces en las diagonales al fondo, una en tono azul y la otra en verde. El plano, como en el primer vídeo, es frontal y enfoca en algunos momentos la parte superior del cuerpo. Las bailarinas usan vestuario tradicional del bharata natyam, la madre en color azul, y la hija en color azul y verde. La música es de estilo carnático.

La coreografía empieza con las dos ejecutando adavus, esto es, secuencia de danza pura, presentando los pasos una después de la otra y posteriormente las dos juntas, con una expresión de felicidad, utilizando el espacio en las siguientes direcciones: adelante, atrás y diagonales. La parte expresiva, nritya, comienza con la madre arreglando a la hija y diciendo que tiene que encontrar un buen hombre para casarse, la hija hace una expresión como de que no le gusta la idea y vuelve a terminar de arreglarse, poniéndose los pendientes. La madre vuelve a insistir en el asunto y la hija agobiada termina diciendo que no quiere un hombre y le gustan las chicas. La madre dice que no es posible y cada una en un lado del escenario se pone la mano en la cara, la hija como de lloro y la madre de dolor de cabeza.

Se inicia una secuencia de adavus donde ambas hacen los mismos pasos pero en sentido opuesto, con expresividad seria y sin mirarse una a la otra. Hasta que la hija hace un movimiento hacia la madre, intentando un contacto y la madre dice no; hacen algunos adavus más, y luego la madre se mueve en dirección a la hija, que también lo niega. Las dos vuelven a los adavus hasta que se encuentran en el centro, chocando entre sí, se dan las manos y se

miran, cambiando la expresión hacia una receptividad. Y la madre dice a la hija que la acepta, y la hija pregunta si puede traer a su novia, la madre dice que sí, y ella va a buscarla. Otra bailarina entra en el escenario haciendo el papel de la novia, que es presentada a la madre, y ésta invita a entrar a la chica. La hija coge la mano de su madre con una expresión de gratitud. Y el vídeo termina en esta escena.

La coreografía no es un monólogo como las coreografías tradicionales sino que cada personaje tiene una bailarina para representarlo, igualmente se puede ver una estructura tradicional, intercalando adavus y abhinayas, dentro de la técnica del bharata natyam sin ninguna modificación. La música también es tradicional, específica de esta danza. La estructura coreográfica es tradicional, hecha para ser vista de frente, era la cámara la que estaba allí grabando pero podría ser el público asistiendo. La grabación es para la publicación en internet no para crear un vídeodanza con nuevas posibilidades que sólo podrían ser vistas por vídeo y no a simple vista.

Así como en el primer vídeo, tenemos un tema contemporáneo dentro de una estructura tradicional de coreografía del bharata natyam, se utilizan las nuevas tecnologías, cámara, edición y redes sociales, como soporte para la danza y no como un elemento integrador que la transformaría en otra cosa. Y también tenemos la monetización a través de la publicidad.

Por lo tanto, vemos con estos dos ejemplos, que es posible la existencia de la danza clásica india en el siglo XXI, haciendo uso de las nuevas tecnologías, según su interés y objetivos, e insertándose en cuestiones contemporáneas sin necesidad de cambiar su forma. Tradición, contemporaneidad e innovación tecnológica se relacionan para dar soporte y no para excluir o cambiar elementos del bharata natyam.

En el último vídeo publicado en *YouTube* (hasta el momento), *A Whole New World | Indian Classical Dance | Online Dance Fellowship*<sup>172</sup>, publicado el 30 de octubre de 2021 con 1275 visualizaciones en menos de 24h, y con 3:55 minutos de duración, representa un mundo sin barreras y en el que nos aceptamos unos a otros, un mundo imparcial, donde sentimos diferentes tipos de emociones y las aceptamos. Se incluye también en el programa *Raga Fellowship* pero esta vez en modo online, retrata el momento actual en que vivimos, en que la pandemia del COVID-19 conectó personas de todo el mundo, eliminando barreras físicas con el uso masivo de internet para la continuidad de producción de la danza. Las bailarinas, de India y Estados Unidos, son Pranathi Iyer, Deekshitha Jaligama y Sravya Pannala.

El vídeo empieza como si fuera una sala de *chat* de vídeo, tenemos la imagen de las tres bailarinas, cada cual en el cuadro de su cámara, donde se saludan y cuentan cómo están y lo que van a hacer. En seguida aparece una de cada vez en la pantalla completa haciendo lo que dijeron que iban a hacer pero aburridas, con los nombres y ciudades de donde son puestos en la imagen. En el tercer cuadro tenemos las imágenes de las tres de cuerpo entero, sobre fondo blanco, componiendo un todo, como si las tres estuvieran juntas en el mismo espacio y tiempo. Usan un vestuario con las características del tradicional pero que no lo es, usan pantalón y blusa negra, la dupatta (el velo por delante del pecho) y la falda pequeña, cada una con un color, y las dos de los extremos con un pequeño abanico al lado del cuerpo, es un vestuario más sencillo que el original, y como una adaptación.

Entonces tenemos una secuencia coreográfica de *adavus* que en algunos momentos muestra diferentes emociones a través de expresiones faciales, en una edición de imagen que mezcla la aparición de las tres en la pantalla o solamente la aparición de una de ellas. Así como en las coreografías de *kathak* de Kumar Sharma, aquí podemos notar pequeños matices

---

<sup>172</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WDKLnCcx4eM> Accedido en 30/10/2021 a las 20:07h.

de contemporáneo pero que no cambian la técnica del bharata natyam, el movimiento gana amplitud sin pérdida de sus trazos propios. La música india termina con las tres bajando al suelo abrazando las rodillas, como si estuvieran tristes.

A continuación una música cantada en inglés empieza a sonar, que habla sobre un nuevo día, el sol en el cielo y el sentimiento de estar bien. La expresión de las tres cambia a la felicidad y sus movimientos representan la letra de la canción, con los hastas mudras y el abhinaya (movimientos de la mano y expresión). Vuelve a sonar la música india, y las bailarinas demuestran que hay dos lados, sentimientos buenos y malos, y que debemos abrazar ambos. Vuelve la música en inglés durante algunos segundos, mientras ellas mezclan adavus e interpretación, y en seguida hay una superposición de las dos músicas donde ejecutan adavus, terminando el vídeo con las tres formando con las dos manos un alapadma abriendo, que significa florecimiento, con la voz en inglés diciendo: “yo me siento bien”.

A diferencia de los dos vídeos anteriores, en éste, tenemos más cambios y elementos de la globalización y de las nuevas tecnologías. Está el uso de música y el idioma occidental; el vestuario sufre una pequeña modificación; la técnica gana en algunos pasos matices de contemporáneo; la coreografía se realiza virtualmente, las bailarinas no se encontraron en persona, cada cual grabó dentro de su casa su trozo de la coreografía y la edición de vídeo las unió, incluso siendo grabada de frente no sería posible verla en vivo, ya que cada bailarina vive en un lugar diferente, por lo tanto, la coreografía sólo fue posible gracias a la conexión virtual. El tema a pesar de ser sobre los sentimientos, también representa el mundo actual en que vivimos, ya que en el inicio tenemos a las tres en un chat virtual, que sólo es posible por medio de la tecnología y de internet.

Aquí la tecnología no es sólo un soporte para la danza sino el medio para que pueda existir. Tenemos también el encuentro, aunque superficial, entre diferentes culturas, que no crea una nueva danza pero que dialoga y añade elementos que pueden ser trabajados con el

bharata natyam. Pues, según Han (2019), con las nuevas tecnologías los espacios culturales disminuyen las distancias, creando un gran volumen de formas de expresión. De esta manera, este vídeo es una nueva forma de expresión de la danza clásica india.

En el vídeo *Irish Malhar - Bharatanatyam, Ballet and Semi-classical Dances*<sup>173</sup>, sin fecha de publicación, con 159.411 visualizaciones, y duración de 2:28 minutos, vemos tres danzas distintas: ballet clásico, bharata natyam y madrasi (una danza semiclásica india), danzadas por Sophia Salingaros, Krishnapriya Somasekhan y Chinmayee Venkatraman. La música es de estilo clásico hindustani, del norte de India, usada en el kathak, ejecutada por Apoorvaa Despande, Divya Khandekar, Rish Armstrong, Vivek Ramanan, Sushmitha Ravikumar, Chethan Anant y Santosh Baynes. La producción también se hace a través del programa *Raga Fellowship*.

Los vestuarios son los tradicionales de actuación de bharata natyam y de *madrasi*, y para el ballet clásico, la bailarina viste un *collant* y una falda larga, que se usan en clase o en actuaciones neoclásicas pero no en actuaciones de repertorio. El color usado por las tres es el lila, creando así una unidad entre diferentes vestuarios. El lugar de grabación es un interior, con el fondo y los laterales negros. Se utiliza, igual que en los otros vídeos, un plano frontal, pudiendo la cámara aproximarse enseñando detalles con el zoom o mostrando un plano general. De este modo, la coreografía podría ser vista en vivo.

En la primera toma las bailarinas están en poses y la cámara se mueve hasta cada una de ellas. Cuando la voz empieza a sonar cada una hace una pequeña secuencia, dentro de su estilo. En seguida las tres danzan juntas, cada cual en su estilo, pero haciendo movimientos que tienen el mismo dibujo espacial, marcando las similitudes entre las danzas. Después ejecutan pasos que no son similares entre sí, y vuelven a ejecutar pasos que son similares, haciendo el mismo dibujo espacial. Entonces tenemos pequeños solos de cada una, ejecutados

---

<sup>173</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=llhpRTP88paI> Accedido en 31/10/2021 a las 23:20h.

en el centro. Vuelven a hacer movimientos diferentes y similares, y la cámara aproxima y distancia la imagen, terminando las tres con el mismo dibujo espacial, con los brazos por encima de la cabeza y las piernas estiradas.

Tenemos aquí una danza clásica y una danza semiclásica india, una danza clásica occidental, y una música que no es la tradicional de ninguna de las danzas ejecutadas. Los cuatro elementos presentan una relación superficial, pues no cambian su técnica, sólo transcurren a la vez, en el mismo tiempo y espacio. La búsqueda de unidad entre las danzas se ve en el uso del mismo color en el vestuario de las tres. La coreografía no busca fusionar las danzas pero busca enseñar la particularidad de cada una y también los movimientos que son similares a través de la forma corporal de las bailarinas en el espacio. Por lo tanto, según las definiciones de Steingress (2002), hay una multiculturalidad, diferentes culturas conviviendo en el mismo espacio, y un multiculturalismo, que es la necesidad de convivir con los otros.

Además de esta relación multicultural, tenemos el uso de la tecnología para soporte, con la cámara y edición de vídeo, para divulgación y recepción a través de las redes sociales, y para monetización con la publicidad en el inicio del vídeo. Del mismo modo que no se fusionan las danzas, una vez más aquí las tecnologías tampoco se fusionan con la danza, no cambian los procesos creativos, creando un vídeo que sólo puede ser visto como tal, el videodanza, es sólo un vídeo de danza que materializa y digitaliza la danza para estar en internet.

En un último ejemplo, veremos el vídeo *Essence of Love ft Amit Patel and Group*<sup>174</sup>, publicado el 22 de febrero de 2019 con 25.654 visualizaciones, y 3:49 minutos de duración. *Essence of Love* es un poema escrito en tamil, idioma del estado de Tamil Nadu, sur de India,

---

<sup>174</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=nE1dhMFLKW4> Accedido en 30/10/2021 a las 22:19h.

por Andal, que es la única poetisa femenina entre los 12 santos *alvars*<sup>175</sup>, devotos del dios Vishnu. La música tiene una partitura contemporánea de Vinod Krishnan, y es producida por *Indian Raga*. La coreografía es de Amit Patel, bailarín y coreógrafo en la diáspora, citado en los capítulos anteriores, que danza junto a su grupo.

El vídeo fue grabado en un espacio con fondo y laterales negros, el plano es frontal pero tenemos en algunos momentos el uso del zoom, y de la cámara moviéndose junto con los bailarines. El vestuario es un vestido blanco, que tiene la característica del vestuario tradicional del kathak, los bailarines no usan gajjes, cascabeles. Observamos que los movimientos son abstractos, esto es, no literalizan la letra de la canción, sin embargo son expresivos, el bhakti (amor, devoción a dios) de la música es visualizado en la expresión corporal de los bailarines.

La coreografía empieza en una pose central, con todos los bailarines, en la que destacan los movimientos de brazos y manos. Comienzan a moverse lenta y suavemente cambiando la posición espacial. En este pequeño inicio ya notamos una fusión entre kathak y contemporáneo, la técnica clásica ya perdió su forma. En el transcurso de la coreografía observamos una fluidez de movimiento que fusiona la danza clásica india, el contemporáneo y también el ballet clásico, jugando con diversas formas espaciales, y trabajando con los tres niveles (bajo, medio y alto).

Tenemos aquí una danza contemporánea india, que es intercultural, ya que hibrida danzas de diferentes lugares y culturas. Recordando a Homobono (2019) que dice que la globalización construye nuevos contextos y redefine nuevas formas, Amit Patel crea una nueva forma para su danza, redefiniendo la danza clásica india en un contexto global, influenciado por los factores de inmigración y diáspora, donde las diferencias culturales dan lugar a un tercer espacio, in between, citado por Bhabha (1994), en que la diferencia cultural

---

<sup>175</sup> Los alvars son poetas santos que escribieron cantos en devoción al dios Vishnu, dios de la manutención del universo. Se considera que vivieron entre 4.200 a. C. y 2.700 a. C, en el estado de Tamil Nadu.



acrecienta y donde la cultura es cambiante, esta última idea también compartida por Bauman (2002) y Orlando (2006). Hay una transculturación, que interrelaciona, mezcla y fusiona diferentes técnicas dancísticas.

Este vídeo, por lo tanto, es un ejemplo no sólo del uso de las nuevas tecnologías, con todas sus facetas, como en los anteriores, sino también de cambio de concepto y formas, en que diferentes identidades dancísticas crean una nueva identidad que expresa una música con estructura contemporánea y con un poema devocional y antiguo, parte de la tradición del sur de India, relacionando así, no sólo diferentes espacios sino también diferentes tiempos, el pasado y el presente. De este modo, el contemporáneo no excluye el clásico y la tradición, sino que coexisten.

Con estos ejemplos percibimos que las nuevas tecnologías son un soporte para la danza, para materializarla, digitalizarla y monetizarla. No son cocreadoras, no se fusionan con las coreografías, no componen un nuevo espacio y una nueva imagen que sólo podría ser vista a través del vídeo. El bharata natyam y el kathak pueden existir de varias maneras, en su forma tradicional, con la misma técnica del siglo pasado y hablando sobre mitología hindú; con su técnica pero con un asunto contemporáneo; coexistiendo en el mismo espacio con otras técnicas; teniendo matices de contemporáneo sin descaracterizar la técnica; y fusionando con otras técnicas, creando una nueva forma dancística. Siendo así, puede ser danza clásica india, danza clásica india contemporánea y danza contemporánea india.

## **6.6 Astad Deboo**

Astad Deboo nació el 13 de julio de 1947, en el estado Gujarat, dentro de una comunidad zoroástrica (religión proveniente de Persia), y murió el 20 de diciembre de 2020, en Mumbai. Vivió en la época de independencia de India, de la apertura a la globalización y

del avance de las nuevas tecnologías. Empezó sus prácticas en la danza kathak, con 6 años de edad, con el guru Prahlad Das, hasta los 16 años. Posteriormente, estudió con el guru E. K. Pannicker. Además también practicó kathakali; danzas folclóricas indias; artes marciales; observó el teatro tradicional *kabuki* en el Japón, y danzas javanesas y balinesas en Indonesia; y estudió vocabularios occidentales, como la técnica moderna de Martha Graham, José Limon, y Alison Becker Chase, de la compañía de danza moderna americana *Pilobolus Dance Theater*, y danza teatro con Pina Bausch. Colaboró con varios artistas por todo el mundo, como por ejemplo, coreografiando para la bailarina Maia Plisetskaia del *Ballet Bolshoi*, y colaborando con la renombrada banda de música *Pink Floyd*, también impartiendo talleres para alumnos y profesores de la *Kalakshetra*, escuela fundada por Rukmini Devi Arundale.

A pesar de iniciar su carrera en 1960 sólo fue reconocido a partir de 1990 con la globalización e internet, cuando empezó a divulgar su trabajo al mundo. Y con el reconocimiento en 1995 de la *Sangeet Natak Akademi*, siendo considerado el pionero de la danza moderna en India. Y en 2007, con el premio de honor del gobierno indio, *Padma Sri*, considerándolo el pionero de la danza india contemporánea. Utiliza las técnicas tradicionales para crear un nuevo vocabulario, que combina movimientos abstractos con *rasa*, emoción, partiendo de la base clásica para componer trabajos contemporáneos, y con el paso de los años se fue volviendo cada vez más minimalista<sup>176</sup>. (Katrak, 2011) Según Reddy y Pereira (2018) su estilo es único, explorando patrones de movimientos en el tiempo y en el espacio.

Como se ha visto en capítulos anteriores, a diferencia del trabajo de Chandraleka, que era intracultural, el suyo era intercultural, en una confluencia de culturas, que no sólo enriquecieron sus coreografías sino que hibridaron diversas técnicas dancísticas y corporales en un nuevo modo de hacer danza, influenciado por un mundo conectado, que transforma lo

---

<sup>176</sup> El minimalismo surgió en Estados Unidos en los años 1950 como una tendencia artística de la escultura, utilizando formas simples, buscando reducir todo al mínimo. En la danza se caracteriza por la secuencia simple de movimientos, repetitivos, y sin grandes cambios.

local y lo global, adaptando y creando a su manera la identidad de una danza contemporánea india.

Al contrario que los otros bailarines y compañías citados en este capítulo, Astad Deboo no utilizaba con frecuencia las redes sociales para divulgación y promoción de su trabajo. Su canal en *YouTube*<sup>177</sup> tiene sólo seis vídeos publicados hace diez años, y su website, mientras se gestaba esta tesis, dejó de estar disponible. La tecnología que él utilizaba eran las luces en el escenario, su movimiento minimalista también se repetía con los vestuarios y con los objetos escénicos. El interculturalismo presente en su técnica corporal buscó la sencillez en la danza, así encontramos las características del kathak en los movimientos de manos, en los giros y en el vestuario, también observamos una influencia de los giros *sufi*<sup>178</sup>, proveniente de Persia. Como vimos en el capítulo tres, el kathak y la danza persa ya estaban en contacto influyéndose recíprocamente siglos atrás, y aquí, una vez más, vemos este encuentro cultural.

Para observar su trabajo utilizaremos el vídeo *Rhythm Divine*<sup>179</sup> disponible en *YouTube* desde hace diez años, con duración de 9:54 minutos, 3.382 visualizaciones, con la música *Sinfonía n.º3 op. 36: II*, del compositor polaco Henryk Górecki, interpretada por Dawn Upshaw y David Zinman. Con coreografía de Astad Deboo, interpretada por él y por un grupo de bailarines/músicos manipuri<sup>180</sup>. El espectáculo no narra una historia literal sino que pretende a través de la danza y de la música enriquecer la vida humana.

En el vídeo tenemos el escenario de un teatro, con un foco central donde se encuentra Astad Deboo en el suelo, envuelto en un plástico transparente. A continuación hay más iluminación en el escenario y vemos varios bailarines alrededor, vestidos sólo con pantalones,

---

<sup>177</sup> <https://www.youtube.com/user/astaddeboo/videos> Accedido en 12/11/2021 a las 13:56h.

<sup>178</sup> Los giros *sufi* forman parte del zoroastrismo, siendo una forma de meditación, de llegar a lo divino.

<sup>179</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=pcKoTBvgPeQ> Accedido en 12/11/2021 a las 14:17h.

<sup>180</sup> Los bailarines de la danza clásica manipuri danzan al mismo tiempo que tocan un tambor, con énfasis en movimientos de giros y saltos. Estos movimientos vienen del arte marcial del estado que lleva el mismo nombre, Manipur.

que empiezan a levantarse del suelo. En las tomas siguientes los bailarines ejecutan movimientos lentos, con una energía controlada mientras Astad va poniéndose de pie, aún dentro del plástico.

En la siguiente escena el grupo de bailarines continúa con la misma cualidad de movimiento, pero esta vez utilizando el suelo, con movimientos en el nivel bajo y poniendo las manos en el suelo y levantado la cadera. En la siguiente escena están de pie, al principio con la misma dinámica de movimiento, que va cambiando con la inserción de palmas, que aceleran un poco el ritmo.

Astad aparece en la siguiente toma, de espaldas, y vistiendo una túnica que nos recuerda los vestuarios de kathak. La cámara aproxima la imagen, en zoom, a la parte superior de su cuerpo, dando énfasis a los movimientos de las manos, brazos y torso. Su imagen se duplica, utilizando una edición de vídeo con un efecto especial. Volvemos a ver su cuerpo entero, después nuevamente el torso y termina con la visión de todo su cuerpo. Observamos que se encuentra en un foco de luz, las piernas crean la base para que pueda mover la parte superior en una cualidad controlada, densa y lenta, utilizando el espacio de su alrededor.

Hay un sonido de campana y vemos a Astad con el grupo de bailarines que ahora llevan *khartals*, un tipo de címbalos con una tela roja colgada de ellos. Están en línea, ejecutando los movimientos con la misma cualidad de la escena anterior, y en algunos momentos golpeando los *khartals*. Vemos también el uso de la tela que está colgada de los *khartals*, utilizándola para hacer dibujos en el espacio con su movimiento.

En la siguiente escena Astad no está en el escenario, y los bailarines están agrupados en dúos, moviendo los *khartals*. En la secuencia se va superponiendo la siguiente toma en la imagen, en que empiezan a ejecutar movimientos más firmes, golpeando los pies en el suelo

y los khartals más rápido y más fuerte, hay giros y los bailarines comienzan a hablar (no es posible entender lo que están pronunciando).

En la siguiente imagen aparece Astad con un vestuario que recuerda las ropas del día a día indio, un pantalón y una camisa en tono dorado y verde. Sus movimientos también son ya más dinámicos, levanta las piernas como en un movimiento de arte marcial. La cámara se distancia y vemos que él está en el centro y el grupo de bailarines en dos filas verticales, cada una a un lado del escenario. Los bailarines empiezan uno por uno a ejecutar pasos y a aproximarse a Astad. A continuación vemos nuevamente las líneas pero ahora más cerca de Astad, y los movimientos imitan el acto de tocar el tambor, con el uso de los golpes de pie en el suelo y de la voz mientras Astad hace movimientos suaves con las manos y dialoga con cada fila apuntando con su brazo y la dirección de su cuerpo hacia ella, este diálogo va acelerando hasta que él empieza a girar.

En la siguiente toma, editada con la anterior, Astad continúa girando pero con otro vestuario, una túnica azul, y el grupo de bailarines giran en un círculo alrededor de Astad dando palmas y saltando a un ritmo más rápido que la toma anterior. La imagen se aproxima a Astad, que continúa girando y moviendo las manos, mostrando su parte superior, y sus movimientos empiezan a ser más lentos.

A continuación el grupo de bailarines viste la ropa tradicional del manipuri, pantalón blanco, velo blanco sobre el pecho, turbante blanco y el tambor, ejecutando los pasos típicos de esta danza, golpes de pie en el suelo, saltos, giros y además de tocar, producen sonidos con la voz. Termina la escena tirando el turbante al suelo y arrodillándose.

Podemos observar en este vídeo un lenguaje contemporáneo de movimiento, donde el kathak y el manipuri se desconfiguran, se aprecia el trabajo contemporáneo occidental de suelo, y el uso de música occidental, por lo tanto, es una fusión intra e intercultural. Astad Deboo desarrolla una coreografía donde podemos notar el minimalismo citado por Katrak

(2011), matices de las danzas clásicas indias citadas pero dentro de una nueva composición que juega con el espacio en diversas formaciones geométricas, con un vestuario que representa cada danza pero que no es el tradicional, creando un ambiente diferente que no nos remite directamente a India, pues es un trabajo global, salvo la última escena, que es el manipuri tradicional.

Según Katrak (2011) los cuerpos evocan líneas imaginarias en el espacio, así como círculos y mandalas, moviéndose en unión, uno con el otro. Astad, en el inicio, envuelto en el plástico, parece un feto que emerge con poderes divinos, dibujando cualidades de espiritualidad y reverencia, en un flujo lento y devocional, a la vez que fuerte e interrumpido en la parte del arte marcial de Manipur, llevando su técnica dancística a este grupo de bailarines/músicos, conectando su propia forma de danzar a la de ellos, en un resultado de efecto meditativo y ritualista.

Este efecto meditativo y ritualista que el autor comenta es resultado de la calidad de trabajo de Astad, en que los movimientos, en su mayoría, son lentos, controlados y densos, jugando con el tiempo y el espacio; así como del trabajo de *rasa*, en una expresión que transmite tranquilidad y paz; y del minimalismo coreográfico, donde lo mínimo es suficiente para comunicarse con el público.

El uso de la tecnología que encontramos en este espectáculo son las luces en el escenario, foco de luz y luz general, con pocos cambios de colores, predominando el blanco y el ámbar. La edición del vídeo para su publicación, usando en algunos momentos efectos especiales, superponiendo una imagen sobre la otra. Y el uso de una red social, *YouTube*, para su divulgación. Siendo así, la tecnología un soporte para la danza.

En el canal de *YouTube* de la Embajada de la India en Suecia tenemos un vídeo de una performance de Astad Deboo publicada en agosto de 2014, con duración de 23:08

minutos y 3.184 visualizaciones, titulada *Astad Deboo performing in Riga*<sup>181</sup>. Con una música occidental, al mismo estilo del primer ejemplo, Astad lleva un vestido verde con borde morado, que así como sus vestuarios de túnica, tiene características del vestuario tradicional del kathak.

El vídeo empieza con poca luminosidad, y con movimiento de las manos a la altura del pecho, casi de espaldas al público. La mano va subiendo haciendo olas con los dedos, que están estirados, poco después las manos comienzan a hacer movimientos más concretos, ejecutando hastas mudras, como alapadma, katakamuka, kartari y chicaram, en este momento Astad ya está totalmente de espaldas al público, siendo sus manos las que llaman la atención. Va girando el cuerpo por un lado pero su cabeza continúa mirando hacia atrás, de este modo, no quita la atención del público de sus manos. Cuando gira la cabeza de perfil, su mirada no es alta, y su cara no tiene expresión, en el momento que se vuelve de frente su mirada acompaña el movimiento de las manos y su cara gana expresión. Sigue ejecutando hastas mudras hasta que su cualidad de movimiento cambia.

Como en el ejemplo de vídeo anterior, se mueve lentamente, con una energía controlada, girando el torso, bajándolo y subiendo, hasta estar nuevamente de espaldas al público. Las manos que hasta el momento dirigían el movimiento, ahora ceden su importancia a la pierna, que da un paso conduciendo el cuerpo adelante. Él empieza a girar, con la característica del giro sufi, y las luces van cambiando el color, transformándose entre azul, verde, morado, rosa, rojo y amarillo. Mientras gira va cambiando lentamente y con densidad la posición de los brazos y de las manos. Deja de girar cuando la música hace un sonido fuerte.

La segunda parte también empieza con poca luminosidad, con énfasis en los movimientos de la mano que son lentos y controlados. Sin embargo, presenta también

---

<sup>181</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kKJ7MtuRPkM> Accedido en 12/11/2021 a las 15:53h.

desplazamiento y más inclinación del torso hacia atrás. La cualidad de movimiento cambia con una inclinación del torso de un lado al otro, repetidamente y a ritmo más rápido, que es acompañado por los movimientos de los brazos, también hay una pequeña sacudida de su cuerpo hacia arriba y abajo, sin dejar de dar énfasis a las manos. En seguida hace giros en desplazamiento, levanta una pierna, y mueve la falda del vestido con las manos de un lado hacia el otro.

Vuelve a la dinámica anterior, lenta y controlada, girando con uno de los brazos arriba cogiendo la falda, en seguida hace lo mismo con el otro brazo, quedando con las dos manos sobre la cabeza y cerrando la falda sobre su cara. Quita una de las manos de la falda, fijando la atención en esta mano, mientras la otra va bajando despacio la falda hasta soltarla. Moviendo las manos controladamente, comienza a hacer pausas, con diversas poses, en algunas también mueve las piernas. Los giros al estilo sufi vuelven a empezar. Él para y los movimientos de las manos vuelven y va dando la espalda al público, bajando el torso hacia atrás con el brazo derecho estirado al lado en una pose final. La iluminación en esta segunda parte es más clara.

En este vídeo, como no hay edición de tomas, podemos ver la evolución coreográfica como un todo, y percibimos que mantiene una dinámica predominante de movimientos lentos y controlados, con pocos contrastes, además del énfasis de las manos podemos percibir un uso constante de giros. Todas estas características podemos verlas también en el primer ejemplo, aunque sea un vídeo editado, observamos los mismos patrones de movimiento y de calidad.

Una vez más la tecnología utilizada son las luces, que ahora tienen más variedad, utilizando diferentes colores de acuerdo con los movimientos ejecutados. El vídeo no fue editado, fue colgado como tal en la red social, en un perfil de una tercera persona, en concreto,



de una institución. La tecnología es un soporte y se usa para materializar un momento, y después digitalizarlo.

Astad Deboo no cambia sus patrones de movimientos de un trabajo dancístico al otro. El minimalismo del movimiento, las torsiones e inclinaciones del torso, los remolinos, las espirales, los giros, la calidad de movimiento lenta y controlada, la influencia del kathak, del sufi, del trabajo de *rasa* en su forma pura, del sentimiento y la emoción, sin contar una historia literal, están presentes en todas sus composiciones. A partir de las danzas clásicas indias kathak y kathakali y del contacto con danzas occidentales modernas y otras danzas tradicionales asiáticas y del medio oriente, él creó una nueva estética dancística que no tiene fronteras.

Astad's *rasa*-filled, abstract choreography - whether solo, group or collaborative - plays a definitive role in Contemporary Indian Dance. This vibrant form bears the stamp of Astad's unique idiom. Although he might not wish to codify his style in the same way that has occurred over the years in traditional Indian classical styles, his movement vocabulary offers innovative and creative models for younger dancers to learn and emulate. Although Astad himself has worked in isolation for decades, keeping faith with himself and his art, he remains a generous mentor to younger artists.<sup>182</sup> (Katrak, 2011, pp. 74 - 75)

---

<sup>182</sup> NDT: La coreografía abstracta llena de *rasa* de Astad - sea de solo, grupo o de colaboración - juega un papel definitivo en la Danza India Contemporánea. Esta forma vibrante lleva el sello del idioma único de Astad. Aunque puede que no desee codificar su estilo de la misma manera que ha ocurrido a lo largo de los años en los estilos clásicos tradicionales de India, su vocabulario de movimientos ofrece modelos innovadores y creativos para que los bailarines más jóvenes aprendan y emulen. Aunque Astad ha trabajado aislado durante décadas, manteniendo la *fé* en sí mismo y en su arte, sigue siendo un generoso mentor para los artistas más jóvenes.

Según Reddy y Pereira (2018) su estilo único de danzar crea un espacio entre él y la audiencia, donde el estado de trance, resultado de su precisión rítmica y de sus movimientos abstractos, sustentados por estados somáticos sensoriales, resuena a través de estados subjetivos entre el cuerpo físico y la mente, que capta la atención del público haciendo que éste entre en trance junto con el bailarín. Este lugar de encuentro entre ambos es un no-lugar entre el tiempo y el espacio, entre Astad y la audiencia. Parafraseando a Bhabha (1994) podemos decir que este espacio es un tercer espacio, in between.

Insertado en la técnica, en este tercer espacio, Astad desarrolló una danza que rompió los límites de los códigos de las danzas que estudió, rompió con los movimientos complejos buscando la sencillez y la esencia, rompió los límites de las religiones para hablar de una espiritualidad universal, rompió con formas preestablecidas para buscar su propia forma corporal de expresarse, dialogando así con las definiciones de la danza contemporánea, expuestas anteriormente en el capítulo cuatro. Recordando a Fernández (2010), las danzas contemporáneas parten de sensaciones, gestos y conceptos abstractos, lo que es claramente visible en el trabajo de Astad, donde los gestos de las manos destacan dentro de conceptos abstractos de coreografías que transmiten sensaciones a través del *rasa*.

De este modo, observamos también, que la danza de Astad *Deboo* aun siendo considerada contemporánea no perdió la espiritualidad de las danzas que ofrecieron su base. Sus movimientos abstractos no perdieron el *rasa*, el sabor de la danza, la expresividad. Su expresividad es abstracta, no cuenta una historia literal, pero se comunica con el público en esta conexión entre el espacio y el tiempo, causando una experiencia estética y sentimental. No habla de problemas contemporáneos ni utiliza las nuevas tecnologías, salvo las luces en el escenario, que ya son usadas desde hace décadas, pero se contemporiza en un cuerpo que vivió y experimentó diferentes culturas y técnicas corporales, transgrediendo estas mismas técnicas.

En su perfil de *Instagram*<sup>183</sup> que continua activo, incluso después de su muerte, tenemos entre la primera publicación el 18 de septiembre de 2016, y la última el 11 de enero de 2021, muchas fotos y algunos vídeos, entre los cuales, incluso hay un vídeo producido por *Indian Raga* en asociación con *Kalanidhi Dance*, en la cuarentena del COVID-19, que forma parte de una serie llamada *Why I dance*, en la cual diversos artistas explican por qué ellos danzan.

Lo que podemos observar es que, entre tantas fotos, más recientes o más antiguas, tenemos en su mayoría el patrón de los vestuarios con influencia del kathak; algunas fotos vistiendo un mono, con fecha de los años 80, donde es visible la influencia de la danza moderna; dos fotos solamente con un vestuario similar al de bharata natyam; fotos en grupo; fotos de espectáculos en que es posible ver un uso mayor de iluminación que en los vídeos colgados en internet, y el uso de proyección; algunos carteles; pocos reportajes; y alguna que otra foto personal.

Por lo tanto, vemos el uso de la red social para divulgar no sólo sus trabajos recientes sino también los antiguos, mostrando su trayectoria en la danza, que aunque teniendo trabajos diferenciados, como por ejemplo, moderno occidental, son sus trabajos como los de los vídeos analizados los predominan en su perfil. Astad Deboo produjo danza contemporánea a partir de bases clásicas indias y de técnicas modernas occidentales, además de la influencia de otras danzas asiáticas y del medio oriente, buscando su propia forma dancística a través de las experiencias vividas, creando un estilo cargado con las huellas de la cultura india pero también marcado por la cultura persa y occidental. Se mantuvieron las características claves de cada técnica, el énfasis en los movimientos de las manos, los giros, la calidad de movimiento lento y denso, el vestuario, y el *rasa*, pero fueron combinados y recreados en una nueva dimensión, en un cuerpo que experimentó diversas danzas, un cuerpo globalizado y

---

<sup>183</sup> <https://www.instagram.com/astaddeboo/> Accedido en 15/11/2021 a las 00:14h.

glocalizado, que fusionó las habilidades adquiridas en un nuevo saber dancístico, en el que se permitió romper con las reglas y los límites en un trabajo dancístico intra e intercultural, creando un tercer espacio entre todas las danzas que estudió, que no deja de ser ni una ni otra, sino un amalgama de técnicas.

## 6.7 Akram Khan

Akram Khan es un ejemplo de la inmigración , de la diáspora, de la de(s)colonialidad, de la globalización, y de la fusión intercultural no sólo entre danzas sino entre varias disciplinas artísticas, creando un tercer espacio que alcanzó reconocimiento internacional, y actualmente es uno de los grandes nombres de la danza contemporánea, grabando su nombre en la historia de la danza global, recibiendo diversos premios internacionales por sus coreografías y espectáculos, en los que su propio lenguaje corporal vaga entre el kathak y el contemporáneo, agregando por el camino otros saberes dancísticos y artísticos .

In its hybridism, Khan's British-Asian body performs the polyphonic mosaic of cultures, languages and world-views of the contemporary Indian aesthetic. Moreover, his third language can be appreciated on multiple stages: evolving on the artistic stages of Europe and South Asia, it enriches the theoretical and political stages of cultural, performance and postcolonial studies.<sup>184</sup> (Piccirillo, 2008, p. 41)

---

<sup>184</sup> NDT: En su hibridación, el cuerpo británico-asiático de Khan realiza el mosaico polifónico de culturas, idiomas y visiones del mundo de la estética india contemporánea. Además, su tercer lenguaje se puede apreciar en múltiples etapas: evolucionando en los escenarios artísticos de Europa y sur de Asia, enriqueciendo el escenario teórico y político de los estudios culturales, de actuación y postcoloniales.

Akram Khan, hijo de padres de Bangladesh, nació en 1974, en Londres. Empezó a aprender kathak con su madre en casa, después, a la edad de 7 años, con el guru Sri Pratap Pawar, y estudió danza contemporánea con Anne Teresa de Keersmarker en la *United Kingdom* en *De Montford University*, estudió también ballet clásico y danza moderna (técnicas de Limon y Graham). Entre 1987 y 1989 estuvo en la producción de Peter Brook's del *Mahabharata*, iniciando su carrera profesional con la edad de 14 años.

Estableció su compañía en 2000<sup>185</sup>, produciendo diversos solos de danza fuertemente relacionados con el kathak y con la cultura y la mitología india en los primeros años, donde los movimientos abstractos, nritta, y la narración de una historia, con abhinaya, se mezclaban, pero también había ya una búsqueda de una identidad, de una danza que era india y contemporánea, desarrollando un nuevo lenguaje para el kathak. Algunos solos de éxito en estos primeros años son: *Polaroid Feet* (2001), *Ronin* (2003) y *Ma* (2005). Según Katrak (2011), su trabajo in between, entre fronteras, plural y dinámico, con la colaboración de diversos artistas, empieza con *Zero Degree* (2005), que forma parte de una trilogía con *Sacred Monsters* (2006) y *In-I* (2008), citando además otros trabajos, como *Gnosis* (2009), *Bahok* (2008) y *Vertical Road* (2010). En estos trabajos, diferentes técnicas corporales y artísticas se cruzan creando un lenguaje de movimiento que abarca cuestiones geográficas, políticas, tradicionales, modernas, contemporáneas, de inmigración, diáspora, y espiritualidad.

Khan's dancing and choreography, multidisciplinary and intercultural, has transformed not only British contemporary dance but has been inspirational for a younger generation of Contemporary Indian Dancers. His creative choreography and his emotionally intense work that communicates

---

<sup>185</sup> <https://www.akramkhancompany.net/> Accedido en 24/11/2021 a las 8:40h.

*rasa* have made an indelible impact on the dance community and on audiences worldwide. I agree with Royona Mitra that Khan's work "demand(s) the acknowledgement of a new identity for the genre [of Contemporary Indian Dance that] is now an undeniable reality."

It may be telling that this book approaches its close with Khan's paradigm-shifting work where kathak as well as other movement and spiritual traditions are present overtly or in the in-between spaces, between dance and sound, between movement and visual art, between belonging and alienation. Khan at the young age of 36 is someone to watch as his art deepens even more profoundly and brings new insights to how art enlivens and empowers us in our contemporary lives.<sup>186</sup> (Katrak, 2011, p. 219)

Mitra (2016) cita el solo autobiográfico *Desh* (2011), en colaboración con la poetisa Karthika Nair, con la composición musical de Jocely Pook, y el artista visual Tim Yip, donde encontramos cuestiones sobre la diáspora, y sobre las fronteras políticas y metafóricas de la cultura y de la lingüística, que son cruzadas para encontrar un nuevo sentido, con el uso del *rasa*, esto es, la comunicación entre audiencia y artista, entre inmersión y absorción, que vemos presentes también en los trabajos de Astad Deboo.

---

<sup>186</sup> NDT: La danza y la coreografía de Khan, multidisciplinarias e interculturales, no sólo han transformado la danza contemporánea británica, sino que también han inspirado a una generación más joven de bailarines indios contemporáneos. Su coreografía creativa y su trabajo emocionalmente intenso que comunica *rasa* han tenido un impacto indeleble en la comunidad de la danza y en el público de todo el mundo. Estoy de acuerdo con Royona Mitra en que el trabajo de Khan "exige el reconocimiento de una nueva identidad para el género [de la Danza India Contemporánea que] es ahora una realidad innegable".

Puede ser revelador que este libro se acerque a su fin con el trabajo de cambio de paradigma de Khan, donde el Kathak, así como otros movimientos y tradiciones espirituales, están presentes abiertamente o en los espacios intermedios, entre la danza y el sonido, entre el movimiento y el arte visual, entre la pertenencia y alienación. Khan, a la temprana edad de 36 años, es alguien que observa cómo su arte se profundiza aún más y aporta nuevos conocimientos sobre cómo el arte nos anima y empodera en nuestras vidas contemporáneas.

Much like the codes of Sanskritized *abhinaya* (gestural language) where the *angika* (facial expressions and hand gestures) and the *vachika* (text) reinforce each other, Khan accompanies each of his words above with a corresponding gesture. But the gestures themselves belong to a twenty-first-century (inter)cultural milieu, illustrative of the words that accompany them and legible to a global audience. (...) Instead he plays upon the fact that different audience members will relate to the experience of displaced diasporic identity politics at different levels.<sup>187</sup> (Mitra, 2016, pp. 95 - 96)

Por lo tanto, no es sólo la técnica de los pasos del kathak lo que podemos observar en su trabajo, sino la técnica expresiva del abhinaya, presente en todas las danzas indias, y todas las cuestiones que una persona que vive en la diáspora lleva dentro de sí, las fronteras físicas y metafóricas, y podemos decir además, las virtuales, que se relacionan con problemas políticos, económicos y sociales que el cruce de fronteras conlleva en sí mismo, agregando los factores globales presentes en el lugar de acogida, reflejando un mundo que está conectado en diferentes niveles.

En los últimos años produjo otros grandes éxitos, como *Xenos* (2018), *Outwitting the Devil* (2019), *Chotto Xenos* (2020), *Carnival of Shadows* (2021) y *Jungle book reimagned* (2022). En estos trabajos podemos ver más o menos la esencia del kathak, algunos trabajos coreográficos están tan contemporaneizados, que no es posible identificar movimientos de la técnica del kathak, se han transformado a un nivel de disolución, creando una nueva forma de

---

<sup>187</sup> NDT: Al igual que los códigos sánscritos del *abhinaya* (lenguaje gestual), donde la *angika* (expresiones faciales y gestos con las manos) y el *vachika* (texto) se refuerzan mutuamente, Khan acompaña cada una de sus palabras anteriores con un gesto correspondiente. Pero los gestos en sí pertenecen a un medio (inter) cultural del siglo XXI, ilustrativo de las palabras que los acompañan y legible para una audiencia global. (...) En cambio, juega con el hecho de que diferentes miembros de la audiencia relatarán sobre la experiencia de las políticas de identidad diaspóricas desplazadas en diferentes niveles.

moverse en el espacio. Como un árbol, el kathak puede ser la raíz, escondida debajo de la tierra, que no vemos, y la coreografía su tronco, ramas, hojas y flores, visible a los ojos que aprecian la danza. Sin olvidar la presencia de las cuestiones involucradas en la globalización.

Aquí veremos las cuatro versiones de *Xenos*, que fue se modificando, perdiendo movimientos del kathak y relacionándose con las nuevas tecnologías, específicamente con la última versión, *Chotto Xenos - The Film*. En la primera versión, *Xenos*, estrenada en 2018, coreografiado y danzado por Akram Khan, tiene elementos de la danza y de la música india, el clásico y el contemporáneo conectados a través del movimiento y del sonido. El espectáculo habla sobre los soldados coloniales en la I guerra mundial, luchando en una guerra y en un lugar al que no pertenecían, luchando por algo y por alguien que no conocían, implicando indagaciones sobre la vida y la muerte, sobre el renacimiento, ser amado o estar solo. Habla sobre personas que vivían en su país, en su cultura y fueron retiradas a la fuerza, obligadas a estar en un lugar donde no eran nadie, sólo un soldado más. El nombre *Xenos* viene de *X*, de extraño, desconocido, de estas personas que perdieron sus nombres, sus identidades, que eran solamente un número más.

Con la dramaturgia de Ruth Little y Jordan Tannahill, la diseñadora Mirella Weingarten, iluminación de Michael Hulls, vestuario de Kimie Nakano, composición musical de Vincenzo Lamagna, y con los músicos B C Manjunath, Aditya Prakash, Nina Harries, Fran Rustumji y Tamar Osborn, el espectáculo fue producido con una red de colaboración internacional entre diferentes artistas, bailarines, músicos, escenógrafos, escritores y dramaturgos, iluminadores, ensayadores, que trabajaron juntos en su creación.

Una creación intercultural en diferentes sentidos, conectando las diferentes artes y diferentes culturas. Tenemos música creada para el espectáculo, representada en vivo; iluminación desarrollada junto con el desarrollo del espectáculo; tenemos escenografía y elementos cambiantes en el escenario que actúan con el bailarín, como un gramófono



cuadrado que emite diferentes sonidos, comunicando diferentes mensajes y sensaciones; cuerdas que tanto atan como representan cables que se comunican; uniforme de soldado, máscara de gas, casco, que dan vida militar a un simple hombre; piñas y tierra que ruedan por una plataforma vertical en el fondo del escenario representando la tierra que cae sobre este soldado, sobre este cuerpo que ya no puede vivir más.

Podemos ver en la creación dancística la base del kathak y la búsqueda de movimiento a partir de esta técnica, los golpes de los pies con los gajjes (cascabeles en los tobillos), los brazos, los hastras mudras, los giros, rompiendo los límites de las reglas, alcanzado nuevas formas en el espacio y jugando con diferentes objetos escénicos, transformando la danza clásica en una danza clásica contemporánea. Así como en los trabajos de Aditi Mangaldas, no dejamos de ver el kathak sino que vemos nuevas dimensiones de la técnica. El kathak aún está presente en el tronco, en las ramas, en las hojas y en las flores del árbol.

La danza gana nuevas formas y nuevas historias, historias que pertenecen a los propios indios, pero no son historias tradicionales, antiguas, de la mitologías, son historias de un pasado reciente, que se conectan en un solo personaje que representa todos estos soldados, mostrando una versión histórica sobre la I Guerra Mundial que no fue contada. Siendo de esta forma, un trabajo dancístico crítico, político y social. Que además, hablando de los soldados indios, también nos lleva a relacionarlos con todos los soldados que participan en diversas guerras alrededor del mundo, de los que la mayoría no está allí porque lo eligiera sino porque fueron obligados. Personas que se transformaron en números y en cuerpos debajo de la tierra, que durante este proceso dejaron de ser un padre, un hijo, una persona amada para ser una persona sola con dolor y miedo, luchando además con su propia soledad. Por lo tanto, una historia local insertada en una historia global, representa a su vez, una historia global también.

Así, tenemos un trabajo donde global y local se relacionan, donde las técnicas clásicas y contemporáneas se fusionan, donde diferentes disciplinas artísticas se conectan, donde diferentes culturas disminuyen sus distancias, occidente y oriente se encuentran en la historia y en los movimientos corporales, sufriendo una hibridación que redefine nuevas formas dentro de un nuevo contexto para el kathak, que está insertado en un nuevo país, en un cuerpo que vivenció diferentes técnicas dancísticas, hablando de una historia que no pertenece a su repertorio, utilizando herramientas escenográficas que tampoco pertenecen tradicionalmente al kathak, creando una danza que no se caracteriza como contemporánea solamente por el factor temporal sino también por los factores citados anteriormente, que genera nuevas formas de representación, rompiendo fronteras sin perder la técnica clásica sino dando contemporaneidad a su estilo, que utiliza los códigos en una nueva y diferente perspectiva, componiendo un nuevo modelo coreográfico.

*Xen* es un cortometraje producido por *Sadler's Wells* basado en el solo de *Xenos*. Creado para estar en la pantalla tiene el objetivo de llegar a nuevas audiencias, creando nuevas formas de producir danza. Disponible en el canal de *YouTube* de la compañía, *Xen*<sup>188</sup>, publicado hace tres años, tiene una duración de 8:31 minutos y 4.471 visualizaciones. También disponible en el canal de *Sadler's Wells Theatrer*<sup>189</sup>, con 15.154 visualizaciones.

El vídeo empieza con la imagen de un suelo con tierra negra y la máscara usada en *Xenos*, semienterrada, seguido por las palabras *Sadler's Well presents*, volviendo a la imagen de la tierra ahora con el casco, usado también en *Xenos*, semienterrado, seguido de del nombre del vídeo, *Xen*. Entonces vemos una mano intentando salir de debajo de la tierra al sonido de música y de una frase sobre si esto es la guerra, en seguida vemos a Akram Khan que intenta salir de la posición actual. La imagen que estaba enfocada desde arriba cambia a una visión lateral, Akram Khan se sienta y coge la punta de una cuerda, elemento también

---

<sup>188</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=X15gVFPT6fk> Accedido en 23/11/2021 a las 15:43h.

<sup>189</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=FLI7fMiqLMU> Accedido en 23/11/2021 a las 16:20h.

presente en el espectáculo original, tira de ella, y encuentra el gramófono cuadrado, y empieza a desenterrarlo. A continuación intenta a quitar la tierra de su mano, y ejecuta movimientos con los dedos, haciendo caminar los dedos sobre el antebrazo, movimiento que también va a aparecer en las posteriores versiones. Los movimientos van creciendo, llegando a los brazos y al tronco.

En una siguiente toma, tenemos un plano general, en que vemos un ambiente oscuro, un suelo plano con tierra y los elementos escénicos citados anteriormente. Akram Khan está de pie en un plano frontal, moviéndose a partir de la parte superior del cuerpo, en una cualidad fluida, como si no tuviera huesos y estuviera intentando moverse, intentado comprobar lo que su cuerpo podría aún hacer. A continuación, él está en el suelo, y con la misma cualidad de antes, intenta levantarse, ejecutando diferentes tipos de movimiento, percibimos también el intento de tener control sobre su propio cuerpo, un cuerpo herido por la guerra.

En la siguiente toma, está de pie, haciendo giros, y dando énfasis a los movimientos de los brazos que emanan energía hacia fuera del cuerpo apuntando a una dirección y vuelven cerca del cuerpo, recogiendo esta energía. Hasta que empieza a girar sobre sí mismo, mirando todo, termina el vídeo repitiendo la frase del inicio, diciendo que no piensa que esto sea la guerra, y añade que es el fin del mundo.

Observamos que la coreografía fue pensada para el vídeo, que los elementos escénicos se usaron en la escenografía, que se buscó la esencia del espectáculo sobre lo que es la guerra y sus dimensiones para aquel cuerpo que intenta sobrevivir a ella. Pero no encontramos la técnica del kathak, el movimiento es de técnica contemporánea. Percibimos también el uso de las nuevas tecnologías para la creación de un vídeodanza, con el uso de tomas, de plano general y de detalles, plano frontal y superior, iluminación, edición de vídeo, uso de música y de la voz. Y su difusión en las redes sociales para llegar a un público

diferente, a personas que no tienen la oportunidad de ver un espectáculo en el teatro, siendo una estrategia de divulgación de la danza, de la compañía, del trabajo de *Xenos*. *Xen* fue producido para estar en las pantallas.

Esta producción nos presenta un nuevo campo estético por medio de un nuevo proceso de producción, donde el cuerpo que danza es visualizado por una lente que busca diferentes ángulos por los que mostrar el movimiento de la mejor manera posible. Por ejemplo, en el inicio, en que el bailarín y los objetos están enterrados o semienterrados tenemos una visión desde arriba, en que es posible ver mejor esta escena que si estuviéramos mirando desde el frente, limitando la vista. La escena es mostrada de forma cinematográfica, no sería posible en un teatro, sentándose en las butacas.

Hay una relación entre lo digital y lo real, no hibrida cuerpo y tecnología, sino que modela una interacción entre cuerpo y tecnología. Siendo la tecnología, la cámara y la edición de vídeo, componentes para crear un nuevo espacio para la danza, que digitaliza y materializa, que recrea y adapta un espectáculo ya existente, creado para estar en un teatro, a estar en una pantalla, cambiando procesos creativos, de divulgación y de recepción, donde el espectador con acceso a internet, tiene la posibilidad de visualizar el producto en cualquier momento del día y en cualquier lugar, cuantas veces quiera.

Podemos observar también la disminución de la duración, un espectáculo de cerca de una hora fue reducido a menos de 10 minutos, acompañando el hecho de que en el medio digital prestamos menos atención, dividiendo nuestra atención a diferentes productos disponibles online. De esta forma, se tiene en cuenta lo que funciona en la pantalla, no sólo sobre el espacio sino también sobre el tiempo, teniendo así, un cambio espacio temporal. Las nuevas tecnologías, acaban siendo, un soporte y un medio por los cuales se hacen cambios en la danza. Además hay una democratización, dejando el material disponible gratuitamente en internet.

*Chotto Xenos* fue estrenado en febrero de 2020, poco antes de la pandemia del COVID-19 y de la cuarentena mundial. Con dirección de Sue Buckmaster, iluminación de Guy Hoare, vestuario de Kimie Nakano, efectos visuales de Lucy Cash, plató de Ingrid Hu, composición musical de Domenico Angarona, inspirada en la partitura del espectáculo original de Vincenzo Lamagna, coreografía de Akram Khan, y con los bailarines Kennedy Junior Muntanga o Nico Ricchini. Esta versión de *Xenos* intentó adaptar el espectáculo a un grupo más joven, a partir de los 8 años, y a un grupo familiar. Para averiguar, en esta historia pasada y olvidada, que el comienzo y el fin de la guerra depende de quién está contando la historia. En esta exploración histórica el espectáculo pretende iluminar el presente y el futuro. Por lo tanto, podemos ver un objetivo además de crítico, político y social, de proponer una reflexión para las nuevas generaciones, cumpliendo también un objetivo educativo.

Con dos bailarines diferentes, con cuerpos y experiencias diferentes, con un espectáculo visto desde una nueva perspectiva, fue creada una nueva manera de llegar a nuevas personas. En este nuevo camino dancístico, el kathak no está presente en la coreografía, pues los nuevos cuerpos no tienen la vivencia de Akram Khan, lo que existe son algunos matices, algunos momentos de atención a los movimientos de las manos pero no aparece la técnica del kathak en escena, hay danza contemporánea. El espectáculo conserva el tema y los elementos escénicos pero adquiere nuevas perspectivas no sólo para ser accesible a un nuevo público, sino también una nueva perspectiva coreográfica, que busca nuevas formas corporales para narrar la historia.

*Chotto Xenos - The Film*, como el propio nombre sugiere, es un vídeo de danza inspirado en el solo premiado *Xenos* y en el propio espectáculo *Chotto Xenos*, involucrando a los profesionales del espectáculo anterior, con dirección de Sue Buckmaster y colaboración de Maxime Dos, iluminación por Guy Hoare, efectos visuales por Lucy Cash, dibujado por Ingrid Hu, vestuario de Kimie Nakano, música de Domenico Angarano, y con el bailarín

Kennedy Junior Muntanga. Estrenado el 11 de junio de 2021, está disponible online a través de *Artsdepot*<sup>190</sup>, y se publicó con acceso abierto en su canal de *YouTube*<sup>191</sup> durante 24h, desde el 29 de octubre de 2021 a partir de las 11h hasta el 30 de octubre de 2021 a las 11h, horario de Inglaterra. El trabajo continúa explorando las historias no contadas sobre los soldados coloniales en la I Guerra Mundial.

El vídeo, a pesar de mostrar detalles en algunos momentos (cara, manos, objetos escénicos), en general está grabado en plano frontal, como si el espectador estuviera sentado delante del escenario. Se utilizan objetos para componer la escenografía, así como luces y proyección, además de la edición de las tomas. El espacio utilizado para grabación continúa siendo el teatro.

Empieza con la imagen de dos manos moviéndose en el centro con el fondo negro, hasta que aparece el bailarín entre las manos tumbado en el suelo, poco después el bailarín empieza a moverse y levantarse y las manos continúan moviéndose alrededor del bailarín y en sincronía con él. En la secuencia siguiente la mano desaparece y el bailarín hace movimientos imitando a un mono, con énfasis en los movimientos de cabeza y manos, y la proyección de la mano vuelve a aparecer con un fósforo encendido, que el bailarín intenta coger con las manos, jugando en un vaivén entre ambos, hasta que el fuego del fósforo desaparece en las manos del bailarín.

En la siguiente escena ya podemos ver el escenario. Con algunas cuerdas colgadas al lado izquierdo en el fondo. Vemos una evolución en la coreografía ya que el mono se convierte en un hombre que maneja las armas, como piedras, lanza, flecha, espada, cuerda, y pelea usando su propio cuerpo con puñetazos, y domina los animales, montando en uno. En un momento él apunta con los dedos índice y medio hacia la cámara, y hace movimientos

---

<sup>190</sup> <https://www.artsdepot.co.uk/> Accedido en 29/10/2021 a las 16:25h.

<sup>191</sup> <https://www.youtube.com/channel/UCGZg3jr-aGqb-9SVyo1GSSA> Accedido en 29/10/2021 a las 17:10h.

como si tuviera una pistola, después gatea en el suelo, así identificamos la guerra, las explosiones y los aviones.

En la tercera escena entra un gramófono cuadrado en el escenario, el bailarín primeramente intenta usarlo como un arma, en un segundo momento pone el disco y comienza a danzar, entonces la música cambia y él se asusta. Se enciende una luz dentro del gramófono y aparece colgada en el escenario al lado de las cuerdas una chaqueta de soldado y un casco, él intenta ponérselo sin éxito, y la manga de la chaqueta apunta hacia una mochila en el medio de las cuerdas, yendo hasta ella, vemos en una imagen de cerca una máscara de gas y una cuerda. El bailarín vuelve a la ropa colgada y se pone una manga, empezando a hacer movimiento de marcha de soldado y saluda con la mano en la cabeza.

En seguida aparece en el fondo del escenario una proyección de soldados de diferentes culturas. La atención vuelve al bailarín que coge la cuerda y la ata en el pecho y en la cabeza, sentándose en el suelo. Volvemos a la proyección donde vemos escrito: “1914-1910 World War I”, y una secuencia de imágenes del globo terrestre y caras de los soldados, los números de soldados involucrados en la guerra de diferentes países, frases de noticias en periódicos, unos aviones y unos tanques de guerra, mientras el bailarín presencia todo esto.

La escena cambia y el bailarín está con la cuerda atada en las piernas y cogiendo los extremos con las manos, conectando los cuatros miembros e intentando moverse hasta que tira de la cuerda y la amarra en el gramófono cuadrado. Después la ata en el pecho y ejecuta movimientos que imitan la marcha del soldado.

En la siguiente escena hay una proyección que divide el escenario en dos, en la parte de arriba la superficie de la tierra y el cielo, y la inferior debajo de la tierra y raíces de árboles. El bailarín entra debajo de la tierra, retira la cuerda, se limpia y se sienta, se oyen ruidos de

bombardeos y explosiones, y él se tira de un lado al otro, en movimiento de desesperación y miedo, intentando protegerse.

La ropa de soldado que estaba colgada cae, y el bailarín intenta levantarla sin conseguirlo, como si fuera una persona muerta, el bombardeo empieza de nuevo y él se mueve nuevamente por el suelo, hasta que mueve sólo los dedos en el suelo, como si estuvieran caminando y esta imagen de los dedos es proyectada en la parte superior del escenario. La imagen desaparece y él se desespera otra vez yendo hasta la máscara para conseguir respirar, ésta a su vez se transforma en un perro en su mano, como una marioneta, que huele la ropa del soldado en el suelo y aúlla, le lame y se abrazan. Aparecen rayos, el perro desaparece y él se mueve frenéticamente, tira la camisa, cae al suelo y la luz se apaga. La luz que sale por el gramófono cuadrado ilumina al bailarín tumbado, que hace movimientos suaves y giros.

En la última escena el bailarín está tumbado, y la cámara lo graba de cerca. En seguida aparece una toma general donde vemos la proyección de la tierra cayendo sobre un mapa del mundo y cubriéndolo. La imagen de la mano con el fósforo encendido vuelve a aparecer, y también con la parte de debajo de la tierra, donde el bailarín está tumbado. El fuego se apaga y la mano se coloca encima del cuerpo que está en el suelo y hace un movimiento hacia arriba, entonces aparece la proyección del alma de bailarín saliendo del cuerpo. Así, el vídeo termina.

Vemos en este trabajo la danza contemporánea. Los matices de la danza india podemos verlos sólo en algunos momentos, en los movimientos de las manos, los *hastas* mudras, diferenciándolo del solo danzado por Akram Khan en el que lleva los *gajjes* (los cascabeles) en los tobillos y hace los golpes de los pies de la técnica del *kathak*, y desarrolla los movimientos a partir de esta danza. Por lo tanto, la danza india desaparece, estaba en el origen, pero se disolvió en las raíces del trabajo.



La tecnología no adapta el factor tiempo, como ocurrió en *Xen*, pero adapta el espacio real, el escenario, para un espacio digital a través de la edición y proyección de imágenes, jugando con diferentes tomas, ángulos de visión, y plano general o de detalles. El espectáculo no es recreado sino que es adaptado para la cámara, para estar disponible virtualmente con algunos efectos especiales. Esta disponibilidad tampoco es gratuita, salvo por las 24h citadas anteriormente, así como en el espectáculo en el teatro es necesario pagar para tener acceso a ella.

Relacionando los cuatro trabajos, dos espectáculos en vivo y dos vídeos, podemos percibir primeramente que al contrario que la danza contemporánea de Astad Deboo, que posee raga pero no cuenta una historia, Akram Khan se preocupa en usar el raga, la expresión corporal, para contar una historia. Una historia para criticar la historia contada sobre la guerra, que no cuenta el otro punto de vista y omite millares de víctimas de soldados coloniales. Recordamos que en el periodo de la I Guerra Mundial, India pertenecía a Inglaterra. Habla de globalización, por el sencillo hecho de ser una guerra mundial, pero involucra también todos los factores discutidos anteriormente, la inmigración, la diáspora, las nuevas tecnologías.

Akram Khan, nacido en la diáspora, es un inmigrante en términos culturales, que no nació en el país de origen de su familia, pero está conectado a él y a su cultura, siendo estos trabajos un ejemplo de esta conexión, viviendo esta cultura y los problemas que tuvo o tiene en una tierra foránea, Inglaterra, trabajando de esta manera con el cruce de fronteras, que intenta a través de la danza formar pensamientos críticos en la audiencia. Él no olvida su origen pero tampoco olvida donde está en el presente, vemos en estos trabajos una técnica corporal india que dialoga con una técnica corporal occidental, observamos una fusión, una hibridación y una disolución al desarrollarse los espectáculos, creando el tercer espacio, in between, donde una nueva forma dancística se desarrolla.

Además el trabajo también es global por tener personas de diferentes nacionalidades involucradas, proporcionando diferentes perspectivas sobre un mismo asunto, mirándolo desde diferentes ángulos y creando juntos una obra que habla por sí misma en diferentes idiomas. Y las nuevas tecnologías están insertadas tanto en el teatro como en los vídeos, y en la difusión de éstos en internet y en las redes sociales, usándolas como soporte y como medio por el cual la danza existe, así, las nuevas tecnologías no sólo suman sino que amplifican, haciendo el espectáculo o el vídeo más ricos visualmente.

Comparando las dos primeras producciones, *Xenos* y *Xen*, observamos grandes cambios. Reducción del tiempo de la versión en vivo para el vídeo, adaptando el tiempo de atención y concentración que una persona consigue tener online, donde hay mucha información, muchos contenidos, muchas opciones, y donde sí puede hacer varias cosas al mismo tiempo. También podemos ver *Xen* como una promoción del espectáculo *Xenos*, como si fuera una publicidad para divulgar, promocionar y despertar la curiosidad y la voluntad de ver el trabajo en vivo.

La escenografía de *Xen* es más sencilla pero los elementos principales están presentes, la tierra, la máscara, el casco, la cuerda, el gramófono cuadrado, que son desenterrados por Akram Khan. Así tenemos la representación del soldado, de la guerra y de la lucha. El escenario, en ambos, es el teatro, no se busca un ambiente externo, como por ejemplo un campo, que haría las escenas más realistas, para las grabaciones. En *Xen* no hay presencia de los músicos, la música está grabada.

Las tecnologías en *Xenos* son usadas para crear la escenografía, son un soporte para los elementos escénicos, para colgar la cuerda, subir el fondo del escenario en la vertical, para dejar caer las piñas y la tierra, para introducir el gramófono cuadrado, el uniforme; y también para la iluminación, con el juego de luces. En *Xen*, pasa a ser el factor principal pues sin ella no hay vídeo, tenemos la iluminación en el escenario pero también tenemos una cámara que

capta la danza desde diferentes ángulos, programas de vídeo para su edición, y el uso de las redes sociales, principalmente de *YouTube* para divulgación, cambiando también el modo de recepción del público, convirtiendo el trabajo en gratuito. Así tenemos las “D” de digitalización, desmonetización, democratización, disrupción por romper con un espectáculo ya existente, creando algo nuevo, y una materialización de la danza.

La composición coreográfica sufre un gran cambio, son propuestas diferentes, uno es un espectáculo, otro un vídeo, pero si quisiéramos podríamos ver en el vídeo movimientos del kathak, podrían hacerse, pero no es así. En *Xenos* tenemos una coreografía desarrollada a partir del kathak, con sus movimientos de manos, pies y giros, movimientos que buscan romper límites y crear nuevas formas sin pérdida de su base, y dejando la técnica del kathak visible. En *Xen* tenemos danza contemporánea, no es posible percibir el kathak, la composición gana una nueva fuente, una nueva técnica a partir de la cual los movimientos son desarrollados.

Ambos tienen la misma matriz principal, el soldado colonial que intenta sobrevivir en una tierra lejana, los mismos elementos escénicos, esto es, mismos símbolos, que narran junto con la coreografía la historia. Uno usa las tecnologías como soporte, el otro como medio por el cual la representación es posible. En uno tenemos una danza clásica india contemporánea, y en el otro una danza contemporánea. Dos trabajos y dos modos distintos, con elementos comunes, dando al primero la oportunidad para que nuevas perspectivas pudieran existir en el segundo.

Comparando *Xenos* y *Chotto Xenos* tenemos una inserción mayor de las nuevas tecnologías en esta tercera versión, elementos escénicos fueron cambiados por proyecciones. Recordamos que *Chotto Xenos* fue recreado para una audiencia más joven, y para esto, las nuevas tecnologías entraron como una estrategia pedagógica, ilustrando el tema propuesto por la coreografía, imágenes de soldados, mapa del mundo, fecha de la guerra, números de

soldados coloniales, tierra. El espectáculo ganó en esta versión no sólo una nueva estética con las proyecciones sino también una función educativa además de crítica.

Con la inserción de la proyección se perdieron elementos escenográficos, como la plataforma que subía en la vertical en el fondo del escenario, la piña y la tierra, los propios músicos que formaban parte de este ambiente. Pero se mantuvieron los elementos claves: el gramófono cuadrado, las cuerdas, la máscara, el uniforme de soldado, el casco, que dialogan con el bailarín formando parte de la narrativa.

El mayor cambio lo encontramos en la coreografía, que mantiene una misma estructura pero con movimientos diferentes. Se hace una nueva investigación corporal, que no parte del kathak, sino de la danza contemporánea, presente en los cuerpos de los bailarines que interpretarían la obra. De esta manera, tenemos una estructura que gana nuevas formas con cuerpos que vivieron experiencias y técnicas dancísticas diferentes que Akram Khan. En la búsqueda de estas nuevas formas, vemos la preocupación en ser coherente con las posibilidades que cada cuerpo presenta. Si ellos danzaran la coreografía original, sería una copia, una copia mal hecha, pues no tienen el kathak en su cuerpo, sería una imitación, intentando ejecutar algo que no pertenece a sus repertorios corporales. Por lo tanto, la elección de cambiar el punto de partida para la creación del movimiento convierte la coreografía en original a pesar de ser una tercera versión de una propuesta coreográfica.

Así, tenemos dos puntos principales, la inserción de las nuevas tecnologías, como una estrategia pedagógica o didáctica, adaptando el espectáculo a un nuevo público, añadiendo a su función crítica una educativa también; y el cambio de la técnica corporal utilizada para componer la coreografía, no sólo adaptando los nuevos cuerpos a la propuestas sino realizando la propuesta en nuevos cuerpos, aceptando lo que estos cuerpos son capaces de ofrecer al espectáculo.

Comparando *Chotto Xenos* y *Chotto Xenos - The Film*, una vez más tenemos las nuevas tecnologías como aliadas de la nueva propuesta. Aquí además de la proyección, las nuevas tecnologías serán el medio por el cual el espectáculo llega a existir, el espectáculo no es creado para una audiencia en vivo, es grabado en diferentes tomas, hay edición de estas tomas y también efectos visuales en esta edición. El espectáculo en vivo es adaptado para estar en las pantallas. Tenemos también con las nuevas tecnologías la forma de difusión de este vídeodanza, publicidad en las redes sociales y la disponibilidad a través de una plataforma online, *Artsdepot*, de comprar acceso al vídeo. Además estuvo disponible gratuitamente por tiempo determinado, promoviendo el trabajo y dándole una mayor accesibilidad, ampliando el alcance del espectáculo.

Puntuamos también que *Chotto Xenos - The Film* fue realizado durante la pandemia del COVID-19, donde los procesos tecnológicos y la transferencia de la danza hacia lo digital fueron acelerados, adquiriendo nuevas formas de creación, difusión, recepción, educación. Hacia la mitad del año 2021 las actuaciones, los conciertos, la producción cultural estaban sólo empezando a volver a los escenarios de los teatros y de las salas de eventos, la danza respiraba profundamente aún el modo online. Sobrevivir a estos tiempos significaba también estar presente en internet, las giras internacionales fueron sustituidas por la promoción y disponibilidad de vídeos en plataformas y redes sociales. Por lo tanto, no es solamente una versión adaptada a las nuevas tecnologías sino también adaptada al momento histórico en que estaba, demostrando la necesidad y la capacidad de adaptarse a nuevas realidades.

Entre *Xen* y *Chotto Xenos - The Film* podemos ver dos diferentes versiones y adaptaciones de *Xenos*. La primera es una versión resumida, la segunda un espectáculo completo. Ambos tienen en común los elementos escénicos principales, la cuerda, el gramófono cuadrado, la máscara, el casco; la edición de tomas; y la danza contemporánea como matriz del movimiento y no el kathak como en *Xenos*. Están disponibles online pero

*Xen* gratuitamente y *Chotto Xenos - The Film* sólo lo estuvo durante 24h, fuera de este periodo es necesario pagar.

En *Xen* vemos un cuerpo que intenta sobrevivir a la guerra, levantarse del suelo, ponerse de pie, y continuar su camino. En *Chotto Xenos - The Film* hay todo un contexto y una evolución de la historia. Primeramente la evolución del hombre, el descubrimiento del fuego y de las armas, aparece el encuentro con las luchas, con las guerras, con la identificación de la ropa que viste, con el aprendizaje y la adquisición de las habilidades necesarias para la guerra, también aparece el miedo y el instinto de supervivencia, y la muerte. Tenemos así una trama, mientras que en *Xen* tenemos un concepto, una idea, una escena, en que se muestra la realidad principal de todas las guerras, personas sin identidad que están allí por obligación intentando sobrevivir en una lucha que no es de ellas.

Ambos materializaron la danza, la digitalizaron, la disrumpieron, la recrearon en un nuevo formato, que visibilizó la continuidad del trabajo de *Xenos*, mostrando un mismo tema desde nuevas perspectivas, explorando las posibilidades, tanto a través y con la ayuda de las nuevas tecnologías como a través de diferentes técnicas corporales, construyendo nuevos patrones de movimiento, de composición escenográfica y de guión dramático.

Estas cuatro versiones de la historia no contada sobre los soldados coloniales de la I Guerra Mundial nos cuentan mucho más que un hecho histórico, nos hablan sobre humanidad y deshumanidad, sobre vida y muerte, sobre felicidad, angustia, miedo, persistencia, desesperación y paz. Narran una historia y una condición humana que rompe fronteras, pues no es un hecho aislado, ocurrió y ocurre en varias partes del mundo, donde sí hicieron guerras y las personas combatieron en luchas que no eran suyas y perdieron sus vidas por ellas. Por lo tanto, es una historia universal en el tiempo y en el espacio, presente en diversos países y culturas, pues siempre hay alguien en algún lugar del planeta luchando en la guerra de otro y sufriendo las consecuencias.

Vemos también en estos cuatro trabajos la capacidad de adaptación de acuerdo con el objetivo propuesto sin pérdida de la esencia propuesta inicialmente. La estructura de la obra, la forma dancística, los medios tecnológicos se manejan de acuerdo con cada propuesta y perspectiva, proporcionando diferentes miradas que son visualizadas por los mismos o por diferentes espectadores, mostrando diferentes maneras de narrar una misma historia.

De este modo, estas cuatro versiones de una misma obra artística, nos presentan características del trabajo de Akram Khan: la narración; la preocupación con cuestiones coloniales y todo lo que resulta de ella; trabajos desarrollados a partir del kathak, dando lugar a una danza clásica india contemporánea o trabajos desarrollados a partir de la danza contemporánea, donde no es posible identificar la técnica del kathak; la cooperación entre diferentes artistas, de diferentes nacionalidades; el uso de las nuevas tecnologías en el escenario y en la producción de vídeodanza o vídeos de danza, disponibles en las redes sociales o en plataformas online, pudiendo ser gratuitos o no; la flexibilidad de sus obras, adaptándose a diferentes objetivos y realidades.

Siendo así, Akram Khan vive la contemporaneidad, su tiempo y las cuestiones que rodean su historia, la de su familia y del mundo en que vivimos. Globalizando su trabajo a través de las técnicas corporales que utiliza, de las personas que trabajan con él, de los temarios de sus espectáculos, de los recursos que utiliza. Produciendo además para un mercado global, formando parte de la industria cultural británica que llega a otros países, su danza también es una mercancía vendida al público que consume arte, esto no significa una banalización de su trabajo, sino que también se inserta en la economía. Pues, según Steingress (2002) la actual globalización convierte la cultura en mercancía, y según Giménez (2002) la globalización cultural está relacionada con la industria cultural. Para llegar a un nuevo público, en un nuevo país, es necesario una producción, una publicidad, un soporte

financiero, un ánimo de lucro de empresas y también de los trabajadores involucrados, para que la realización del espectáculo sea posible.

También recordamos a Martínez (2018), que dice que los nuevos espacios culturales y las redes sociales posibilitan nuevos procesos de construcción de identidad territorial en la globalización. Akram Khan con el paso de los años está construyendo su identidad dancística, a través de factores y procesos globalizantes, transformando su danza en una danza global también.



## DISCUSIONES

Como podemos observar en el capítulo anterior, la globalización y las nuevas tecnologías influyen, de diferentes maneras y con diferentes grados, en la producción dancística actual del bharata natyam y del kathak, dentro o fuera de India. El término clásico referente a lo tradicional, acuñado en el siglo pasado, empieza a desprenderse de los conceptos adquiridos en la época de independencia de India para encontrarse con su pasado olvidado, y a buscar nuevas formas de existir en un mundo conectado culturalmente.

La danza clásica india del siglo XX encuentra en el siglo XXI nuevos modelos y procesos de producción, nuevas temáticas, nuevas formas dancísticas, y las nuevas tecnologías, que dan soporte o se hibridan, pudiendo crear un tercer espacio, in between. Así como la cultura es dinámica, la danza también lo es, transgrediendo particularidades y universalidades, diferencias e igualdades.

Este nuevo escenario mundial trae nuevas posibilidades para estas danzas, que como pudimos ver, están en constante transformación, a pesar de que sean consideradas tradicionales. En los ejemplos analizados, vimos en la práctica los conceptos desarrollados en el capítulo 4, sobre danza india contemporánea, danza clásica india contemporánea, y danza clásica india. El modo en que el término contemporáneo está relacionado con la temporalidad y también con la forma técnica, siendo una cuestión filosófica, donde la forma clásica tradicional también puede hablar sobre asuntos contemporáneos, y no sólo la forma contemporánea habla de estos asuntos.

Cada bailarín y cada compañía encuentran su propia forma de expresarse, juegan con las reglas y con las rupturas, crean un estilo propio o un estilo para cada trabajo dancístico, pues cada trabajo va a necesitar de un proceso y de un resultado específico de acuerdo con su objetivo, que está relacionado con la globalización y las nuevas tecnologías. De esta manera,

relacionaremos a continuación, los efectos de la globalización y de las nuevas tecnologías en la creación artística de los bailarines y compañías citados en el capítulo seis.

Recordamos que la Dra. Janaki Rangarajan trabaja la técnica del bharata natyam en su forma tradicional, incluyendo los movimientos de cadera que existían en la danza antes de la reforma de Rukmini Devi. Sus coreografías hablan sobre la mitología hindú, que a pesar de poder ser objeto de críticas sociales y culturales, como ocurre con el vídeo analizado del espectáculo *Unravelled*, no rompen con la técnica ni con las temáticas tradicionales. Utiliza las nuevas tecnologías, principalmente, las redes sociales, donde publica fotos y vídeos, también utiliza estos medios para monetizar, con anuncios publicitarios en los vídeos de *YouTube*. Su único vídeodanza, *Asamyuta hasta*, producido durante la crisis del COVID-19, es un trabajo dancístico pensado para la cámara, con cambios escenográficos, uso de objetos, edición, efecto especial, y desarrollado de forma pedagógica. Esta relación con las nuevas tecnologías y la contemporaneidad no hace que pierda la forma tradicional de la danza.

*Abhinava Dance Company*, trabaja con la forma tradicional del bharata natyam y del kathak, en una estructura con un espectáculo de estilo occidental y contemporáneo, donde las nuevas tecnologías dan soporte para la actuación. Existe también una relación intra e intercultural, ya que en algunos trabajos utiliza otras técnicas indias u occidentales de danza, dando lugar a un espectáculo que es glocal y global, además de ser también una mercancía, un espectáculo que es vendido en varios países del mundo. A pesar de presentar un nuevo modelo coreográfico, la base de las danzas se mantiene, así como las historias de la mitología hindú. La compañía también se vale de las redes sociales para divulgación de sus trabajos.

Aditi Mangaldas desarrolla su propia forma dancística a partir del clásico tradicional pero sin pérdida de la forma del kathak, manteniendo la base y rompiendo los límites. Habla de temas contemporáneos y globales, como podemos ver en los vídeos analizados, sobre los sentimientos y emociones generados por la cuarentena del COVID-19. Su danza es

corporalmente y digitalmente híbrida, utiliza las redes sociales para la divulgación de su trabajo y las nuevas tecnologías para la producción de vídeos y también como soporte en los teatros.

Kumar Sharma es un personaje público, presente en los programas de televisión india, y conectado a la globalización culturalmente y comercialmente, utiliza las redes sociales para la divulgación de sus trabajos y vídeos de danza, y para monetizar, con publicidad en los vídeos colgados en *YouTube*. Sus vídeos de danza pueden poseer elementos contemporáneos pero continúa siendo kathak, en el vídeo analizado de *Despacito*, vemos diferentes cambios de formación espaciales y algunos movimientos de técnica contemporánea, pero la coreografía continúa siendo de kathak, y podría ser ejecutada con una música india en vez de con una música comercial occidental, sin ningún cambio coreográfico. No hay una fusión entre técnicas sino que hay elementos que se superponen sin interrelacionarse, por lo tanto es una conexión superficial que utiliza músicas conocidas mundialmente para captación de público, donde las nuevas tecnologías van a ser un soporte.

En la plataforma *Indian Raga* tenemos todas las posibilidades que las nuevas tecnologías pueden ofrecer a la danza: clases, concursos, tutorías, y vídeos, que conectan personas en todo el mundo, creando una nueva forma de producir danza y de monetizar danza. En los vídeos analizados podemos ver que el bharata natyam y el kathak pueden existir en el siglo XXI de diferentes formas: manteniendo la técnica pero hablando de temas contemporáneos; rompiendo con la técnica, creando nuevas formas; o de la misma forma que en el siglo XX. La globalización y las nuevas tecnologías proporcionan aquí, un campo donde cada producción puede desarrollarse a su manera, de acuerdo con sus objetivos, dando libertad de creación dentro de los propios límites de la técnica o fuera de ellos.

Astad Deboo, considerado el pionero de la danza contemporánea india, transgredió las técnicas que estudió, en un espacio intra e intercultural, desarrollando un patrón de

movimiento abstracto y minimalista, con esencia del *rasa*, donde aún así, podemos ver la base del *kathak* y de los giros *sufi*. Al contrario que los otros bailarines analizados, él no hacía uso de las redes sociales con frecuencia, no utilizaba este medio para divulgación de su trabajo y para monetización. Su trabajo no está relacionado con las nuevas tecnologías sino con la globalización, con las diferentes técnicas corporales que estudió y que absorbió en su ejercicio.

Akram Khan, uno de los grandes nombres actuales de la danza, en un escenario mundial, crea un trabajo globalizado e influenciado por las nuevas tecnologías, de acuerdo con el objetivo propuesto. Podemos ver, en los vídeos analizados, que los cuatro trabajos, derivados de un mismo tema, cambian de acuerdo con los bailarines que van ejecutar la obra, con el lugar de realización (teatro o vídeo), y con el objetivo específico de cada uno. Sí utiliza las nuevas tecnologías para la producción de los espectáculos: luces, escenografías, proyecciones, y para la producción de los vídeos; así como las redes sociales para: divulgación, promoción, y para monetizar, poniendo a la venta el acceso a los vídeos de los espectáculos realizados en los teatros o a los vídeodanzas, como el citado anteriormente, *Chotto Xenos - The Film*. Su trabajo es también una mercancía, que es vendida en varios países, donde podemos ver las raíces del *kathak* o no.

En estos siete ejemplos, podemos ver las diferentes formas en que la danza clásica india es afectada por la globalización y las nuevas tecnologías, y los factores que se repiten, independientemente de la forma final de sus procesos creativos en el siglo XXI.

Como vimos anteriormente, la contemporaneidad puede ser entendida tanto por su temporalidad como por su forma. En este caso, todos los ejemplos están insertados en la temporalidad contemporánea del siglo XXI. En relación a la forma de la técnica, Dra. Janaki Rangarajan, *Abhinava Dance Company*, Kumar Sharma y algunos trabajos de *Indian Raga* no presentan contemporaneidad, pues mantienen la técnica tradicional. Pero si miramos, no la

técnica dancística sino el concepto y la estructura coreográfica, podemos encontrar contemporaneidad en la Dra. Janaki Rangarajan en la producción del vídeodanza, en el uso de las redes sociales para divulgación y monetización, y en la crítica al sistema cultural, aunque sutil, dentro de un contexto mitológico, en su espectáculo *Unravelled. Abhinava Dance Company* utiliza un estilo coreográfico contemporáneo, con coreografías en grupos, que en algunos momentos pueden valerse de otras técnicas corporales sin pérdida de la técnica tradicional del bharata natyam y del kathak, hace uso de luces, proyecciones y escenografía en el escenario, utilizando las redes sociales para divulgar a través de fotos y vídeos sus espectáculos. Kumar Sharma también utiliza en algunos momentos técnicas corporales de otras danzas pero sin perder la base y la forma del kathak, hace uso de músicas occidentales y comerciales, utiliza la tecnología en la grabación de sus vídeos de danza, y divulga su trabajo y monetiza en las redes sociales. De la misma forma encontramos en *Indian Raga*, vídeos de coreografías tradicionales de repertorio, que ya están conectadas con las nuevas tecnologías por ser ejecutadas para grabación y estar disponibles en las redes sociales, y como los vídeos analizados en el capítulo seis, coreografías que utilizan otras técnicas dancísticas y otros tipos de música; y que presentan temas contemporáneos y no historias de la mitología hindú.

Por lo tanto, la contemporaneidad se puede encontrar en todos los ejemplos. Pues, la forma contemporánea no se refiere sólo a la técnica sino también al uso de las redes sociales para divulgación y monetización; a la producción de vídeodanza o vídeos de danza; al concepto y estructura coreográfica; a las tecnologías utilizadas en el escenario; y al uso de otras técnicas corporales sin pérdida de la forma técnica tradicional. Y como se comentó en el capítulo cuatro, lo contemporáneo pasa a ser una cuestión filosófica y dependiendo hacia donde se mire se puede ver o no contemporaneidad, por esto es necesario mirar un mismo trabajo desde diferentes ángulos.

Esta contemporaneidad es posible gracias a la globalización: con la inmigración, la diáspora, y las nuevas tecnologías, a través de los aparatos electrónicos, de internet, y de las redes sociales, trayendo nuevas posibilidades a la danza que podemos visualizar en los ejemplos analizados, y que hace posible que exista una danza clásica india contemporánea que no se refiere solamente a su forma técnica corporal.<sup>192</sup>

Como vimos en el capítulo cinco, la inmigración y la diáspora dan lugar a un encuentro entre diversas culturas y técnicas dancísticas, así como en la época de la colonización la globalización influyó en la reforma de la danza india, ahora en el siglo XXI, abre diferentes caminos por los cuales los artistas, en India y en otros países, desarrollan su estilo, sea corporal o de estructura de producción, algunos buscando también una de(s)colonización de occidente. Conceptos de diferencia e identidad cultural, interculturalidad, interculturalismo, transculturalidad, aculturación, apropiación cultural, hibridación, hipercultura, fusión, pluralidad cultural, mercantilización de la cultura, globalización y glocalización empiezan a ganar lugar en las discusiones dancísticas, y como vimos aquí, están relacionados con el bharata natyam y el kathak, pudiendo dar como resultado un hibridismo corporal.

En cuanto a los siete ejemplos analizados, podemos ver que tres de ellos presentan trabajos híbridos; uno no; dos presentan trabajos con matices de otras técnicas corporales pero que no la modifican, no hay un hibridismo en términos técnicos, que transforme dos técnicas dancísticas en una tercera cosa, en un espacio in between; y uno que presenta tanto trabajos híbridos como no híbridos, así como trabajos con matices de otras técnicas pero sin fusión.

Podemos ver en Aditi Mangaldas, Astad Deboo y Akram Khan un hibridismo corporal, donde dos o más técnicas coexisten, y una nueva forma es creada. Este tercer

---

<sup>192</sup> Ver figura 1, p. 377.

espacio, resulta de un encuentro que es posible gracias a los nuevos factores de la globalización actual, con la facilidad de locomoción entre países, dando la oportunidad de vivenciar diferentes culturas y diferentes danzas, y las nuevas relaciones entre cuerpo y tecnología. Estos tres bailarines, en tres diferentes caminos, desarrollaban o desarrollan su trabajo rompiendo con las formas tradicionales de la técnica y de la coreografía, produciendo nuevos significados en un mundo que es transcultural, donde emergen nuevas prácticas culturales y dancísticas, derivando en nuevas formas de expresión y de significado.

Astad Deboo producía una danza abstracta, no contaba una historia literal, sino que usaba el *rasa* para hablar de una condición humana universal, el sentimiento y la emoción, y así creó un patrón de movimiento que se repetía en todos sus trabajos. Aditi Mangaldas y Akram Khan buscan en sus trabajos hablar sobre temas contemporáneos y sobre inquietudes humanas, instigando una reflexión en la audiencia, que puede estar tanto en una butaca de teatro como detrás de una pantalla. Ambos producen espectáculos que varían su forma de acuerdo con el tema y el objetivo propuesto, creando así diferentes formas corporales híbridas, como pudimos verificar en sus trabajos analizados en el capítulo seis.

En los trabajos de *Abhinava Dance Company* y Kumar Sharma, podemos verificar matices de otras técnicas, como de contemporáneo y de ballet clásico, pero que no se fusionan entre sí, no hay un hibridismo, sino que hay una relación superficial, donde una técnica existe al lado de la otra, no descaracterizando las técnicas del *bharata natyam* y del *kathak*, que en general, siguen su estructura tradicional. Hay una aceptación de elementos diferentes, que ayudan y dialogan, en una producción que se conecta con occidente, volviendo el producto más viable, produciendo una coreografía y un espectáculo de consumo, formando parte de una industria cultural, que comercializa estos trabajos en teatros de varios países, o en la televisión, o en los medios de comunicación online, como las redes sociales,

buscando nuevas audiencias además de la india, relacionándose con la globalización sin pérdida de sus raíces y técnicas tradicionales.

La Dra Janaki Rangarajan no hibrida diferentes técnicas corporales, utiliza la técnica reformada en el siglo XX, incluyendo y rescatando los movimientos de caderas que existían antes de la reforma, manteniendo la forma tradicional del bharata natyam, sin elementos intra o interculturales. Su creatividad coreográfica juega dentro de los patrones técnicos y de las estructuras preestablecidas, creando nuevas composiciones para el teatro o para el vídeo que no rompen los límites corporales que esta danza impone.

En *Indian Raga* vemos tanto trabajos corporales híbridos como no híbridos. En los trabajos analizados tenemos dos vídeos que utilizan la técnica y la estructura tradicional de bharata natyam aunque para hablar sobre un tema contemporáneo: LGBTQ. En *A whole new world* tenemos algunos elementos contemporáneos pero continuamos viendo la estructura técnica del bharata natyam, hay nuevos elementos pero no una hibridación entre ellos. En *Irish Mallar* vemos tres danzas distintas que no cruzan los límites de sus técnicas. Y finalmente, en *Essence of Love*, tenemos un trabajo que rompe límites entre distintas técnicas, creando un espacio de fusión in between, que transforma e hibrida las técnicas corporales utilizadas.

Así como los vídeos analizados aquí, hay otros que van a presentar las mismas características: técnica tradicional, o nuevos elementos que no crean una nueva forma, o una hibridación intra e intercultural. Por lo tanto, la plataforma *Indian Raga*, desarrolla trabajos en diferentes modos, aceptando diferentes formas de hacer danza, diferentes maneras de producir coreografías, abriendo infinitas posibilidades de composición en que puede existir hibridismo corporal o no.

Luego el siglo XXI nos presenta trabajos que pueden ser tradicionales, híbridos o intermedios, donde no llega a haber una fusión pero hay un encuentro entre distintas técnicas



que permiten un diálogo sin pérdida de la forma original. Tradición, diálogos, encuentros, fusiones, e hibridismo pasan a existir mutuamente y a enseñar que todas las formas están presentes en el siglo actual, globalizado y con influencia de las nuevas tecnologías, cada cual con su propuesta artística y con su objetivo.<sup>193</sup>

Podemos percibir, de acuerdo con los bailarines y compañías analizados, que los nuevos modelos y procesos de producción y difusión ocurren de dos maneras: una a través de vídeos de danza o vídeodanza, y la otra a través de las estructuras coreográficas y de espectáculos. Estos nuevos modelos y procesos están influenciados por la globalización y las nuevas tecnologías, que crean nuevas posibilidades y nuevos espacios donde la danza puede desarrollarse.

La Dra. Janaki Rangarajan mantiene una estructura coreográfica tradicional pero utiliza las nuevas tecnologías para divulgación de su trabajo a través de las redes sociales, y posteriormente, con la crisis del COVID-19, para la realización de un vídeodanza, demostrando la capacidad de adecuarse a los tiempos actuales, usufructuando las herramientas disponibles para producir danza, creando un nuevo proceso coreográfico que está pensado para la cámara y que será difundido solamente vía internet. La danza clásica india se inserta en el mundo globalizado por medio de las nuevas tecnologías.

*Abhinava Dance Company* también utiliza las redes sociales para divulgación de su trabajo, pero recurre a las nuevas herramientas disponibles para crear nuevos modelos y procesos de producción de espectáculos, con influencia de modelos occidentales. Las danzas clásicas indias y las historias de la mitología hindú son ejecutadas en una nueva estructura que hace uso de iluminación, proyecciones, escenografía, vestuarios que se añaden a la coreografía, la que, a su vez, también gana nuevas dimensiones influenciada por estos

---

<sup>193</sup> Ver figura 2, p. 378.

mismos medios, que dan soporte para crear nuevas producciones donde lo tradicional y las nuevas tecnologías coexisten. Además venden sus producciones a diversos países.

Aditi Mangaldas crea nuevos modelos y procesos de producción tanto en sus movimientos y estructuras coreográficas, como también en producción de vídeos y de divulgación a través de las redes sociales. Ella rompe con estructuras técnicas preestablecidas buscando nuevas formas de moverse por el espacio, que a su vez, da lugar a nuevos procesos coreográficos y de espectáculos, utilizando las nuevas tecnologías en el escenario. Con la crisis del COVID-19 también comenzó a producir vídeodanza, adecuándose al momento actual.

Kumar Sharma a pesar utilizar músicas occidentales y famosas para sus vídeos, percibimos que su estructura coreográfica continúa siendo del kathak. Su nuevo modelo y proceso de producción está en la capacidad de hacer uso de las nuevas tecnologías para divulgación de su trabajo, que a pesar de parecer tener una apariencia globalizada con el uso de músicas no indias, mantiene la forma tradicional de la danza clásica india. Por lo tanto, él crea nuevos modelos y procesos de divulgación a través de las redes sociales, difundiendo una danza clásica india a todo el mundo.

La plataforma *Indian Raga* crea nuevos modelos y procesos de producción y difusión de diferentes maneras. Primeramente, la mayor parte de su producción es online, realiza algunos conciertos en vivo, pero el número es mucho menor, su trabajo se concentra en la producción de vídeos. Estos vídeos son realizados con diferentes procesos dependiendo del objetivo de cada uno, tenemos vídeos de coreografías tradicionales, de fusión, de contemporáneo; vídeos con edición de imagen y sin edición; con nuevas estructuras coreográficas o no. Independientemente de la estructura de cada vídeo en sí, lo que *Indian Raga* creó fue un nuevo modelo y proceso de producción y difusión para las danzas clásicas indias que monetiza no sólo por anuncios publicitarios en los vídeos colgados en *YouTube*,

sino también durante la propia producción de los vídeos, ya que los participantes pagan por la grabación y por la divulgación en las redes sociales de la plataforma. *Indian Raga* creó una nueva forma de producir danza y un nuevo mercado dentro del mundo virtual, utilizando las herramientas disponibles hasta su máximo provecho, donde la danza clásica india encuentra espacio para existir en las diferentes formas en que se presenta en la actualidad.

Astad Deboo al contrario que todos los otros, no hacía uso de las redes sociales con frecuencia ni producía vídeos de danza ni nuevos medios de difusión. Su relación con la contemporaneidad y el mundo globalizado estaba en la creación de su estilo, y en el proceso de sus coreografías, que resultan de un cuerpo que aprendió varias técnicas corporales, de India y de occidente, buscando el minimalismo, la abstracción, y la esencia de la danza, transformando la danza clásica india kathak en una danza contemporánea.

Akram Khan crea nuevos modelos y nuevas estructuras coreográficas tanto para el escenario como para la producción de vídeos, haciendo uso de las redes sociales para difusión y promoción de sus espectáculos, y también se adaptó a la crisis del COVID-19 poniendo disponibles vídeos de sus espectáculos en internet con compra de entradas, y con acceso gratuito solamente con un tiempo limitado. Sus experiencias en otras técnicas corporales también lo llevaron a crear un nuevo estilo, que cada vez más fue transformando la danza clásica kathak en una danza contemporánea, como pudimos ver en los vídeos analizados, que en cada versión fueron convirtiéndose más en contemporáneos y con mayor uso de las nuevas tecnologías.

Así, vemos que todos crearon nuevos modelos y procesos de producción ya sea a través de vídeos o de nuevas estructuras coreográficas y de espectáculo. La Dra. Janaki Rangarajan, Aditi Mangaldas, Kumar Sharma, *Indian Raga* y Akram Khan producen vídeos de danza y vídeodanza, digitalizando la danza clásica india. En el único vídeodanza, *Asamyuta hasta*, de la Dra. Janaki, podemos observar un trabajo que está pensado para la

cámara, por lo tanto, la estructura coreográfica cambia, en oposición a los vídeos de Kumar Sharma, que son coreografías que pueden ser presentadas en vivo pero que fueron grabadas, siendo así, éste no cambia la estructura coreográfica. *Abhinava Dance Company*, Aditi Mangaldas, *Indian Raga*, Astad Deboo y Akram Khan crearon y crean nuevas estructuras de coreografías y espectáculos, que parten de la propia danza india o con influencia de otras danzas, resultando en trabajos intra e interculturales, que se posicionan en el mundo dancístico global y virtual. En relación a las nuevas formas de difusión, el único que no la utilizaba significativamente era Astad Deboo, todos los otros hacen uso de las redes sociales para divulgar y poner disponibles sus trabajos, como también para monetizar.<sup>194</sup>

En relación a las nuevas temáticas, Aditi Mangaldas, *Indian Raga* y Akram Khan trabajan con temáticas también fuera de la mitología hindú, abordando asuntos contemporáneos y globales, como hemos visto en los trabajos analizados, sobre cuestiones LGTBQ, guerra, y pandemia. Dra. Janaki Rangarajan, *Abhinava Dance Company*, Kumar Sharma e *Indian Raga* trabajan con historias de la mitología hindú. Kumar Sharma, aunque utilizando otros tipos de músicas en algunas de sus coreografías, no habla sobre otros asuntos, se sirve de estas músicas para la ejecución de nritta, danza abstracta/pura. *Indian Raga*, como produce danza de diferentes maneras, además de abordar asuntos contemporáneos y globales, también produce coreografías que retratan las historias de la mitología hindú. Y Astad Deboo produjo una danza abstracta, no trataba sobre la mitología hindú ni sobre asuntos contemporáneos. De esta forma, la danza clásica india en el siglo XXI continúa manteniendo y transmitiendo las historias de la mitología hindú, que forman parte de la cultura india, y también aborda temáticas que rodean todo el mundo, independientemente de la nacionalidad, de la cultura o de la religión.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Ver figura 3, p. 379.

<sup>195</sup> Ver figura 4, p. 380.

Con relación a las nuevas tecnologías vemos que siempre estuvieron presentes en los escenarios, donde bailarines y coreógrafos utilizaron las tecnologías existentes en la época para dar soporte al espectáculo. En el siglo XXI, las nuevas tecnologías son usadas para digitalizar la danza, produciendo vídeos y para estar presente en las redes sociales, esto es, para existir en el mundo virtual, teniendo en cuenta que la crisis generada por la pandemia del COVID-19 aceleró este proceso, incluyendo la transferencia de las clases presenciales al modo online. Dra. Janaki Rangarajan, *Abhinava Dance Company*, Aditi Mangaldas, Kumar Sharma, *Indian Raga* y Akram Khan hacen uso constante de las redes sociales, publicando fotos, pequeños vídeos divulgativos, vídeos de danza y vídeodanza, divulgando y monetizando sus trabajos a través de estos canales, que dan acceso a todo el mundo para consumirlos. Además, Dra. Janaki Rangarajan, Aditi Mangaldas, Kumar Sharma, *Indian Raga* y Akram Khan producen vídeos específicamente para ser colgados en internet, utilizando las redes sociales para su difusión. Los trabajos son creados no para estar en un escenario, sino para estar en una pantalla.<sup>196</sup>

Ahora podemos observar cómo cada bailarín o compañía es influenciado por la globalización:

La Dra. Janaki Rangarajan está relacionada con la contemporaneidad a través de la temporalidad, vive en la época contemporánea utilizando las nuevas tecnologías para difundir su trabajo en las redes sociales y para producir vídeodanza, creando nuevos procesos de producción que difunden el bharata natyam por todo el mundo, vía internet. Estos nuevos procesos no cambian la forma del bharata natyam, y continúan desarrollando coreografías que retratan la mitología hindú y la técnica tradicional, pero su vídeodanza, *Asamyuta hasta*, demuestra que también es capaz de adaptarse a la digitalización de la danza, creando nuevos procesos coreográficos para la producción de un vídeodanza, llegando a formar parte de la

---

<sup>196</sup> Ver figura 5, p. 381.

contemporaneidad también por el uso de las redes sociales, por la producción de vídeodanza, por nuevos conceptos y estructuras coreográficas para la cámara, y por el uso de tecnologías en el escenario.<sup>197</sup>

*Abhinava Dance Company* está relacionada con la contemporaneidad a través de la temporalidad, así como la Dra. Janaki Rangarajan, presente en la época actual y utilizando las nuevas tecnologías para sus producciones en el teatro y en la divulgación en las redes sociales. La forma técnica del bharata natyam y del kathak no cambia, a pesar de crear estructuras coreográficas con nuevos modelos y procesos de producción, que trabajan con matices de otras técnicas corporales. Hay un soporte de la tecnología y de otras técnicas pero no un hibridismo, estando conectada a la globalización sin perder su forma, manteniendo también las temáticas de la mitología hindú en sus coreografías. La danza clásica tradicional se beneficia de las herramientas proporcionadas por la globalización.<sup>198</sup>

Aditi Mangaldas está relacionada con la contemporaneidad a través de la temporalidad y de la forma técnica, rompiendo los límites del kathak e hibridando formas corporales que dan lugar a nuevos modelos y procesos de producción, con nuevas estructuras coreográficas, vídeos para divulgación en internet, y uso de las redes sociales. Consecuentemente nuevas temáticas son creadas y el uso de las nuevas tecnologías está presente tanto en el teatro como en las producciones para ser difundidas en internet.<sup>199</sup>

Kumar Sharma está relacionado con la contemporaneidad a través de la temporalidad, utilizando músicas actuales y comerciales para sus coreografías, en las que hay matices de otras técnicas pero no un hibridismo, tampoco crea nuevas temáticas, ejecuta la técnica pura con músicas occidentales. Crea nuevos modelos y procesos de producción y difusión a través

---

<sup>197</sup> Ver figura 6, p. 382.

<sup>198</sup> Ver figura 7, p. 383.

<sup>199</sup> Ver figura 8, p. 384.

de videos de danza y de la difusión en internet, utilizando las nuevas tecnologías en el teatro, en la producción para internet y en el uso de las redes sociales.<sup>200</sup>

La plataforma *Indian Raga* por trabajar con diferentes bailarines, grupos y compañías presenta todas las posibilidades que el mundo globalizado puede ofrecer. La contemporaneidad está en la temporalidad, pero también puede estar en la forma técnica, que puede tener matices de otras danzas o tener una hibridación; nuevos modelos y procesos de producción son presentados en los videos creados, en la difusión en internet, y también en las estructuras coreográficas; donde nuevas temáticas pueden ser usadas; y las nuevas tecnologías se utilizan en el teatro, en la producción para internet y en las redes sociales. Las producciones online son lo que más destaca de la plataforma, que digitalizó la danza, creando un nuevo mercado y una nueva forma de producción dancística.<sup>201</sup>

Astad Deboo estaba relacionado con la contemporaneidad a través de la temporalidad y de la forma técnica, que hibridó diferentes formas dancísticas buscando el minimalismo, creando nuevas estructuras coreográficas que dieron lugar a nuevos modelos y procesos de producción, sin utilizar las historias de la mitología hindú ni las nuevas temáticas, produciendo una danza abstracta con la esencia de la emoción. Utilizó las nuevas tecnologías en el teatro. Su contacto con la globalización era por medio del cuerpo que experimentó diferentes danzas de diferentes países, y no por medio de internet y de la digitalización de la danza.<sup>202</sup>

Akram Khan está relacionado con la contemporaneidad a través de la temporalidad y de la forma técnica, que hibrida diferentes danzas en diferentes grados, dependiendo del objetivo del trabajo dancístico. Crea videos de danza, vídeodanza, nuevas estructuras coreográficas, usando las redes sociales para difundir su trabajo, creando de esta manera

---

<sup>200</sup> Ver figura 9, p. 385.

<sup>201</sup> Ver figura 10, p. 386.

<sup>202</sup> Ver figura 11, p. 387.

nuevos modelos y procesos de producción y difusión, con el uso de nuevas temáticas. Usa las nuevas tecnologías tanto en el escenario como para la producción para internet.<sup>203</sup>

Así vemos que de los siete bailarines y compañías analizados, todos presentan contemporaneidad en la temporalidad, y cuatro de ellos también en la forma técnica. Tres presentan hibridismo corporal; uno no; dos presentan matices de otras técnicas pero sin llegar a ser una fusión, quedando en un estado intermedio; y uno presenta trabajos tanto con y sin hibridismo como también trabajos intermedios. En cuanto a los nuevos modelos y procesos de producción y difusión, tres los presentan en los vídeos, en las estructuras coreográficas y en la difusión vía internet; dos en los vídeos y en la difusión vía internet; uno en la estructura coreográfica y en la difusión vía internet; y uno sólo en la estructura coreográfica. En relación a las nuevas temáticas, dos las presentan; tres no; uno presenta tanto nuevas temáticas como las temáticas tradicionales; y uno es neutro, produciendo trabajos abstractos. Y las nuevas tecnologías son usadas por cinco de ellos en las redes sociales, en el teatro y en la producción para internet; uno las usa en el teatro y en las redes sociales; y uno solamente en el teatro.<sup>204</sup>

Por lo tanto, constatamos que el uso de las nuevas tecnologías está presente en el siglo XXI no solamente en el teatro sino en el mundo virtual, siendo las redes sociales un gran medio de difusión así como un nuevo campo de producción artística. Las nuevas temáticas empiezan a coexistir con las temáticas tradicionales, contextualizando la danza clásica india en el mundo actual en que vivimos y sus cuestiones latentes. Nuevos modelos y procesos de producción son creados tanto para el teatro como para internet. El mundo conectado, virtualmente y físicamente, trae nuevas experiencias a los bailarines y coreógrafos, da como resultado muchos trabajos que hibridan técnicas o que utilizan algunos elementos, enriqueciendo la coreografía, siendo los encuentros culturales, por medio de la diáspora, de la inmigración, de la colonización o de la de(s)colonización, un factor que acrecienta la

---

<sup>203</sup> Ver figura 12, p. 388.

<sup>204</sup> Ver tabla 1, p. 389.



producción dancística. Y estando estos artistas presentes en la época contemporánea, la mayoría termina por presentar en su forma técnica también la contemporaneidad.

## CONCLUSIONES

De acuerdo con el panorama presentado en esta tesis, podemos afirmar que las danzas clásicas indias no reciben la denominación de “clásica” en los mismos términos que en occidente el ballet es considerado una danza clásica. En occidente el clásico está relacionado con la cultura griega y romana, con la tradición, y con el conservadurismo desarrollado a lo largo del tiempo de un sistema compuesto por reglas y estructuras, que forma una estética específica, tal como se creó la técnica del ballet clásico, que tuvo sus orígenes en las danzas de entretenimiento de las cortes europeas. En India la adquisición del término clásico va a ser una herramienta del nacionalismo hindú, esto es, de la política.

Las danzas sagradas indias, que formaban parte del culto religioso, de los rituales, de la liturgia, eran danzas tradicionales realizadas por las danzarinas hereditarias, que se desarrollaron con el paso de los años. Se adaptaron en la época del colonialismo, y fueron denominadas shastryas, aquellas que siguen las escrituras, cuando los libros milenarios sobre danza empezaron a ganar importancia, y se convirtieron en clásicas en la época de independencia de India, conforme a los intereses políticos y religiosos del momento. A pesar de que, del mismo modo que occidente, presentaban una tradición, reglas y estructuras que dan equilibrio, simetría y armonía a la forma técnica, estas danzas fueron reconstruidas, y la tradición, que es una relación entre pasado y presente, pasó a ser en el siglo XXI sinónimo de repetición de ideas y conceptos desarrollados en el siglo XX, siendo la tradición actual algo que supuestamente existía ya, y algo que sufre cambios será mal visto. El término clásico también representa una jerarquía frente otras danzas, llegando a ser un vehículo de la política. Algunos profesionales intentan traer a luz las problemáticas involucradas en el uso del término pero continúa siendo el término oficial para referirse a estas danzas, siendo necesario más discusiones y difusión sobre el tema, para que se pueda perder la necesidad de nombrar

las danzas indias con un término occidental y librarlas de las esposas creadas en el siglo XX en relación a su técnica y estructura consideradas “inmutables”.

El bharata natyam, danza desarrollada en el sur de india por las danzarinas hereditarias, que recibían diversos nombres y que hoy son conocidas como devadasis, sufrió diversos cambios con el paso de los años a pesar de ser considerada una danza tradicional. Su desarrollo pasa del templo a los palacios, y gana un capítulo importante con la colonización británica que creó estereotipos y relegó a estas danzarinas a un lugar marginado, creando un terreno propicio para una reforma dancística en el siglo XX que incorporó ideas del nacionalismo hindú. Así, se crea una nueva tradición que se considera inalterable, en la cual, la danza reformada por Rukmini Devi se convirtió en un símbolo nacional, representando el purismo y la tradición india, propiciando una reforma no sólo dancística, sino también social, donde el sistema devadasi fue prohibido y la alta casta ganó espacio en el ámbito artístico.

Esta nueva danza, desarrollada a partir de sus raíces, tiene influencia occidental y del ballet clásico, haciendo que naciera un nuevo tronco en el siglo XX, donde la técnica, el repertorio y el vestuario, incorporaron nuevos significados, nuevas formas y nuevos conceptos vestidos de tradicionales. Esta reforma, tal vez haya sido la única manera de que la danza conocida actualmente como bharata natyam sobreviviera, pero es necesario difundir más las implicaciones alrededor de ella y sus consecuencias en el siglo XXI, para que el desarrollo de un nuevo nacionalismo pueda ganar dimensión y realmente descolonizar la danza. No es que sea necesario volver a ejecutar la danza anterior a la reforma, sino que es necesario salir de las versiones históricas tradicionalistas y simplistas para entender su pasado íntegramente, dando la posibilidad de crear nuevas ramas y nuevos frutos en el presente sin olvidar todo su pasado. Pues la tradición no es inmutable, cambia con el tiempo, jugando con lo que fue, lo que es y lo que será, perpetuando así, una práctica con el paso del tiempo.

El kathak, danza del norte de India, originalmente del estado de Rajastán, al contrario que el bharata natyam, sufrió influencias foráneas desde los inicios, Asia, Oriente Medio y Europa estuvieron presentes en las dinastías y en los imperios, donde la relación con Persia tuvo gran influencia. Y en la época de independencia también sería reformada por la alta casta de los brahmanes, con las danzarinas hereditarias consideradas prostitutas, con la creación de danzas dramas, con reformas en el repertorio y en el vestuario. Además de que muchos bailarines viajaron a Europa y Estados Unidos, dando lugar a cambios en la danza, tanto en la diáspora como en la propia India. El nombre kathak, también sería adquirido en esta época para hacer referencia a esta danza. Así, es una danza multicultural desde su origen.

Lo interesante de la historia del kathak es que no sólo la técnica fue reformada en el siglo pasado, sino también su historia, más que considerar la danza del siglo XX una danza tradicional, la historia oficial omitió las danzarinas de los templos y las bailarinas de la corte, las tavaifs, eliminadas en los libros de historia. De acuerdo con la historia oficial presentada por los autores renombrados, podemos ver que las justificaciones presentadas se anulan en sí mismas, las citas de los libros épicos y milenarios no dicen en ningún momento que los hombres llamados kathaks eran bailarines, sino que dan a entender que son artistas relacionados con la recitación. Y también los registros occidentales, desde el siglo XIII con Marco Polo, hablan de danzarinas y no de danzarines. Por lo tanto, las investigaciones de Walker, que discrepan con estos autores, nos llevan a una proximidad más real de esta historia. La historia oficial debería ser rectificada, ya que el kathak probablemente no tuvo origen con los hombres llamados kathaks, sino que es resultado del encuentro entre las danzas de los templos y de la corte, entre tradiciones hindúes y musulmanas, entre culto religioso y entretenimiento, donde las mujeres estaban presentes.

Siendo así, estas danzas consideradas clásicas y tradicionales, son danzas que con raíces ancestrales fueron estructuradas en el siglo XX, y no estructuradas hace miles de años,

y que en el siglo XXI empiezan a relacionarse con los conceptos de la contemporaneidad en un mundo globalizado y tecnológico, se desarrollaron las definiciones sobre lo que es contemporáneo, arte contemporáneo, danza contemporánea, danza clásica contemporánea y danza clásica india contemporánea. Todavía podemos observar que cuando la historia empieza a ser reescrita se abre un camino para la transgresión, los cambios se hacen posibles y aceptables porque se entiende que estas danzas no son rígidas sino que siempre estuvieron evolucionando y deben continuar haciéndolo para continuar existiendo.

Conforme a las discusiones en el desarrollo de esta tesis verificamos que contemporáneo tiene una definición paradójica, rotunda, abierta, plural, versátil y filosófica, pudiendo variar según el autor. Pero podemos encontrar ideas que se repiten y nos hacen llegar a conceptos que se aplican a las artes y a las danzas. Primeramente, contemporáneo está relacionado con la temporalidad, con la época en que vivimos, siendo un espejo del mundo actual. Diferente del clasicismo y de la tradición, busca nuevas formas de expresión, sin reglas y límites, no estando su definición en la forma sino en el modo de hacer, pudiendo también incluirse la política en las artes contemporáneas. Por estas perspectivas, podemos considerar las reformas hechas en el siglo pasado en el bharata natyam y en el kathak como contemporáneas, pues abarcan la época contemporánea, que tuvo inicio a finales del siglo XVIII, estando relacionada con la temporalidad, y también incluye la política, ya que se llevó a cabo con influencia del nacionalismo hindú. Y en el siglo XXI vamos a encontrar las nuevas formas de expresión, libres de reglas y límites.

Las nuevas formas de expresión van hacer que surjan nuevas formas en la danza, con fusiones, hibridación y creación, o nuevos temas para las coreografías que siguen la técnica clásica y tradicional, haciendo que la danza contemporánea no esté solamente relacionada con una estética específica. Estas nuevas relaciones en el bharata natyam y en el kathak, incluyen también la globalización y las nuevas tecnologías, creando cuerpos con diferentes

experiencias dancísticas, que crean diferentes modos de hacer danza, tanto en relación a la estética como en los temas, que dialogan con los problemas actuales en vez de retratar la mitología hindú.

Por lo tanto, además de la temporalidad, podemos decir que una danza es contemporánea, si en ésta, el bailarín y/o el coreógrafo no son repetidores sino creadores, creando nuevos temas, o nuevos estilos en las estructuras coreográficas, o nuevas formas corporales, rompiendo con las reglas y los límites impuestos en el siglo pasado, diferenciándose de las danzas tradicionales por la capacidad de proponer y ejecutar nuevas relaciones entre el pasado y el presente, entre diferentes técnicas dancísticas, entre los antiguos modos de hacer danza y las nuevas tecnologías, entre el nacionalismo hindú y la globalización. Dando lugar a la continuación de la evolución de la propia danza, que como pudimos ver, nunca estuvo estancada, sino que siempre sufrió cambios y se desarrolló de acuerdo con los acontecimientos de cada época.

Verificamos que estos procesos también son individuales, cada bailarín va desarrollando su propio modo artístico, generando diferentes modos en que la danza clásica india puede seguir en la actualidad, donde definimos tres grupos. En el primero, la danza clásica india ocurre tal como en el siglo pasado, su relación con la contemporaneidad está solamente en la temporalidad. En los dos siguientes modos, no hay una copia de dicha tradición, sino hay creación. De esta manera, en el segundo modo, tenemos nuevos temas y nuevas formas de composición coreográficas, dando lugar a nuevos estilos de coreografía o de espectáculo, estas danzas serían danzas clásicas indias contemporáneas, pues todavía poseen la técnica clásica pero no están atadas a las reglas, códigos y límites impuestos en el siglo XX. Y en el tercer modo encontramos nuevas formas corporales, que parten de la propia técnica india o que hibridan otras técnicas, creando un cuerpo versátil y una danza india

contemporánea, libre de formas rígidas, abierta a nuevas creaciones, involucrada con las problemáticas actuales, y relacionada con la globalización y las nuevas tecnologías.

Así pues, contemporizar un género de danza clásica no significa que esta danza deje de ser clásica, significa que está conectada a los eventos y hechos vigentes en el momento, pudiendo representar el mundo actual dentro de la técnica tradicional. Estos procesos hacen que la tradición represente la contemporaneidad, ejemplificando la necesidad del arte de reflejar el mundo en que vivimos, que no está rodeado de dioses y mitología, como lo estaban estas danzas cuando surgieron, sino que trata otras y diversas cuestiones, siendo clásica y contemporánea a la vez. Luego contemporizar una danza clásica es necesario, no para cambiar su técnica sino para insertarla en el contexto actual. El bharata natyam y el kathak sólo dejan de ser danzas clásicas cuando sus procesos de creación cambian su forma y su estética, no siendo posible ver la base y las características de la técnica, transformándose en nuevos modos dancísticos, en que la técnica clásica está solamente en la raíz, invisible a los ojos, la técnica clásica es el inicio pero no el fin de la forma estética del movimiento, creando una danza india que es contemporánea.

En esta época contemporánea, la globalización produce una red de dependencia económica, social, política y cultural, creando vínculos y espacios que son asimétricos, dinámicos y contradictorios, donde la relación entre lo local y lo global origina varias dimensiones, que serán homogéneas o heterogéneas, esto es, la globalización es un proceso ambiguo y dialéctico, acelerado en el siglo XXI por las nuevas tecnologías y el ciber mundo. En este espacio, la cultura se desarrolla en un proceso de igual magnitud dialéctica, en que la tradición es inventada y la identidad surge como medio de protección de una nación, a pesar de tener varias identidades dentro de una misma nación o cultura. La diversidad cultural nos presentará varios contenidos que serán reconocidos, y la aceptación de esa diversidad,

creando nuevos procesos de significados y sistemas, donde los valores son negociables, dará lugar a una diferencia o pluralidad cultural.

En este campo, palabras como aculturación, intra/inter/multiculturalismo, intra/inter/multiculturalidad, hibridación, transculturalismo e hipercultura serán usadas para intentar definir los diferentes grados de la relación entre diferentes culturas, donde por un lado generan una homogeneidad cultural, con la creación de las industrias culturales que comercializan la cultura y crean la llamada “cultura de masas”, por otro lado, pueden reforzar las culturas locales frente a tal masificación, y también es posible hallar un espacio *in between*, donde el encuentro entre dos o más culturas, genera una nueva forma cultural. La globalización cultural es algo cambiante.

Vemos que el bharata natyam y el kathak estuvieron y están conectados a la globalización cultural. Sus técnicas fueron desarrolladas dentro de una relación intracultural, dentro de la propia cultura, y también intercultural, con otras culturas, en el caso del kathak, y en el siglo XX las dos danzas se desarrollaron con influencia foránea, también encontramos la creación de una identidad india que intentaba proteger la nación de la dominación británica. Esta identidad creada, no corresponde a la realidad, ya que India es un país plural, de varios credos y culturas. En su historia encontramos también la mercantilización de la danza, a través de las danzarinas hereditarias, que fueron llamadas nautch girls, llevando a Europa el orientalismo y una versión estereotipada de estas danzarinas.

En el siglo XXI, con el avance de las nuevas tecnologías y la facilidad del cruce de fronteras, físicas o virtuales, los encuentros entre diferentes personas, culturas y danzas son promovidos en diferentes grados, dando lugar a diferentes modos de producción, donde encontramos el bharata natyam y el kathak insertados en otras culturas y otros países, en su forma tradicional o fusionados con otras danzas, y también otras danzas pueden usar elementos de las danzas indias de una forma acultural, apropiándose de estos elementos sin



conocimiento sobre dicha cultura. El intraculturalismo, el interculturalismo y el multiculturalismo darán lugar al encuentro y el reconocimiento entre diferentes danzas, dentro de su propia cultura (intra) o entre diferentes culturas (inter y multi). La intraculturalidad, la interculturalidad y la multiculturalidad harán que en estos encuentros se intercambien conocimientos. Y la transculturalidad dará lugar al hibridismo y las fusiones, donde el tercer espacio, *in between*, se crea, dando lugar a nuevas formas dancísticas.

De este modo, las danzas clásicas indias se internacionalizan. En este proceso verificamos que su estética puede mantenerse o no, y que la propia definición de globalización es dialéctica y contradictoria. Las danzas clásicas indias pueden ser desarrolladas a partir de sus principios técnicos, relacionándose con otras formas dancísticas, dialogando con nuevos significados en un proceso transformador, o pueden mantener y reproducir la técnica reformada en el siglo XX, dando como resultado una danza que puede ser clásica, clásica contemporánea o contemporánea.

Este encuentro entre oriente y occidente, entre diferentes danzas, que pueden cambiar sus reglas y sus herramientas, tienen lugar, además de en India, en el espacio de la diáspora, en una red transnacional de identificaciones locales, globales y particulares. La diáspora está relacionada con el lugar de partida y llegada del inmigrante, con su pasado y su futuro, y el transnacionalismo es un fenómeno relacionado con el cruce de fronteras, esto es, con el presente y el espacio. Así el transnacionalismo cultural será el fenómeno del cruce de fronteras entre estéticas y técnicas, que con la segunda generación de la diáspora creará el hibridismo cultural o usará el arte tradicional con un sentido de pertenencia al lugar de origen. En este espacio encontramos también movimientos de(s)coloniales que intentan descolonizar la danza, buscando lo que existía antes de la influencia colonial, y establecer nuevas relaciones, rompiendo con la historia oficial de los dominadores, dando voz a los dominados.

En Estados Unidos e Inglaterra, los mayores destinos de la diáspora india, encontramos las danzas clásicas en sus formas tradicionales, conectando los inmigrantes a su país de origen y sus tradiciones, encontrando un refugio donde pueden identificarse. Pero también encontramos el cruce de fronteras entre las danzas indias y las danzas occidentales, que conectan el país de origen, el país de morada, y las diferencias culturales que dan lugar a nuevas formas dancísticas, así como los inmigrantes y los nativos que tienen contacto con una cultura ajena, crean nuevas relaciones en su vida cotidiana, mezclando diferentes saberes, y aprendiendo a convivir en un nuevo espacio que recibe y ofrece influencia. Por lo tanto la diáspora, la inmigración y los movimientos de(s)coloniales tienen un papel fundamental tanto en la continuación de la tradición como en su ruptura, en India y en otros países, pues mantiene los significados tradicionales o encuentra nuevos significados, resultado de la confluencia de culturas que crean nuevos espacios por y para los profesionales de la danza, pudiendo tener múltiples identidades.

Este fenómeno que ya venía ocurriendo en el siglo XX gana una nueva dimensión en el siglo XXI con las nuevas tecnologías, pues en esta etapa de la globalización, la creación y el avance de las nuevas transmisiones de información, donde las pantallas, internet y las redes sociales crean una cibercultura, relacionando diferentes áreas de conocimiento, van dar soporte a la danza o van formar parte de ella, creando nuevas formas de producción dancística. La diáspora ahora se da en el mundo virtual, siendo necesario existir en internet para poder existir también en el mundo físico, estando presente en las redes sociales (*Facebook, Instagram, YouTube, Tik Tok*) y produciendo contenido para estas redes, que se convierten en el lugar de encuentro entre diferentes culturas y personas. El cruce de fronteras es posible con sólo un clic, y un tercer espacio, *in between*, puede ser creado sin salir de casa.

Las tecnologías que siempre fueron un soporte para la danza en el teatro, se convierten en un medio por el cual se realiza. Se digitaliza, hay una disrupción con los

antiguos modos de hacer danza, creando innovaciones en la forma de producción y en las estructuras coreográficas. Hay una desmonetización, que ofrece diversos contenidos gratuitamente, lo que puede ser una ganancia para el receptor, puede ser un problema para el productor, que necesita crear otras formas de monetizar. La danza que es un arte inmaterial, que existe solamente en el momento en que es ejecutada, con la digitalización se convierte en material, permanece en el tiempo y en el espacio virtual. Por diversos contenidos ofrecidos gratuitamente también hay una democratización, pero podemos percibir que esta democratización no es tan democrática ya que internet, los ordenadores, los móviles, los softwares con buena calidad no son accesibles para todos, e India, a pesar de ser un país tecnológico, también es un país en que la mayoría de las personas son pobres, por lo tanto, el acceso a toda esta nueva forma de producir danza, es limitado.

Entre las varias aportaciones que las nuevas tecnologías traen a la danza, los vídeodanza o vídeos de danza destacan en el mundo virtual. Los vídeos de danza que eran un registro del espectáculo realizado en el teatro, sirviendo también como una forma de documentación, comienzan a ser creados exclusivamente para la cámara y para las redes sociales. Estos vídeos son fáciles de realizar y divulgar, es suficiente un móvil y una conexión a internet, así, tanto amateurs como profesionales, bailarines, profesores o alumnos producen vídeos de danza y los publican en las redes sociales, por entretenimiento o divulgación del trabajo. En el vídeodanza, los límites de percepción del cuerpo y de la danza cambian, el bailarín y la cámara interactúan, el movimiento es grabado desde diferentes ángulos, hay edición y efectos especiales, creando una coreografía que sería imposible ver en directo. Por lo tanto, exigen mayores conocimientos sobre tecnología, mejores aparatos y softwares, dando lugar a menos producciones que los vídeos de danza. También tenemos la creación de un cuerpo virtual, que necesita del cuerpo real para ser originado. Esta realidad virtual o aumentada, todavía necesita de más aparatos, tecnología y personal especializado,

siendo muy raro encontrar producciones de este tipo en internet, ya que posee un coste muy alto.

Con la divulgación de estos vídeos en las redes sociales, como *Facebook* y *YouTube*, que creó una nueva forma de monetización, con publicidad en el inicio de los vídeos, generando renta tanto para las plataformas digitales como para el usuario que publica los vídeos. Además, las redes sociales son un canal de comunicación con el público, que puede escribir comentarios y generar discusiones. Así, los vídeos de danza y los vídeodanza son nuevos medios de producción y monetización, haciendo que la danza deje de ser pensada para el teatro y pase a ser pensada para la cámara, para estar presente en el mundo virtual.

En India, verificamos que los vídeos de danza ya estaban presentes desde el inicio del cine hablado, con danzas creadas específicamente para las películas, en una interacción entre cámaras y actores/bailarines. En el siglo XXI están presentes en todos los formatos, llegando a países de todo el mundo, siendo posible conocer las danzas clásicas indias sin ir a India, o sin estar en los países de la diáspora, como Estados Unidos e Inglaterra. Los vídeos son, además de nuevos medios de producción y monetización, una nueva forma de divulgación y difusión, que atraviesa fronteras.

Con el avance tecnológico de las cámaras, de los ordenadores, de las pantallas, de los softwares y de la calidad de internet, las nuevas tecnologías también empezaron a formar parte del sistema de enseñanza, de modo que en los últimos años, principalmente con el inicio de la pandemia del COVID-19, las clases online aumentaron en gran número. Verificamos que a pesar de estar presente desde la enseñanza informal hasta la universidad, las clases online no son apropiadas para el aprendizaje de la danza y deben ser una segunda alternativa, pues alumnos y profesores tienen la dificultad de ver los movimientos con todos sus detalles; no hay contacto físico en una enseñanza en que la percepción cinestésica es esencial; el espacio de práctica muchas veces no es adecuado, ya que se usa una de las habitaciones de la

casa; la calidad del aparato y de internet interfieren en la transmisión, mejorando o empeorando la imagen que consecuentemente mejorará o empeorará la enseñanza; las clases grabadas encuentran otro problema que es la falta de un mediador.

Todos estos obstáculos dificultan el aprendizaje, principalmente, de alumnos principiantes y de niños, que no tienen una conciencia corporal desarrollada lo suficiente como para manejar las dificultades encontradas en la enseñanza online. Pero al mismo tiempo ofrece medios para cuando las clases presenciales no son posibles, como mantener contacto entre alumnos y profesores de diferentes países, y también puede ser algo adicional, ofreciendo diversos tipos de material que físicamente no sería posible encontrar. Las clases online de danza todavía tienen mucho que desarrollar para poder presentar una clase de calidad, con nuevas metodologías y estrategias que resuelvan los problemas citados, sin embargo, podemos ver que son esenciales en un mundo cada vez más tecnológico, dependiente de las tecnologías, y propicio a cambios que exigen segundas alternativas.

Con la comunicación en masa produciéndose a través de las redes sociales, más que a través de los websites y de las plataformas online, la publicidad gana rapidez y gran alcance, creando una red de conexión entre diferentes usuarios, y hace posible un contacto próximo entre productor y consumidor. Con el crecimiento de la oferta y de la demanda, el artista necesita crear además de coreografías, publicaciones para las redes sociales, captando el interés del público para su trabajo. En esta nueva forma de mercado, productor y consumidor pueden cambiar su papel continuamente, dando lugar a nuevas dimensiones comunicativas que interaccionan mutuamente, dejando atrás las viejas formas de publicidad, como carteles y folletos, y medios de comunicación, como televisión y radio, creando nuevas formas de difusión y recepción.

El gran contenido ofrecido en internet está cambiando la capacidad de atención del público, que tiene millares de opciones para elegir, además de poder hacer otras cosas

mientras está conectado. Con esta nueva realidad, los artistas están produciendo vídeos más cortos, para que tenga más difusión y mejore la recepción por parte del público que cada vez dispone de menos tiempo. Los vídeos de larga duración quedan para el público más específico, que realmente está buscando aquel contenido. Así, saber captar la atención del público online es necesario para poder digitalizar, innovar, desmonetizar, monetizar, materializar y democratizar la danza. Esto es, difundiendo y recibiendo la danza por nuevos medios, que rompe con los antiguos sistemas, digitalizando y materializando la danza en internet; poniendo contenidos gratuitos al mismo tiempo que crea estrategias para monetizar de otras formas, por ejemplo, con anuncios publicitarios, haciéndola así más democrática.

Por lo tanto, también hay cambios en los procesos creativos coreográficos, ya que con los vídeos de danza de corta duración, toda la creatividad es resumida en tan sólo un minuto, el bailarín y el coreógrafo buscan en un corto periodo de tiempo prender la atención del receptor, y en los vídeodanza hay una nueva orientación espacial y una nueva estética, en que se puede obtener la grabación con varios ángulos, varios escenarios, varias ediciones y efectos especiales. Nuevas formas de difusión exigen nuevas formas de producción, que abren nuevos modos en los que desarrollar las coreografías. Esta nueva posibilidad también trajo una apertura a la creatividad dentro de la tradición, que estuvo apartada de las innovaciones. El sencillo hecho de coger una cámara para grabar una secuencia y publicarla en las redes sociales, hizo que alumnos, bailarines y profesores cambiaran elementos en sus coreografías para tener cabida dentro de una pantalla, lo que les llevó a hacer pequeños cambios coreográficos.

Todos estos nuevos procesos desarrollados por mediación de las nuevas tecnologías, vídeodanza, vídeos de danza, clases online, nuevos modos de divulgación y recepción, nuevos procesos creativos, tuvieron un avance significativo con la pandemia del COVID-19. Sin la posibilidad de encuentros presenciales para clases o espectáculos, el modo online fue la

única manera de que la danza continuara sobreviviendo, buscando nuevas formas y nuevas soluciones en un corto espacio de tiempo para que fuera posible sostener la actividad dancística. Ahora resta saber si cuando la pandemia termine, esta producción online mantendrá una cuantía significativa o no.

Y de acuerdo con los bailarines y compañías analizados, podemos ver que las nuevas tecnologías y la contemporaneidad están presentes en el bharata natyam y en el kathak de una forma o de otra, con mayor o menor influencia, insertándolos en un mundo globalizado. Estas danzas, clásicas y tradicionales, presentan contemporaneidad en la temporalidad y/o en su forma técnica; pudiendo tener hibridismo corporal o matices de otras técnicas; produciendo nuevas estructuras coreográficas para el teatro o para la producción de vídeos que serán difundidos en internet; además de tener como tema la mitología hindú, también pueden hablar sobre temas contemporáneos; usando las nuevas tecnologías en el teatro, en la producción en internet, y las redes sociales para difundir y acceder a sus trabajos. Así, en la diáspora o en India, en el mundo físico o en el virtual, estas danzas son realizadas de diferentes modos, y lo que encontramos en común, independientemente de su forma estética y del lugar de realización, es el uso de las nuevas tecnologías y de las redes sociales, que dan soporte o actúan con estas danzas.

Percibimos de esta manera que incluso la tradición viene usando las nuevas tecnologías como un soporte para sus producciones y para su difusión, gestionando las nuevas herramientas disponibles, e influenciando el bharata natyam y el kathak sin romper con sus formas estéticas y con sus temas coreográficos. Pero también podemos encontrar la tradición además de relacionada con las nuevas tecnologías, relacionada con la realidad actual, cambiando los temas tradicionales por temas contemporáneos. Cuando estas danzas rompen con sus códigos, encontramos no sólo la influencia de las nuevas tecnologías, de los aparatos y de internet en sí, sino de un mundo globalizado, donde diferentes técnicas

corporales se cruzan, creando un nuevo espacio de producción, un espacio híbrido e innovador que busca nuevas formas y nuevos modos de realización. O encontramos el bharata natyam y el kathak buscando nuevas formas a partir de su propia técnica.

Por lo tanto, los procesos de creación y recepción en el siglo XXI, influenciados por la globalización y por las nuevas tecnologías siguen desarrollándose de diferentes modos en el mundo físico y en el mundo virtual, en la tradición y en la contemporaneidad. Los tres modos que definimos: danza clásica india, danza clásica india contemporánea y danza contemporánea india coexisten, no siendo necesario que la tradición deje de existir para que la misma evolucione hacia una nueva danza. Después de siglos de desarrollo, el bharata natyam y el kathak, continúan cambiando sus formas, tal vez de aquí algunos años podemos visualizar si estos diferentes modos estarán siguiendo por diferentes vertientes o si seguirán una misma, formando un único estilo, lo que parece ser improbable, ya que la globalización y las nuevas tecnologías están sosteniendo variadas formas, que cada bailarín o compañía puede desarrollar.

Se recomienda para futuras investigaciones comprender que el pasado de estas danzas es más complejo que los libros de historia oficiales, y que investigar la parte no escrita dará una mayor comprensión no sólo sobre el pasado sino sobre el presente de estas danzas y de cómo pueden progresar. Se recomienda utilizar los conceptos definidos aquí sobre danza clásica india, danza clásica india contemporánea y danza contemporánea india, para poder teorizar la práctica que estas danzas vienen adquiriendo en el siglo XXI. Se recomienda entrevistar bailarines y compañías que están desarrollando un trabajo significativo actualmente, lo que no fue posible realizar en esta tesis. Y finalmente, se recomienda observar en los próximos años, los nuevos avances tecnológicos y las nuevas relaciones globales, y cómo las danzas clásicas indias se relacionarán con ellos.



## BIBLIOGRAFÍA

- Acharya, S. (2002). India: crisis, reforms and growth in the nineties. *Stanford Center for Research on Economic Development and Policy Reform, Working Paper, 139*.
- Almahano, L. (2011). Danza contemporánea y nuevas tecnologías. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, (7), 42-49*.
- Alves, R. (2018). Las TIC y su efecto catalizador en los itinerarios de enseñanza y aprendizaje: plataforma black board collaborate. En M. E. del Valle Mejías (Coord.), *Tecnoaulas y nuevos lenguajes educativos* (pp. 35-45). Tecnos.
- Arango-Forero, G. (2013). Comunicación digital: una propuesta de análisis desde el pensamiento complejo. *Palabra clave, 16(3), 673-697*
- Baldissera, F. (2012). Emotions in indian drama and dance. En A. Michaels y C. Wulf (Eds.), *Emotions in rituals and performances* (pp. 333-377). Routledge.
- Bauman, Z. (2001a). El desafío ético de la globalización. *Revista colombiana de sociología, 6(2), 95-99*.
- Bauman, Z. (2001b). *La globalización. Consecuencias humanas*. 2 ed. FCE.
- Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Paidós.

Bauman, Z. (2013). Algunas notas sobre las peregrinaciones históricas del concepto de "cultura". En Z. Bauman *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (pp. 9-21). FCE.

Beck, U. (2008). *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Paidós.

Bhabha, H. (1990). *DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation*. Recuperado de [http://www.victorfan.com/new\\_waves/Readings/Week\\_6/Recommended/1\\_Bhabha\\_Nation\\_and\\_Narration.pdf](http://www.victorfan.com/new_waves/Readings/Week_6/Recommended/1_Bhabha_Nation_and_Narration.pdf) Accedido en 05/05/2020.

Bhabha, H. (1991). A questão do "outro". Diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. En H. Buarque (Ed.) *Pós-modernismo e política*, (pp.177-203). Rocco.

Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Manantial.

Bhabha, H. (1999). On writing and rights: Some thoughts on the culture of human rights. En *Our common future: human rights conference*. Hanover. Recuperado de [http://www.ourcommonfuture.de/fileadmin/user\\_upload/dateien/Reden/Bhabha\\_keynote\\_final.pdf](http://www.ourcommonfuture.de/fileadmin/user_upload/dateien/Reden/Bhabha_keynote_final.pdf) Accedido en 07/05/2020.

Bhabha, H. (2000). Narrando la nación. En A. Fernández (Ed.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (pp.211-219). Manantial.

- Bhagchandani, S. (2018). Institutions of change: Kathal dance from courts to classrooms. *Chitrolekha International Magazine on Art & Design*, 2(1), 41-55. doi: dx.doi.org/10.21659/cjad.21.v2n104
- Bharucha, R. (2017). Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global. *OuvirOuver*, Uberlândia, 13, (1), jan./jun., 12-23.
- Bhattacharjya, N. (2011). A productive distance from the nation: Uday Shankar and the defining of indian modern dance. *South asian history and culture*, 2(4), 482-501.
- Bhavnnani, E. (1984). *The dance in India: The origin and history, foundations the art and science of the dance in India - Classical, folk and tribal*. Taraporevala.Sons e co.
- Blanchard, M. (2018). Dancing (not so much) by the book: Mapping a new discourse around the practice of indian classical dance. En *Symposia 9 Special Issue* (Vol. 14), 14-30.
- Botelho, J. (2019). Diversidade cultural como secularização? Exame da correlação entre os índices de religiosidade e diversidade na Europa do século XXI. *Revista cultura & religión*, 13(2), 75-102.
- Brah, A. (2011). *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*. Traficantes de sueños.
- Burt, R. (2004). Kaash: Dance, sculpture and the visual. *Visual Culture in Britain*, 5(2), 93-108.

Campbell, J. (2015). *Diosas*. Atalanta.

Castro, S. (1999). Fin de la modernidad nacional y transformaciones de la cultura en tiempos de globalización. En *Cultura y globalización* (pp.78-102). Universidad Nacional de Colombia.

Ceballos, A. Ver poesía y escuchar danza. Una aproximación a la estética de la danza sagrada de India. En L. Puelles; R. Fernández (Eds.), *Estéticas: occidente y otras culturas* (pp.39-55). Contrastes, suplemento 9. ISSN 1136-9922

Chaki, S. (2003). Tagore and modernization of dance. En S. Kothari (Ed.), *New directions in indian dance* (pp. 32-43). Marq publications.

Chakraborty, A. (2011). Performance, modernity, gender: Paradigm shifts (s) in india dance. *They Dared: Essays in honour of Pritilata Waddedar*, 113-147.

Chakraborty, A. (2014). In leotards under her sari: An indian contemporary dancer in america. En *Congress on research in dance* (vol. 2014, pp.39-51). Cambridge University Press.

Chakraborty, A. (2018). Dancers and critics: re-viewing Tagore. En *Dance matters too* (pp.241-267). Routledge.

Chakravorty, P. (2004). Dance, pleasure and indian women as multisensorial subjects. *Visual anthropology*, 17(1), 1-17.

- Chakravorty, P. (2006). Dancing into Modernity: Multiple Narratives of India's Kathak Dance. *Dance Research Journal*, 38(1-2), 115-136.
- Chakravorty, P. (2011). Global dancing in Kolkata. En I. Clark-Decès (Ed.), *A companion to the anthropology of India* (pp. 137-153). doi: 10.1002/9781444390599
- Chakravorty, P. (2013). Intercultural synthesis, radical humanism and rabindranritya: Re-evaluation of Tagore's dance legacy. *South Asia Research*, 33(3), 245-260. doi: doi.org/10.1177/0262728013504663
- Chandraleka. (2003). Reflections on new directions in indian dance. En S. Kothari (Ed.), *New directions in indian dance* (pp. 50-58). Marq publications.
- Cisneros, R., Wood, K., Whatley, S., Buccoli, M., Zaroni, M., & Sarti, A. (2019). Virtual Reality and choreographic practice: The potencial for new creative methods. *Body, space & tecnologia*, 18(1). doi: 10.16995/bst.305
- Clifford, J. (1994). Cultural Anthropology, Vol. 9, No. 3, Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future, pp. 302-338. *Future*, 302-338.
- Cordeiro, E. (2014). La globalización en el siglo XXI. Realidades y perspectivas. *Cuadernos de derecho publico*, (3), 43-56.
- da Cruz, I. (2021). Gênero e performance no Sul da Índia. O feminino ambivalente: da força da deusa a negação da mulher. *Conceição*, 10. doi: 10.20396/conce.v10i00.8665552

da Cruz, I. (2019). A diáspora privilegiada: tateando os limites do interculturalismo entre ocidente e oriente. En D. Santos Costa (Org.), *Corpo e diásporas performativas* (pp. 173-196). Paco Editorial.

da Cruz, I. (2020). *Theru-k-koothu: Um olhar sobre as culturas teatrais populares do sul da Índia*. [Tesis de doctorado]. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Dagnino, U. (2017). *Trance, devoción y silencio en la danza odissi de la India*. [Tesis doctoral]. Universidad Rey Juan Carlos.

Daniélou, A. (2009). *Dioses y mitos de la India*. Atalanta.

Danto, A. & Goehr, L. (1997). *After the end of art: Contemporary art and the pale of history* (Vol. 197). Princeton University Press.

Danto, A. (2005). *A transfiguração do lugar-comum: Uma filosofia da arte*. Cosac Naify.

Danto, A. (2007). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.

David, A. (2007a). Migratory rituals or classical dance forms?. “Trance” dance and bharatanatyam as signifiers of tamil identity in diasporic hindu communities in Britain. En *Congress on research in dance*, 39(S1), 29-35. Publicado online por Cambridge University Press en enero de 2013. doi: 10.1017/S204912550000008X

- David, A. (2007b). Religious dogma or political agenda?: Bharatanatyam and its re-emergence in british tamil temples. *Journal for the anthropological study of human movement*, 14(4). Recuperado de [https://www.academia.edu/472516/Religious\\_Dogma\\_or\\_Political\\_Agenda\\_Bharatanatyam\\_and\\_its\\_Re-emergence\\_in\\_British](https://www.academia.edu/472516/Religious_Dogma_or_Political_Agenda_Bharatanatyam_and_its_Re-emergence_in_British) Accedido en 02/12/2019
- de Carlos, J. (2018). Desafios del siglo XXI: Globalización, cambio social y migraciones. En *Comprender el presente, imaginar el futuro: nuevas y viejas brechas sociales* (pp. 236-251). Corisco Edizione.
- de la Rosa, C. (2017). ¿La danza clásica contemporánea, un estilo coreográfico del siglo XXI? *Escena: Revista de las artes*, 77(1), 63-90.
- de Souza, J. & Mignolo, W. (2015). A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. *Civitas: Revista de ciências sociais*, 15(3), 381-402. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74243478002> Accedido en 01/06/2020.
- Devi, R. (2002). *Dance Dialects of India*. Motilal Banarsidass.
- Dutt, K. (2005). Authenticity in indian media. En S. Lowen (Ed.), *The performing arts of India: development & spread across the globe* (pp. 121-124). Shubhi Publications.
- Dutt, B. & Sarkar, U. (2010). *Engendering performance: Indian women performers in search of an identity*. Sage.

Eliade, M. (1979). *Imagens e símbolos*. Arcadia.

Enterría, A. (2018). *La India por dentro: Un guía cultural para el viajero*. Tierra Incognita.

Faiad, M. (2017). O Legado da Partilha da Índia e Paquistão: Violência Contra Muçulmanos na Índia Pós-Colonial. *Malala*, 5(8), 36-53.  
<https://doi.org/10.11606/issn.2446-5240.malala.2017.138679>

Fazenda, M. (2010). As histórias que as pessoas dançam sobre si próprias: As linguagens de Jérôme Bel, Montalvo/Hervieu, Shobana Jeyasingh e Akram Khan. Recuperado de [hdl.handle.net/10400.21/2580](http://hdl.handle.net/10400.21/2580). Accedido en 04/12/2019.

Féral, J. (2006). *Além dos limites: Teoria e prática do teatro*. Perspectiva.

Fernández, E. (2010). La danza líquida en la contemporaneidad. *Katharsis*, (10), 71-82. doi: [doi.org/10.25057/25005731.185](https://doi.org/10.25057/25005731.185)

Fernández, I., Menéndez, O., Fuertes, J., Mecha, R., & Milán, M. (2019). *La Comunidad Científica ante las Redes Sociales: Guía de Actuación para Divulgar Ciencia a través de ellas*. Universidad Complutense de Madrid.

Ferrer, R. (2020). Pandemia por Covid-19: el mayor reto de la historia del intensivismo. *Medicina intensiva*, 44(6), 323.



- Ganesh, S. (2015). Writing as operations of disenfranchisement investigating manuscripts, and choreographer's notes from the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries: Advantages and problems in reconstructing from the papers. En *Congress on Research in Dance* (pp. 52-58). Cambridge University Press.
- Gaston, A. & Gaston, T. (2014). Dance as a wayof being religious. En F. Burch (Ed.) *The Oxford Handbook of Religion and the Arts* (pp. 182-202). doi: 10.1093/oxfordhb/9780195176674.013.010
- Giménez, G. (2002). Globalización y cultura. *Estudios sociológicos*, XX(58), 23-46.
- Gomes, F. (2019). O conceito de inovação em educação: uma revisão necessária. *Revista do centro de educação UFSM*, 44, 1-19. doi: dx.doi.org/10.5902/1984644432311
- Grau, A. (2002). *South Asian dance in Britain: Negotiating cultural identity through dance (SADiB)*. Unpublished report, Leverhulme Research Grant n. F/569/D.
- Gupta, M. (2013). "B" for ballet and "B" for bharata natyam. Recuperado de <http://www.desiblitiz.com/content/b-ballet-b-bharatanatyam> Accedido en 15/03/2018.
- Gupta, S. (2015). Performance and subversion in kathak. *Sub/versions: A journal of Emerging Research in Media and Cultural Studies*, 3(1), 118-153.
- Han, B. (2019). *Hiperculturalidad*. Herder.

Hegel, G.W.F. (1995). *Lecciones sobre la historia de filosofía*. Fondo de Cultura Económica.

Heller, E. (2014). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Gustavo Gili.

Hirsch, J. (1997). ¿Qué es la globalización? *Realidad económica*, 147, 7-17.

Hobsbawm, E. (1984). Introdução: A invenção das tradições. En E. Hobsbawm y T. Ranger (orgs.) *A invenção das tradições* (pp.9-23). Paz e Terra.

Homobono, J. (2019). Glocalización: síntesis de lo global y de lo local. *Zainak*, (37), 19-54.

Internacional Organization for Migration (IOM) (2020). *World migration report 2020*. Recuperado de <https://worldmigrationreport.iom.int/wmr-2020-interactive/> Accedido en 28/09/2021 a las 21:40h.

Jacob, A. (2009). *Atman: Los Arios. Orígenes de la primitiva religión indo-europea*. Ojeda.

Kanti, A. (2008). India's social development in a decade of reforms: 1990–91/1999–2000. *Social indicators research*, 87(3), 409-425. doi: 10.1007/s11205-007-9148-9

Katrak, K. (2011). *Contemporary indian dance: New creative choreography in India and the diaspora*. Palgrave Macnillan.

Keshaviah, A. (2008). Decoding the modern practice of bharatanatyam. En *Congress on research in dance*, 40(S1), 140-150. Cambridge University Press.

Kothari, S. (1989). *Kathak: indian classical dance art*. Abhinav Publications.

Kothari, S. (2003). Perspective. En S. Kothari (Ed.), *New directions in indian dance* (pp. 10-18). Marq publications.

Kothari, S. (11/11/2019). The magnetic Madame Menaka and the tiger of Hastinapur. En *The Asian Age*. Recuperado de <https://asianage.com/life/more-features/111119/the-magnetic-madame-menaka-and-the-tiger-of-hastinapur.html?fbclid=IwAR03dNRgFK4L6MO0XU2zWDYIhS9x58faW aQaMu xf3cTsCBzTFLPCaLj6LBo> Accedido en 20/11/2019.

Kumar, N. (2002). India in the 1990s: The Impact of Globalisation. *China Report*, 38(1), 57-75.

Lachino, H. (2017). Danza y tecnología. En A. Guzmán (org.) *México coreográfico. Danzantes de letras y pies* (pp. 271-280). Instituto Nacional de Bellas Artes y Secretaría de Cultura.

Lahiri, H. (2019). Transnationalism and diaspora: 'Awkward dance partners'? *Post scriptum: an interdisciplinary journal of literary studies*, 4(2), 116-130. doi: 10.5281/zenodo.3353695

Lakhia, K. (2003). Innovations in kathak. En S. Kothari (Ed.), *New directions in indian dance* (pp. 60-69). Marq publications.

Lamas-Baiak, M. (2019). *La danza clásica india bharata natyam y su relación con el ballet clásico occidental en los siglos XIX y XX*. [Trabajo de conclusión de curso de máster en artes escénicas]. Instituto de Danza Alicia Alonso - Universidad Rey Juan Carlos.

Lamas-Baiak, M. (2021) Del templo al escenario digital: La danza clásica india en tiempos pandémicos. *Urdimento - Revista de Estudios em Artes Cênicas*, 2(41). doi: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102412021e0121>

Le Breton, D. (2005). *Cuerpo sensible*. Metales Pesados.

Lopez, A. (2003). Classicism, post-classicism and Ranjabati Sircar's work: re-defining the terms of indian contemporary dance discourses. *South Asia Research*, 23(2), 153-169.

Lopez, A. (2004). Dance in the british south asian diaspora: redefining classicism. *Postcolonial Text*. Recuperado de <http://pkp.ubc.ca/pocol/viewarticle.php?id=138>.  
Accedido en 02/11/2019.

Lopez, A. (2010). Indian classical dance: a sacred art? *The Journal of Hindu Studies*, 3(1), 114-123. doi: 10.1093/jhs/hiq008

- López, M. & Rodrigo, J. (2018) Juegos y rarezas matemáticas: danza, ciencia e ingeniería. Dance, science and engineering. *Pensamient matemátic*, 8(3), 177-186.
- Lowen, S. (2005). Through a cross-cultural prism - performing arts and academic institutions. En S. Lowen (Ed.), *The performing arts of India: development & spread across the globe* (pp. 165 - 182). Shibhi Publications.
- Mallarino, C. (2008). La danza contemporánea en el transmilenio: Tendencia y técnica. *Revista Guillermo de Ockham*, 6(1), 119-125.
- Margulis, M. (1996). Globalización y cultura. *Revista Sociedad*, 9, 5-17.
- Martínez, C. (2018). Las diferentes miradas a la noción de cultura y los efectos de la globalización cultural. *AusArt Journal for Research in Art*, 6(1). doi: 10.1387/ausart.19467
- Massey, R. (1999). *India's kathak dance: past, present, future*. Abhinav Publications.
- Mattos, F. (2021). Entrevista realizada a través de un cuestionario con preguntas abiertas enviado por correo electrónico en el día 25 de abril de 2021 y recibido en 04 de mayo de 2021.
- Meduri, A. (2008). The transfiguration of indian/asian dance in the United Kingdom: Contemporary bharatanatyam in global contexts. *Asian Theatre Journal*, 25(2), 298-328. doi: 10.1353/atj.0.0017

Merejo, A. (2017). La globalización del cibernundo. *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*, 9(17), 175-187.

Messerschmidt, J. (2005). La bayadèra: Algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, (9), 43-74.

Mignolo, W. (2008). El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto. *Revista Telar*, (6), 7-38. Recuperado de <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/168/156> Accedido en 23/05/2020.

Mignolo, W. (2009). Desobediencia Epistémica (II), pensamiento independiente y libertad de-colonial. *Otros logos: Revista de estudios críticos*, 1, 8-42. Recuperado de <http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/revistas/0001/mignolo.pdf> Accedido en 02/06/2020.

Mignolo, W. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040> Accedido en 01/06/2020.

Mignolo, W. (2017a). Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. *Revista brasileira de ciencias sociais*, 32(94), 1-18. doi: 10.17666/329402/2017

- Mignolo, W. (2017b). Desafios decoloniais hoje. *Epistemologias do sul*, 1(1), 12-32.  
Recuperado de <https://ojs.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/viewFile/772/645>  
Accedido en 28/05/2020.
- Mitra, R. (2016). Decolonizing immersion translation, spectatorship, rasa theory and contemporary british dance. *Performance Research* 21(5), 89-100. doi: 10.1080/13528165.2016.1215399
- Mohan, A. (2004). *Classical dance: eternal india*. Rupa e co.
- Mora, A. (2010). Movimiento, cuerpo y cultura: Perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En *Memoria Académica*. Recuperado de: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.5678/ev.5678.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5678/ev.5678.pdf) Accedido en 20/11/2019.
- Morelli, S. (2010). Intergenerational adaptation in north indian kathak dance. *Anthropological notebooks*, 16(3), 77-91.
- Morgenthau, H. (2003). *A política entre as nações: a luta pelo poder e pela paz*. São Paulo: UnB.
- Mukherjee, N. (2017). From nautch to nritya. *Economic & political weekly*, 52(3), 85.

Mukunda, K. (2014). Bharatanatyam and transnational literacy through socio-cultural pedagogy. *Journal of Humanities and Social Science*, 19(10), 50-59.

Muni, B. (2006). *The natya sastra*. Sri Satguru.

Muñoz, L. (2016). Globalización y creatividad en el arte contemporáneo. *Arte e Investigación*, (12), 47-56.

Narayan, S. (2001). *Kathak: Rhythmic echoes and reflections*. Roli Books.

Narayan, S. (2004). *Kathak*. Wisdom Tree.

Narayan, S. (2005). *Indian classical dances*. Shubhi Publications.

Navarro, J. (2008). *Historia del baile flamenco*. Vol. I. Signatura Ediciones.

O'Connor, M. (2016). The indian diaspora in the UK: Accommodating britishness. *Indialogs*, 3 (Violences), 137-150. doi: doi.org/10.5565/rev/indialogs.24

Onuki, G. (2010). (Corpo + movimento) dança = corpomídia. *Razón y palabra*, 15(72). ISSN: 1605-4806. Recuperado de [www.realyc.org/articulo.oa?id=1995/1995514906057](http://www.realyc.org/articulo.oa?id=1995/1995514906057)  
Accedido en 20/01/2020.

Orlando, J. (2006). Contra la identidad. *El malpensante*, 74, 85-94.



- Ortiz, R. (1999). Diversidad cultural y cosmopolitismo. En *Cultura y globalización* (pp. 29-52). Universidad Nacional de Colombia.
- O'Shea, J. (2003). At home in the world? The bharatanatyam dancer as transnational interpreter. *TDR/The Drama review*, 47(1), 176-186.
- O'Shea, J. (2018). Decolonizing the curriculum? Unsettling possibilities for performance training. *Revista brasileira de estudos da presença*, 8(4), 740-762. doi: 10.1590/2237-266078871
- Ozaí, A. (2012). Sobre o autodidata. *Revista Espaço Acadêmico*, 11(128), 168-170.
- Paris, M. & Souza, M. (2015). Arte, dança e política (s). *Psicologia & sociedade*, 27(1), 3-12. doi: 10.1590/1807-03102015v27n1p003
- Passo, P. (2011). *Fusão el universo que danza: Visión antropológica de la danza en oriente y occidente*. MFC
- Patnaik, P. (2000). The Performance of the Indian Economy in the 1990s. *South Asia: Journal of South Asian Studies*, 23(s1), 193-205. doi: 10.1080/00856400008723408
- Pérez, E. (2012). Cuerpos, discursos y medios tecnológicos en la producción de danza contemporánea. En A. Ceriani (Ed.) *Arte del cuerpo digital - nuevas tecnologías y*

*estéticas contemporâneas* (pp.33-41). Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Eduulp).

Pérez, H. (2019). Subjetividades otras en las manifestaciones artísticas en redes sociales: ficciones y realidades. *Commons. Revista de comunicación y ciudadanía digital*, 8(1), 156-185. doi: 10.25267/COMMON.2019.v8.i1.05

Perez, J. (2016). Movimentos sociais pré-independência a formação dos estilos clássicos de arte performática indianos. *Repertório*, 26, 237-251.

Phillips, M. (2013). Becoming the floor/breaking the floor: Experiencing the kathak-flamenco connection. *Ethnomusicology*, 57(3), 396-427. doi: 10.5406/ethnomusicology.57.3.0396

Piccirillo, A. (2008). Hybrid bodies in transit: The ‘third language’ of contemporary kathak. *Anglistica*, 12(2), 27-41.

Pinto, J. (2017). Tradição como transgressão: Kalanidhi Narayan e Chandraleka. *Pitágoras* 500, 11(1), 16-27.

Rajchman, J. (2011). O pensamento na arte contemporânea. *Novos estudos CEBRAP*, (91), 97-106. doi: 10.1590/S0101-33002011000300005

Ramachandrasekhar, P. (2009). *Dance Gestures: Mirror of expressions*. Giri.

Ramírez-Ochoa, M. I. (2016). Posibilidades del uso educativo de YouTube. *RA ximhai*, 12(6), 537-546.

Rancière, J. (2002a). La división de lo sensible: estética y política. *Consortio Salamanca*. Recuperado de [https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-d e-lo-sensible1.pdf](https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-d-e-lo-sensible1.pdf) Accedido en 16/11/2019.

Rancière, J. (2002b). La revolución estética y sus resultados. *New Left Review*, 14, 118-134.

Rao, B. (2018). Growth of bharatanatyam during the anti-nautch movement of colonial era, through the famous gurus & their banis. *IOSR Journal of humanities and social cience*, 23(5), 43-51. doi: 10.9790/0837-2305024351

Real Academia Española (s.f.). *Clásico,ca*. In Diccionario de la lengua española (DLE). *Clásico,ca*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?w=cl%C3%A1sico&m=form> Accedido en 09/11/2019.

Real Academia Española (s.f.). *Contemporáneo, a*. In Diccionario de la lengua española (DLE). Recuperado de <https://dle.rae.es/contempor%C3%A1neo> Accedido en 09/07/2021.

Real Academia Española (s.f.). *Cultura*. In Diccionario de la lengua española (DLE). Recuperado de <https://dle.rae.es/cultura?m=form> Accedido en 11/04/2020.

Real Academia Española (s.f.). *Deserendar*. In Diccionario de la lengua española (DLE). Recuperado de <https://dle.rae.es/desenredar> Accedido en 04/10/2021.

Real Academia Española (s.f.). *Edad Contemporánea*. In Diccionario de la lengua española (DLE). Recuperado de <https://dle.rae.es/edad#5YPjAkj> Accedido en 09/07/2021.

Reddy, J. & Pereira, C. (2018). From expressions to ecstasy: understanding the phenomenon of experiential interaction between the performer and audience in dance. *Dance, Movement & Spiritualities* 5(1), 89-99.

Ring, A. & Schramm, M. (2017). (Post-)Migration in the age of globalization: new challenges to imagination and representation. *Journal of aesthetics & culture*, 9(2), 1-12. doi: 10.1080/20004214.2017.1356178

Rodríguez, L. (2015). Las diásporas en la arena internacional: el caso de la diáspora india. *Oasis*, 22, 23-47. doi: 10.18601/16577558.n22.03

Roy, S. (2003). Growths and outgrowths. En S. Kothari (Ed.), *New directions in indian dance* (pp. 157-167). Marq publications.

Saini, S. (2013). Dancing for the audience: Contemporary dance and audience perception. Recuperado de [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/33799913/Shilpi\\_Saini-\\_Dancing\\_for\\_the\\_Audience.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DDancing\\_for\\_the\\_Audience\\_Contemporary\\_Da.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMA](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/33799913/Shilpi_Saini-_Dancing_for_the_Audience.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DDancing_for_the_Audience_Contemporary_Da.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMA)

C-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A%2F20191224%2Fus-east-1%2Fs3%2Faws4\_request&X-Amz-Date=20191224T135437Z&X-Amz-Expires=3600&X-Amz-SignedHeaders=host&X-Amz-Signature=fd3ead6ca234b87b33bb0d6cedd8a6ed6fb5352e93\_5ddae5bead283c53d8231b Accedido en 23/12/2019.

Sanabria, J. (2017). Alcances del método de inmersión gradual (mig): percepción y creación colaborativa con realidad aumentada. En Chávez, B.; González, R.; Tonatiuh, I. (Coord.), *Desafíos de la cultura digital para la educación* (pp. 285-305). Universidad de Guadalajara.

Santander-Gana, M. (2015). Tecnología y sociedad: Reflexiones acerca de las visiones y las tensiones de la tecnología. *Ingeniería solidaria*, 11(18), 105-114. doi: 10.16925/in.v11i18.997

Sarkar, U. (2008). Boundaries and beyond: Problems of nomenclature in indian dance history. En U. Sarkar (Ed.) *Dance: Transceding borders* (pp.78-95). Tulika books.

Schechner, R. (1984). A Reply to Rustom Bharucha. *Asian Theatre Journal*, 1 (2), Autumm, 245-253.

Scott, M. (2016). *Ancient worlds: An epic history of east and west*. Windmill.

Shafa, S. (2000). *De persia a la españa musulmana: La historia recuperada*. Universidad de Huelva.

- Sinha, M. (2000). Kathak. En S. Serbjeet (Ed.), *Indian dance: the ultimate metaphor* (pp. 59-88). Ravi Kumar.
- Sircar, R. (2003). Navanritya - a contemporary methodology: history, theory, practice. En S. Kothari (Ed.), *New directions in indian dance* (pp. 82-92). Marq publications.
- Skiba, K. (2016a). A heroine in the pangs of separation or a soul longing for the divine? Re-appropriated voices in the poetry of kathak dance repertoire. *The Polish Journal of Arts and Culture. New Series*, 4(2), 47-78. doi: 10.4467/24506249PJ.16.010.6241
- Skiba, K. (2016b). Cultural geography of kathak dance: Streams of tradition and global flows. En C. Bignami y E. Debicka-Borek (Ed.), *Cracow indological studies*, vol. XVIII (pp.55-91). Ksiegarnia Akademicka.
- Skiba, K. (2016c). Redefining hybridity in contemporary kathak dance. *Przegląd Kulturoznawczy*, 4(30), 435-451. doi: 10.4467/20843860PK.16.034.6495
- Shanken, E. (2011). Introducción. En Nuevos medios, arte-ciencia y arte contemporáneo: ¿hacia un discurso híbrido?. *Artnodes*, 11, 5-7.
- Shanker, G. (1993). *The lady atop India's top arts academy*. Recuperado de <http://www.tamilnadu.org> Accedido en 20/08/2017.
- Soneji, D. (2012). *Unfinished gestures: Devadasis, memory, and modernity in south India*. The University of Chicago Press.

- Srivastava, R. (2000). Kathak: in stone and manuscript. En S. Serbjeet (Ed.), *Indian dance: the ultimate metaphor* (pp. 205-216). Ravi Kumar.
- Steingress, G. (2002). La cultura como dimensión de la globalización: Un nuevo reto para la sociología. *Revista Española de Sociología*, (2), 77-96.
- Stiglitz, J. (2002). *El malestar en la globalización*. Taurus.
- Subrahmanyam, P. (2010). *Bharatiya natyashastra*. Vol I e II [DVD]. Doordarshan Archivos.
- Subramaniam, S. (2020). Entrevista realizada a través de un cuestionario con preguntas abiertas enviado por correo electrónico en el día 22 de agosto de 2020 y recibido en 08 de diciembre de 2020.
- Sukhatankar, O. (2016). Practice and pedagogy of indian classical dance (ICD): Analysis in comparison with indian's folk and bollywood dances. *Chitroleka internacional magazine on art and design*, 4(2), 11-19. doi: <http://dx.doi.org/10.21659/chitro.v6n2.03>
- Temperley, S. (2015). Autopoiesis de la dance-tech: una aproximación entre la relación entre danza y tecnología desde la teoría sistémica. En Ivani Santana (org.) *Revista eletrónica MAPA D2 - Mapa e programa das artes em dança (e performance) digital*, 2(1), 3-26.

- Temperley, S. (2017). El mito y el tabú: aproximaciones a la imaginación técnica en el encuentro entre danza y tecnología. *Repertório*, 20(28), 68-92. doi: 10.9771/r.v0i28.25000
- Thatra, G. (july, 2013). *One space, many stories: Tawaifs'kotha and the congress house in Bombay/Mumbai during the twentieth century*. [Monografía - versión modificada]. Urban Aspirations in Global Cities, con colaboración de Tata Institute of Social Sciences, Mumbai, Max Plank Institute, Germany, y partners de Urban Knowledge, Action and Research (PUKAR).
- Thobani, S. (2015). Living history, performing coloniality: Towards a postcolonial ethnography. *Anthropology in Action*, 22(3). doi: 10.3167/aia.2015.220306
- Thobani, S. (2017). *Indian classical dance and the making of postcolonial national identities: Dancing on empire's stage*. Inglaterra: Routledge.
- Tomlinson, J. (2001). La cultura global: sueños, pesadillas y escepticismo. *Revista globalización y cultura*, 83-124.
- Toro, A. (2014). Contrapeso. La video danza o la coreografía de la mirada. *Revista Nexus comunicación*, 24-45. doi: doi.org/10.25100/nc.v0i15.726
- Tredezini, B. (2020). Entrevista realizada a través de un cuestionario con preguntas abiertas enviado por correo electrónico en el día 24 de septiembre de 2020 y recibido en 12 de noviembre de 2020.



- Venkatraman, L. (2001). *Bhisma: Incidents in the life of Bhisma* produced by Rukmini Devi. En C. Nachiappar (Ed.), *Rukmini Devi: Bharata natya* (pp. 21-34). Kalakshetra Publications.
- Walker, M. (2004). *Kathak dance: A critical history*. [Tesis de doctorado en Filosofía]. University of Toronto.
- Walker, M. (2009). Kathak log ya kathak nrtya: The search for a dance called kathak. *Journal of the indian musicological society*, 40, 168-190.
- Walker, M. (2010a). Courtesans and choreographers: The (re)placement of woman in the history of kathak dance. En P. Chakravorty; N. Gupta (Eds.). *In dance matters: Performing india* (pp. 279-300). Routledge.
- Walker, M. (2010b). Revival and reinvention in India's kathak dance. *MusicCultures*, 37, 171-184.
- Walsh, C. (2005). Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. *Signo y pensamiento*, 24(46), 39-50.
- Wulff, H. (2015). Dance, anthropology of. En James Wright (Ed.), *Internacional encyclopedia of the social & behavioral sciences*, 2ºed, vol 5 (pp. 666-670). Elsevier.

## Recursos web

Abhinava Dance Company. (s.f.). Recuperado de <https://abhinava.dance/> Accedido en 14/07/2021 a las 10:36h.

Abhinava Dance Company. (s.f.). *Videos* [YouTube perfil]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/c/AbhinavaDanceCompany/videos> Accedido en 04/10/2021 a las 20:05h.

Abhinava Dance Company. (24 de diciembre de 2011). *KATHAKITATHOM in collage* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OmYRKPYvE1M> Accedido en 06/10/2021 a las 11:16h.

Abhinava Dance Company. (27 de diciembre de 2011). *Sambhrama* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KTDPO2gqVn4> Accedido en 06/10/2021 a las 11:14h.

Abhinava Dance Company. (23 de mayo de 2015). *Padmashali Teaser* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4MC815Dj3wE> Accedido en 06/10/2021 a las 11:11h.

Abhinava Dance Company. (18 de junio de 2016). *Dancing Strings* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RwZLVj810bI> Accedido en 06/10/2021 a las 11:09h.

Abhinava Dance Company. (12 de julio de 2017). *Abhimanyu HD* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sfbaeq3HU6Q> Accedido en 06/10/2021 a las 11:05h.

Abhinava Dance Company. (28 de diciembre de 2018). *Sankeerthan* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eWvLEc3liPE> Accedido en 06/10/2021 a las 11:00h.

Abhinava Dance Company. (18 de enero de 2019). *Alaipayudhey* [vídeo]. YouTube. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=-jG\\_496GIQQ](https://www.youtube.com/watch?v=-jG_496GIQQ) Accedido en 04/10/2021 a las 21:07h.

Abhinava Dance Company. (22 de enero de 2020). *Rama Katha Vismaya* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8fMQ6LDcAI4> Accedido en 04/10/2021 a las 22:22h.

Aditi Mangaldas. (s.f.). *About*. Recuperado de <http://www.aditimangaldasdance.com/about.php> Accedido en 14/07/2021 a las 10:40h y en 15/12/2021 a las 23:05h.

Aditi Mangaldas. (s.f.). *Dance films*. Recuperado de <http://www.aditimangaldasdance.com/dance-video.php> Accedido en 29/11/2021 a las 21:28h.

Akram Khan Company. (s.f.). Recuperado de <https://www.akramkhancompany.net/> Accedido en 07/06/2021 a las 14:52h y en 24/11/2021 a las 8:40h.

Akram Khan Company. (2018). *Xen* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=X15gVFPT6fk> Accedido en 23/11/2021 a las 15:43h.

Akram Khan Company. (22 de diciembre de 2021). *Best wishes for 2022* [vídeo]. Facebook. Recuperado de <https://fb.watch/ahsLD-BMK4/> Accedido en 02/01/2022 a las 15:40h.

Akram Khan Company. (22 de diciembre de 2021). *As we travel on this river of time, let's find new ways, or perhaps re-discover ancient ways, of how to move* [vídeo]. Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/CXyQlpgIHYv/> Accedido en 02/01/2022 a las 15:48h.

Akram Khan Company. (22 de diciembre de 2021). *Best wishes for 2022* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cbxpsUw4dBU> Accedido en 02/01/2022 a las 15:50h.

Amit Patel. (s.f.). *About*. Recuperado de <https://www.amitpateldanceproject.com/about> Accedido en 07/06/2021 a las 15:03h.

Arts depot. (s.f.). Recuperado de <https://www.artsdepot.co.uk/> Accedido en 29/10/2021 a las 16:25h.

Arts depot. (s.f.). [YouTube perfil]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCGZg3jr-aGqb-9SVyo1GSSA> Accedido en 29/10/2021 a las 17:10h.

Basavarajaiah, V. (s.f.). *Cartoon natyam* [Instagram perfil]. Instagram. Recuperado de [https://www.instagram.com/cartoon\\_natyam/](https://www.instagram.com/cartoon_natyam/) Accedido en 06/11/2020 a las 10:22h.

Basavarajaiah, V. (s.f.). *Veena Basavarajaiah* [Facebook perfil]. Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/veenadance> 06/11/2020 a las 10:17h.

Deboo, A. (s.f.). *Astad Deboo* [Instagram perfil]. Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/astaddeboo/> Accedido en 15/11/2021 a las 00:14h.

Deboo, A. (s.f.). *Videos* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/user/astaddeboo/videos> Accedido en 12/11/2021 a las 13:56h.

Deboo, A. (2011). *Rhythm Divine* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pcKoTBvgPeQ> Accedido en 12/11/2021 a las 14:17h.

Fórum a dança indiana no Brasil. (s.f.). Recuperado de <https://dancaindianabrasil.wixsite.com/forum> Accedido en 06/04/2021 a las 11:10h.

Fórum a dança indiana no Brasil. (s.f.). *FADINB* [Facebook perfil]. Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/fadinb2021> Accedido en 06/04/2021 a las 11:14h.

Fórum a dança indiana no Brasil. (s.f.). *FADINB* [Instagram perfil]. Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/fadinb2021/> Accedido en 06/04/2021 a las 11:16h.

Gopesvaraarts. (s.f.). [Instagram perfil]. Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/Gopesvaraarts> Accedido en 30/07/2021 a las 20:12h.

Gungur. (s.f.). Recuperado de <http://www.gungur.com/es> Accedido en 30/07/2021 a las 20:34h.

Gungur Arts. (2016). *India'n Beatles Trailer* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fRD3dKIaTFA> Accedido en 30/07/2021 a las 20:45h.

Hare Krishna Recife. (2008). *Joaquim Andrade - 8/8 - Padre indiano - FCIR 2008* [vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=f-RwM44jzEE> Accedido en 15/06/2021 a las 23:07h.

India in Sweden. (agosto de 2014). *Astad Deboo performing in Riga* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kKJ7MtuRPkM> Accedido en 12/11/2021 a las 15:53h.

Indian Raga. (s.f.). Recuperado de <https://indianraga.com/> Accedido en 24/09/2021 a las 21:35h y en 23/10/2021 a las 22:20h.

Indian Raga. (s.f.). *Videos*. <https://indianraga.com/videos/> Accedido en 26:12/2021 a las 15:56h.

Indian Raga. (s.f.). [YouTube perfil]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/c/Indianraga> Accedido en 23/10/2021 a las 22:24h.

Indian Raga. (s.f.). *Irish Malhar - Bharatanatyam, Ballet and Semi-classical Dances* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lhpRTP88pai> Accedido en 31/10/2021 a las 23:20h.

Indian Raga. (s.f.). *Revelations: Celebrating LGBTQ Stories Through Bharathanatyam Dance* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zLCK1dmn2qc> Accedido en 30/10/2021 a las 18:30h.

Indian Raga. (28 de marzo de 2017). *Reflections: Celebrating LGTBQ Stories through Bharatanatyam Dance* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=c1FqhFZ3EGI&t=0s> Accedido en 29/10/2021 a las 19:04h.

Indian Raga. (2018). *Shiva Shambho: Most Watched Bharatanatyam Dance | Best of Indian Classical Dance* [vídeo]. YouTube. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=JWhA3ldZcyY> Accedido en 30/10/2021 a las 23:52h.

Indian Raga. (22 de febrero de 2019). *Essence of Love ft Amit Patel and Group* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nE1dhMFLKW4> Accedido en 30/10/2021 a las 22:19h.

Indian Raga. (2019). *Kathak Tarana* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yq4dOpYZABA> Accedido en 01/11/2021 a las 00:52h.

Indian Raga. (30 de octubre de 2021). *A Whole New World | Indian Classical Dance | Online Dance Fellowship* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WDKLnNcx4eM> Accedido en 30/10/2021 a las 20:07h.

Janaki Rangarajan. (s.f.). Recuperado de <https://www.janakirangarajan.com/> Accedido en 28/06/2021 a las 23:45h.

Janaki Rangarajan. (s.f.). *Gallery*. Recuperado de <https://www.janakirangarajan.com/gallery.html> Accedido en 26/12/2021 a las 14:59h.

Kalakshetra. (s.f.). Recuperado de <https://www.kalakshetra.in/newsite/> Accedido en 28/06/2021 a las 22:15h.



Kathak Rockers. (s.f.). Recuperado de <https://kumarkathakrockers.com/> Accedido en 25/10/2021 a las 23:51h.

Kathak Rockers. (s.f.). *Gallery*. Recuperado de <https://kumarkathakrockers.com/gallery/> Accedido en 15/10/2021 a las 21:01.

Krishna Sharana. (s.f.). Recuperado de <https://www.dancaindianabrasil.com.br/> Accedido en 30/07/2021 a las 20:55h.

Mahalakshmi Prabhakar. (s.f.). *Re-cognising dance*. Recuperado de <https://www.mahalakshmiprabhakar.com/re-cognising-dance> Accedido en 06/11/2020 a las 10:30h.

Núcleo Prema. (s.f.). Recuperado de <https://nucleoprema.blogspot.com/> Accedido en 02/08/2021 a las 9:20h.

Patel, A. (2019). *Shape of you carnaticic | Indian contemporary | Amit Patel | Indian Raga* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gbWYS6sULx0> Accedido en 17/09/2021 a las 20:40h.

Rangarajan, J. (s.f.). *Videos* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/c/NatyamNrityam/videos> Accedido en 01/10/2021 a las 17:54h.

Rangarajan, J. (04 de noviembre de 2021). , *Asamyuta hasta- bharatanatyam - Dance video - Dr. Janaki Rangarajan* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9ybcxhLxI8Q> Accedido en 05/11/2021a las 22:47h.

Recognising dance. (s.f.). [YouTube perfil]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCCVPLrBWp6hQsPp3RHskbCA> Accedido en 06/11/2020 a las 10:35h.

Re-cognising dance. (s.f.). *Re-cognising dance* [Facebook perfil]. Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/recognisingdance> Accedido en 06/11/2020 a las 10:33h.

Sadler's Wells. (2018). *Xen* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FLI7fMiqLMU> Accedido en 23/11/2021 a las 16:20h.

Sandesha foudation for culture and education. (s.f.). Recuperado de <https://www.sandesha.org/> Accedido en 15/06/2021 a las 23:25h.

Sharma, K (s.f.). *Kumar Sharma* [Facebook perfil]. Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/KumarSharmaDance> Accedido en 17/09/2021 a las 20:40h.

Sharma, K. (s.f.). *Kumar Sharma* [Instagram perfil]. Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/kumar1sharma/> Accedido en 17/09/2021 a las 20:40h y en 25/10/2021 a las 23:54h.

Sharma, K. (s.f.). *Videos* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/c/KumarSharmaKathak/videos> Accedido en 25/10/2021 a las 23:56h.

Sharma, K. (2019). *Aladdin | A Whole New World | Kumar Sharma & Svetlana Tulasi | Indian Dance* [vídeo]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kAmbjHBEEnJo> Accedido en 21/10/2021 a las 00:49h.

Sharma, K. (2019). *Despacito | INDIAN DANCE Fusion | Kumar Sharma | Svetlana Tulasi | Kathak Rockers* [vídeo]. YouTube. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=EkoK\\_qiOQAQ&list=RDEkoK\\_qiOQAQ](https://www.youtube.com/watch?v=EkoK_qiOQAQ&list=RDEkoK_qiOQAQ) Accedido en 15/10/2021 a las 21:01h.

Sharma, K. (2020). *Titanic | My Heart will go on | Kathak Fusion | Kumar Sharma & Svetlana Tulasi* [vídeo]. YouTube. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_3cBgva97II](https://www.youtube.com/watch?v=_3cBgva97II) Accedido en 21/10/2021 a las 00:45h.

Shobana Jeyasingh. (s.f.). Recuperado de <https://www.shobanajeyasingh.co.uk/> Accedido en 07/06/2021 a las 14:33h.

Sooraj Subramaniam. (s.f.). Recuperado de <https://www.soorajsubramaniam.com/> Accedido en 26/07/2021 a las 17:05h.

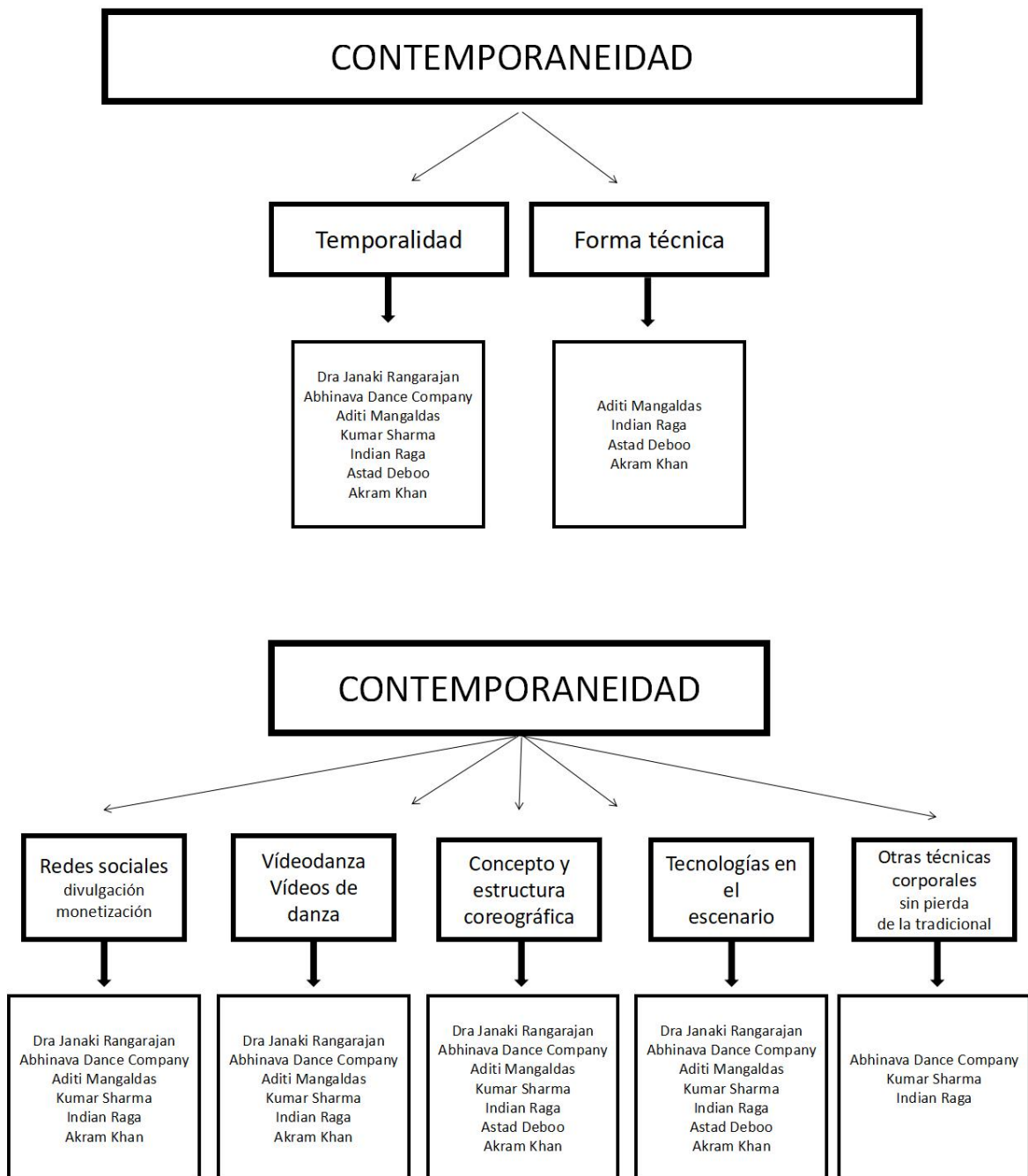
Veena Basavarajaiah. (s.f.). Recuperado de <http://www.veenadance.com/> Accedido en 06/11/2020 a las 10:15h.

## APÉNDICES

### FIGURAS

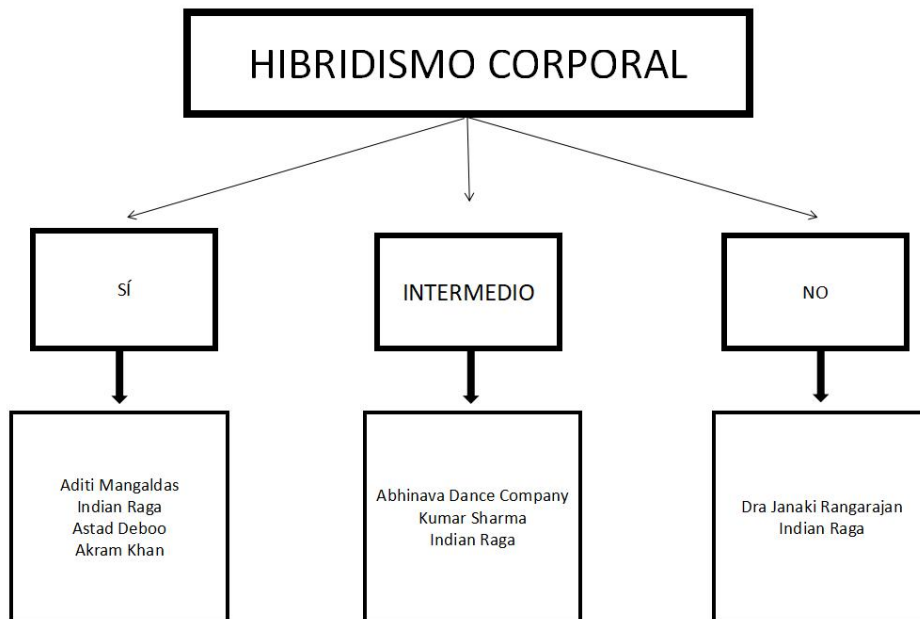
**Figura 1**

*Contemporaneidad*



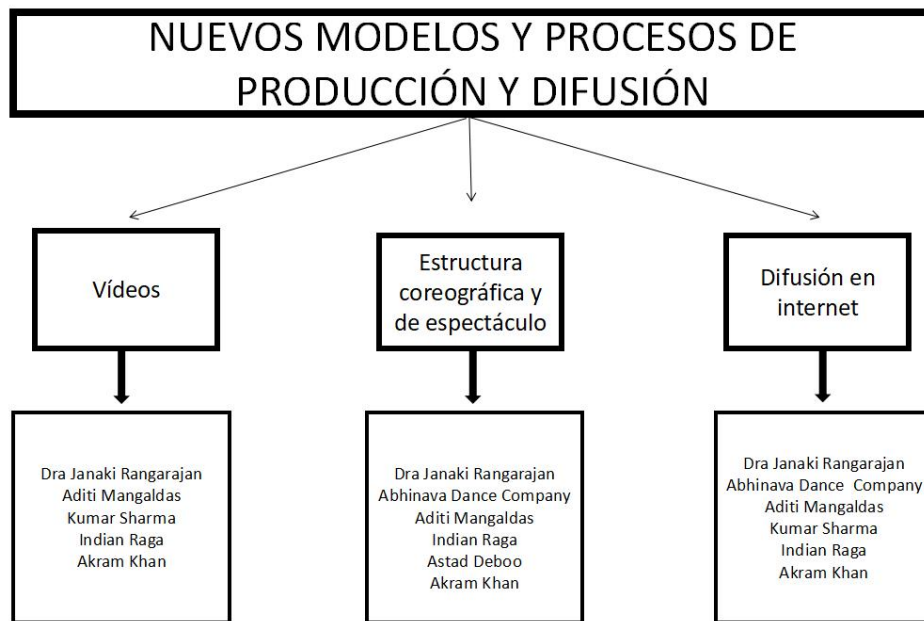
**Figura 2**

*Hibridismo Corporal*



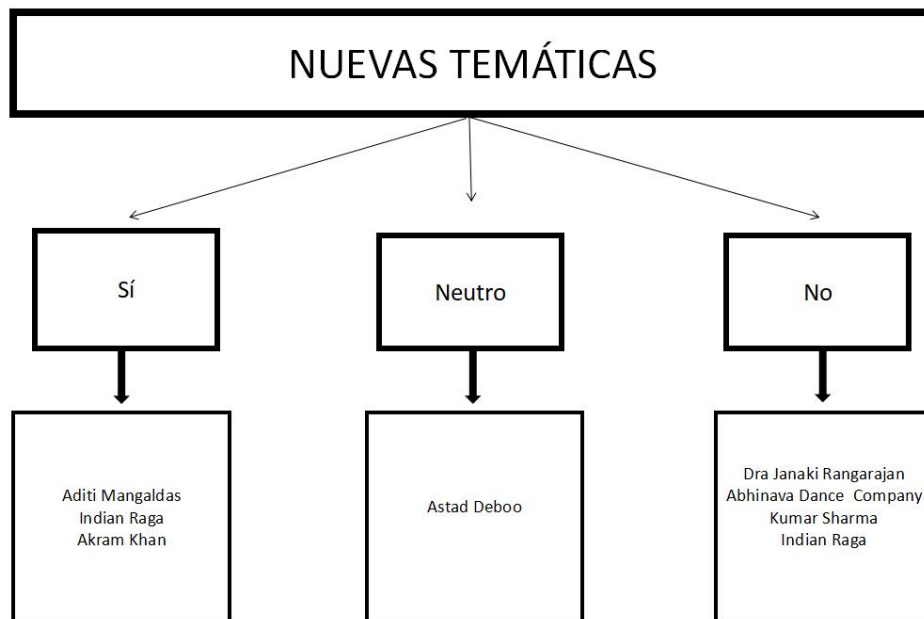
**Figura 3**

*Nuevos modelos y procesos de producción y difusión*



**Figura 4**

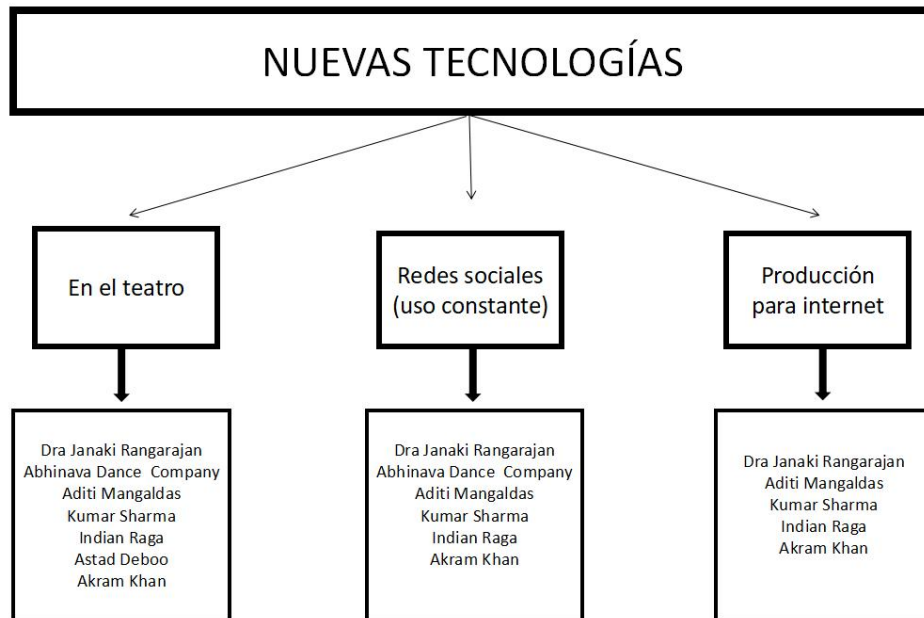
*Nuevas temáticas*





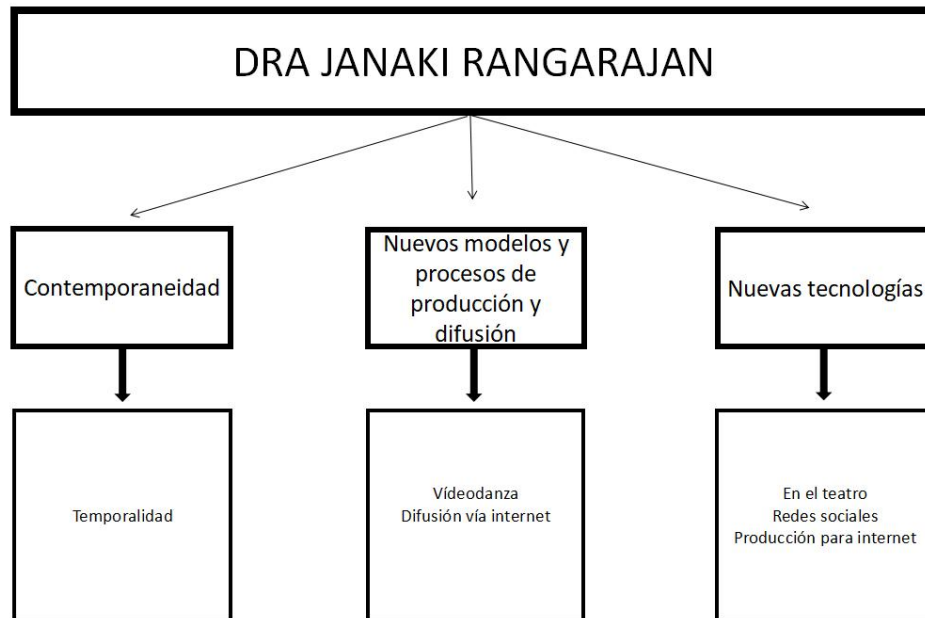
**Figura 5**

*Nuevas tecnologías*



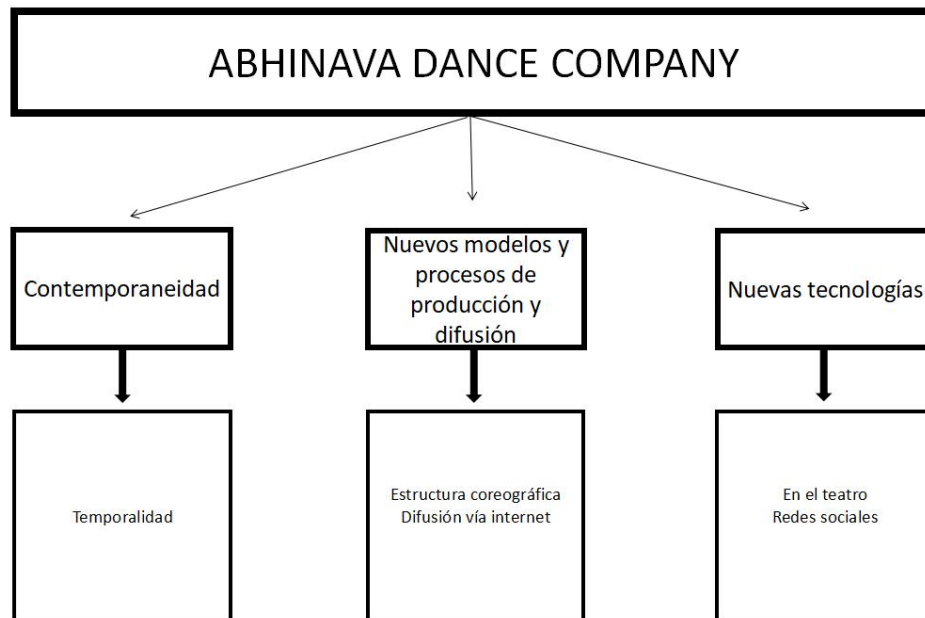
**Figura 6**

*Dra Janaki Rangarajan*



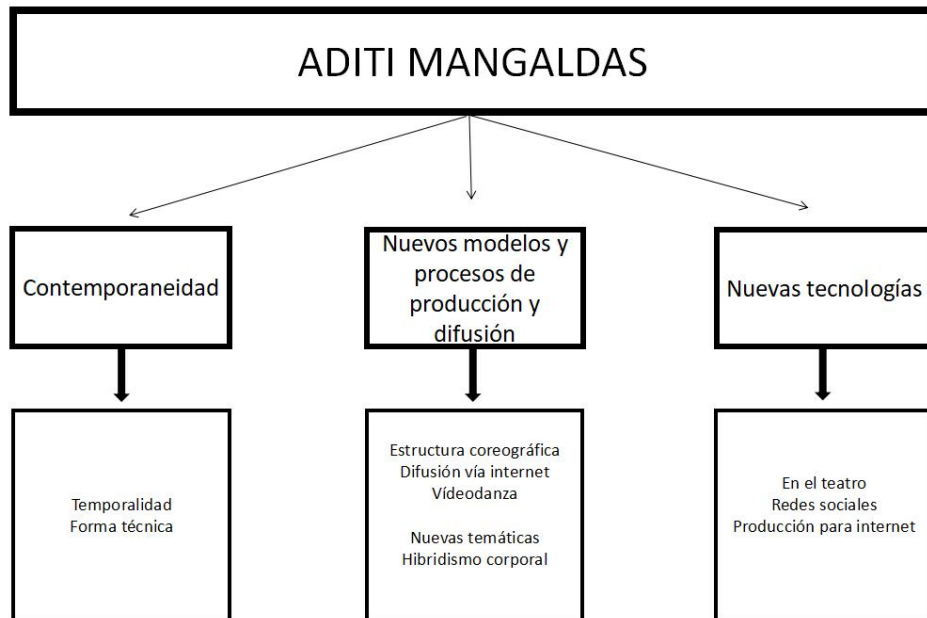
**Figura 7**

*Abhinava Dance Company*



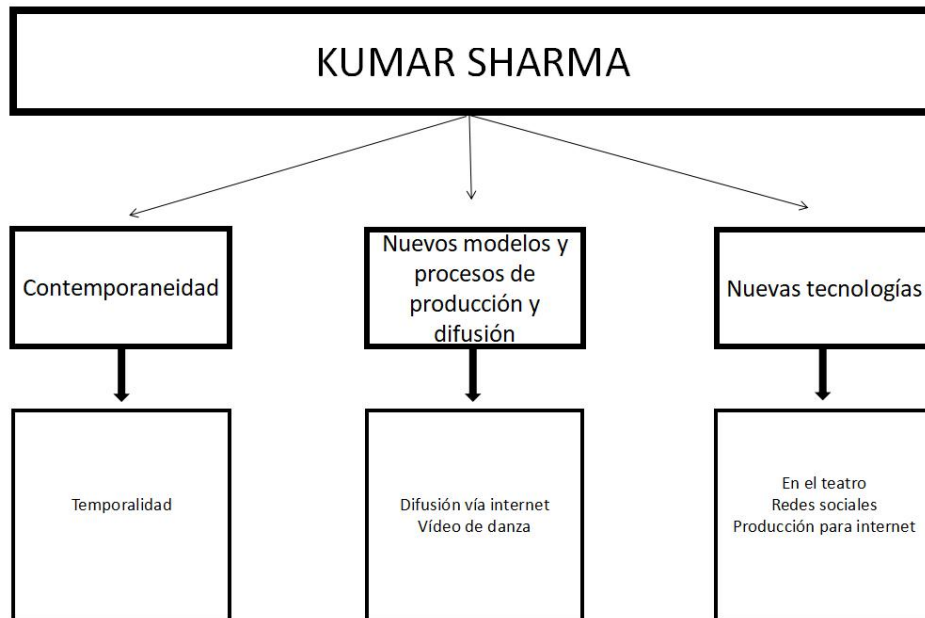
**Figura 8**

*Aditi Mangaldas*



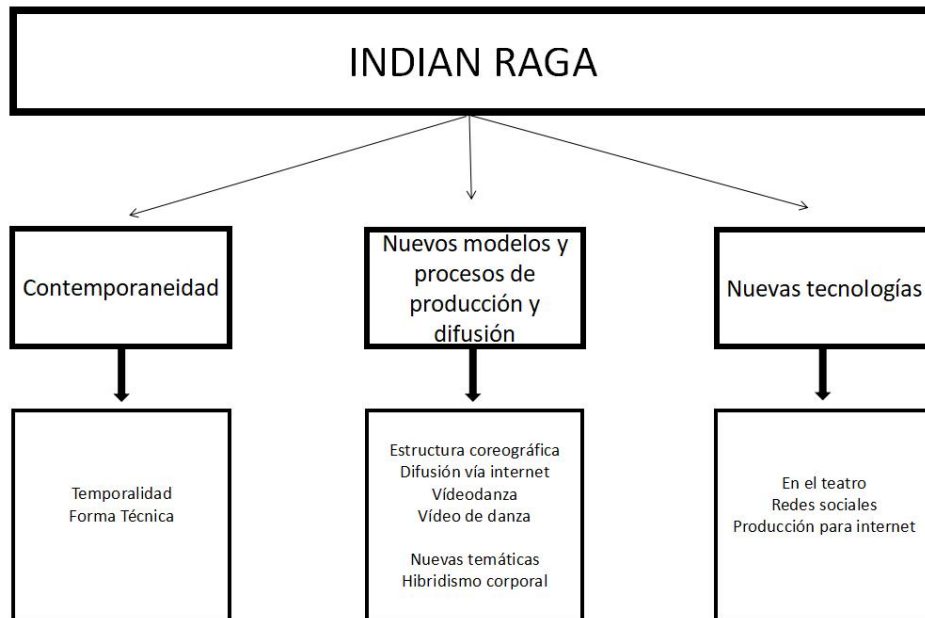
**Figura 9**

*Kumar Sharma*



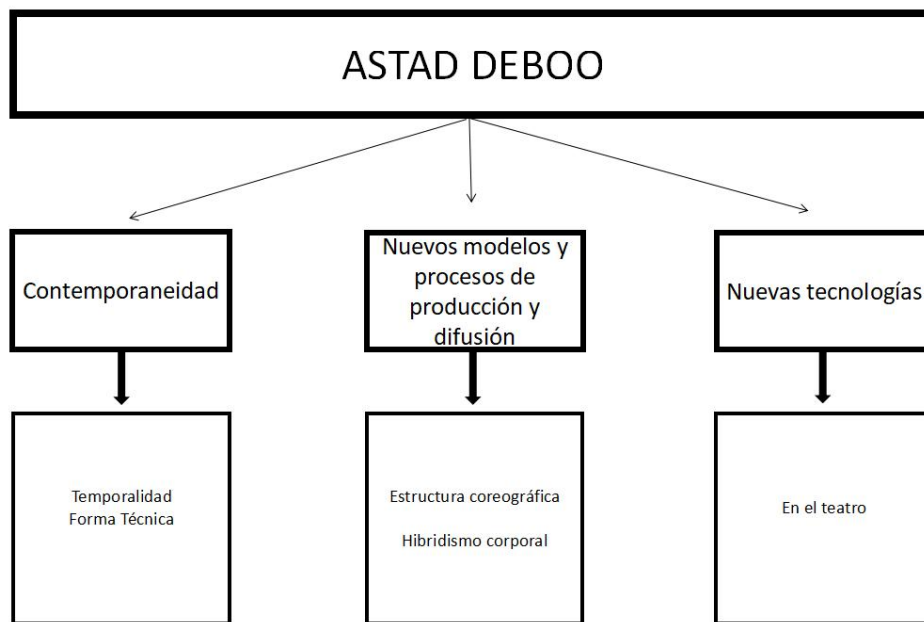
**Figura 10**

*Indian Raga*



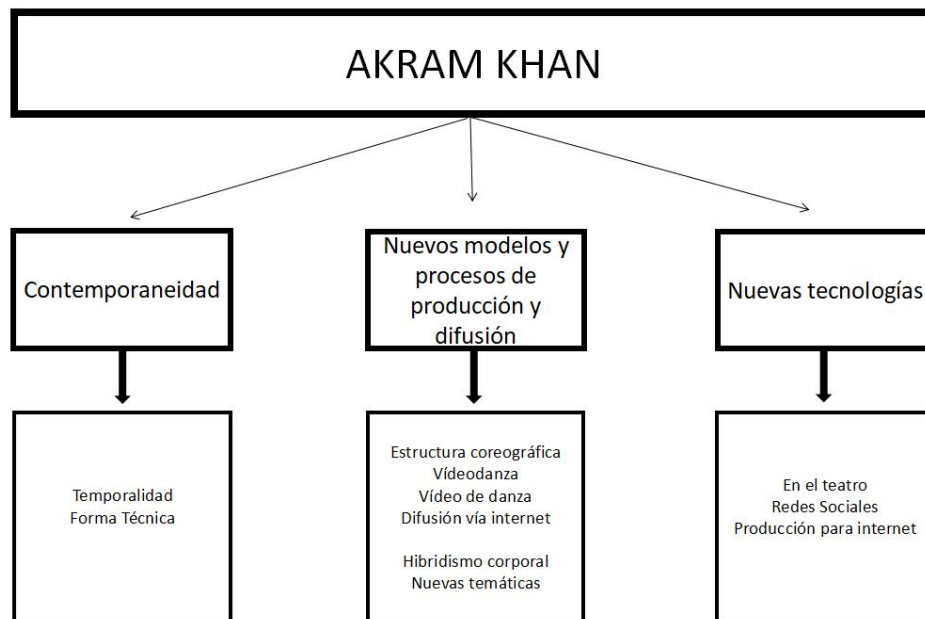
**Figura 11**

*Astad Deboo*



**Figura 12**

*Akram Khan*





## TABLA

**Tabla 1**

*La globalización y sus efectos en la danza clásica india en el siglo XXI*

| Bailarines<br>Compañías | Contemporaneidad |               | Hibridismo corporal |            |    | Nuevos modelos y procesos de producción y difusión |                           |                       | Nuevas temáticas |        |    | Nuevas tecnologías |              |                          |
|-------------------------|------------------|---------------|---------------------|------------|----|--|---------------------------|-----------------------|------------------|--------|----|--------------------|--------------|--------------------------|
|                         | Temporalidad     | Forma técnica | Sí                  | Intermedio | No | Vídeos   | Estructuras coreográficas | Difusión vía internet | Sí               | Neutro | No | Redes sociales     | En el teatro | Producción para internet |
| Dra Janaki Rangarajan   | X                |               |                     |            | X  | X  |                           | X                     |                  |        | X  | X                  | X            | X                        |
| Abhinava Dance Company  | X                |               |                     | X          |    |  | X                         | X                     |                  |        | X  | X                  | X            |                          |
| Aditi Mangaldas         | X                | X             | X                   |            |    | X  | X                         | X                     | X                |        |    | X                  | X            | X                        |
| Kumar Sharma            | X                |               |                     | X          |    | X  |                           | X                     |                  |        | X  | X                  | X            | X                        |
| Indian Raga             | X                | X             | X                   | X          | X  | X  | X                         | X                     | X                |        | X  | X                  | X            | X                        |
| Astad Deboo             | X                | X             | X                   |            |    |  | X                         |                       |                  | X      |    |                    | X            |                          |
| Akram Khan              | X                | X             | X                   |            |    | X  | X                         | X                     | X                |        |    | X                  | X            | X                        |

## **GLOSARIO**

### **A**

Aamadi: tipo de danza

Abhinaya: expresión, lo que es transmitido en el ahora

Abhinaya darpana: espejo de las expresiones

Achakan: túnica

Adavus: paso de danza

Adbhuta: sorpresa

Agni: dios del fuego

Aharya: ornamentación

Alankadasis: danzarinas hereditarias

Alapadma: flor de lócus

Alaripu: flor en botón

Alokita: círculo

Alvar: inmerso en uno mismo o uno que es inmerso. Grupo de poetas santos, devotas del dios

Vishnu

Amadi: patrón rítmico

Ammans: divinidades femeninas

Angarkha: túnica

Angika: cuerpo

Angoothi: anillo

Anubhava: consecuencia

Anuvrattecha: arriba - abajo

Aramandi: posición de las piernas en el bharata natyam con las rodillas flexionadas y rotación externa del muslo, igual al plié del ballet clásico

Arala: firma

Arangetram: subida al escenario

Ardhachandra: media Luna

Ardhapataka: media bandera

Arjuna: luz, brillante

Arthaveda: libro de los sacerdotes

Asamyuta: sencillo

Ashta: ocho

Avanadya: vadya: tambores

Avastha: estado

Avatar: bajada, reencarnación

Ayjurveda: libro de la ciencia de la vida

## **B**

Baant: complejidad

Baijis: danzarinas de los palacios

Ballet: danza clásica occidental

Banis: estilos del bharata natyam

Bansuri: instrumento musical/flauta

Beginner: principiante

Bhagavad Gita: canción del señor/canción divina

Bhakti: devoción

Bhamari: giros

Bhangi: posición de los pies

Bhanyanaka: miedo

Bharata: el nombre de India

Bharata Muni: sabio Bharata

Bharata natyam: danza clásica de la India

Bharatiya Janata Party: partido político indio

Bhava: ser, convertirse

Bhava-batana: improvisación de la emoción

Bhavarang: héroe/heroína

Bheda: movimiento

Bhramaris: giros

Bhima: terrible, formidable

Bho shambho: uno de los nombres del dios Shiva, significa benévolo

Bibhatsa: asco

Bisar: pendientes del nariz

Bits: menor unidad de información que puede ser almacenada y transmitida

Bollywood: industria cinematográfica india

Bols: ritmo

Boonda: pendientes

Brahma: dios de la creación

Brahman: energía primordial

Brahmane: sacerdotes, alta casta india

Brahmánica: que viene de los brahmanes

Bramara: abeja

## C

Cari: caminadas, marchas

Carnática: música clásica del sur de India

Castas: sistema de clase social hindú

Caturastra: el número cuatro

Chakkars: giros

Chandra: Luna

Chandrakala: Luna creciente

Chhapka: joya usada de un de los lados de la cabeza

Chat: sala virtual de conversa

Chaturo: cuatro

Chicaram: arriba

Chinna melam: tipo de danza

Choker: colar pequeño

Choli: blusa corta

Choupali: tipo de ritmo

Chucatunda: loro

Chudí: collar

Chunawalis: mujeres que vendían limas

Chur: collar

Churidar: pantalones largos

Címbalos: instrumento de metal en forma de discos

Collant: ropa para clase de *ballet* clásico

Cover: versión de una otra persona en relación a una canción

Culturae: cultivar

## **D**

Dadra: tipo de música

Dalits: la clase social hindú más baja

Deredar tavaif: grupo itinerante de bailarines y actores

Dasiattam: tipo de danza

Decoloniality: decolonialismo

Designer: dibujador

Devadasi: danzarina hereditaria

Devadasi nrityam: tipo de danza

Devaradiyaar: danzarinas hereditarias

Dholi: clan del Rajastán

Diwali: fiesta de las luces

Dote: pago hecho a familia del novio para acuerdo de casamiento

Doti/dhoti: pantalones anchos

Draupadi: hija de Drupada, pie/toco de madera

Drushti: ojo

Drut: ritmo rápido

Dupatta/dupatt: velo

Durga: diosa que posee diez brazos, cada uno con un tipo diferente de arma, pues caa mal debe ser combatido de una manera

## **F**

Fakenews: noticias falsas

## **G**

Gajje: conjunto cascabeles que se pone en el tobillo

Games: juegos

Ganesh: dios hindú con cabeza de elefante que remueve los obstáculos del camino

Gatbhava: expresión

Gat/Gati: caminadas

Gatibhava: historia completa

Ghana vadya: instrumentos sólidos

Gharanas: estilos dentro del kathak

Ghazal: tipo de música

Ghungros: cascabeles

Gopikas: pastoras

Gopis: pastoras

Gopuccha: vaca

Gopuras: entradas de los templos

Grand jeté: grande batida, paso del ballet clásico

Gupta: Imperio entre los siglos IV y VI d.C.

Guru: profesor, maestro

## **H**

Haar: collar largo

Habitat: ambiente

Hamsapacha: ala del cisne

Hamsasyo: boquilla del cisne

Hasta: mano

Hasuli: collar

Hasya: riso, comedia

Heels: estilo de danza con tacones

Hindi: idioma indio

Hindustani: música clásica del norte de India

Hindutva: manifiesto anti colonial indio

Hip hop: tipo de danza urbana

Holi: colores

## **I**

In between: entre

Indian contemporary: contemporáneo indio

Indra: dios de los cielos

Ishtapada: oración

## **J**

Jakkadi: danza persa

Jathi: combinación

Jatishunya: expresión y pasos

Jatisvaram: coreografía del repertorio del bharata natyam

Jhanjh: instrumento musical

## **K**

Kabuki: teatro tradicional japonés

Kada: brazaletes



Kafi: música persa

Kalakshetra: templo de la danza

Kalavantulu nrityam: tipo de danza

Kali: es la diosa airada y destructiva

Kaliya: demonio en forma de serpiente

Kalki: aquel que es hecho de hierro o que destruye las impurezas. Es el décimo avatar del dios Vishnu

Kamar bandh: cinturón

Kanchan: una tribu

Kanchanis: prostitutas/ mujeres de la tribu kanchan

Kanchipuram: un estilo de bharata natyam, también es el nombre de una ciudad

Kanda: cuello o el número 5

Kandya: una forma de danza

Kangula: fruta jamul

Kannada: idioma del estado de Karnataka

Kapita: manzana

Karanas: combinación de movimientos y esculturas de danzarinas en los templos

Karma: acción

Karnataka natyam/kutcheri/melam: tipo de danza

Kartaki: tijera

Karuna: compasión, tristeza

Katakamuka: cierre de la pulsera

Kath: contar

Katha: contar historia

Kathak/Katthak: danza clásica india

Kathakars: contadores de historia

Kathaks: contadores de historia

Kathakali: danza clásica india

Kathakiyas: bailarines

Kathavachaks: contadores de historia

Kathavacham: un tipo de actuación folclórica

Katth: alardear, celebrar, elogiar

Kauravas: descendientes del rey Kuru

Kavita: expresión

Kavita torah: ritmo y poema cantado

Khartals: címbalos

Kirtanias: bailarines

Kolar: un estilo de bharata natyam

Kotha: mansión

Kothawalis: prostitutas/ mujeres de la mansión

Krishna: avatar del dios Vishnu

Kuchipudi: danza clásica india

Kurukshetra: lugar/reino de los Kurus

## **L**

Lakshmi: diosa de la prosperidad, de la fortuna

Lari: candena

Lasya: suave

Lehenga: falda

Lift: elevar, paso en el ballet clásico donde le bailarín eleva la bailarina del suelo

Link: es un enlace virtual que permite vincular documentos, recursos y páginas web

## **M**

Maargi: danza original

Madhya: ritmo medio

Madrasi: danza semiclásica del sur de India

Mahabharata: Grande India, épico hindú

Maharajas: reyes

Maharis: danzarinas hereditarias

Malika: un tipo de melodía

Mandala: postura o diagrama compuesto de figuras geométricas concéntricas

Mangalam: coreografía del repertorio del bharata natyam

Manipuri: danza clásica india

Manjira: instrumento musical

Margam: camino

Matha tika: joya usada en el centro de la cabeza

Mayura: pavo real

Melattur: un estilo de bharata natyam

Misra: el número siete

Mohiniyattam: danza clásica india

Mridanga: instrumental musical

Mrigarsheersha: cabeza de ciervo

Mudra: poder

Mujra: tipo de danza

Mukula: botón/capullo de flor

Muralis: danzarinas hereditarias

Musti: muñeca

Mutiny: motín

Mysore: un estilo de bharata natyam, también es el nombre de una ciudad

## N

Naach: danza

Nachnis: danzarinas hereditarias

Nagarnt: un grupo de mujeres del estado de Gujarat

Nakula: color mangosta

Nartak: bailarín/actor

Natas: bailarines

Nattuvanar: profesor

Nattuvangan: músico que ejecuta el ritmo o el instrumento de madera que hace la marcación rítmica

Natya: danza/drama

Natyadharmi: representación

Natya Shastra:

Natwari: tipo de ritmo

Natwas: bailarines

Nautch girls: danzarinas

Nayaka: héroe

Nayika: heroína

Nimeelite: ojos semi cerrados

Nityasumangalis: danzarinas hereditarias

Nrita: danza pura

Nritya: danza expresiva

Nrityang: ritmos

Nritya anga: movimientos del cuerpo con expresión musical

Nrityadhyaya: nombre de un capítulo de libro sobre danza

## **O**

Odissi: danza clásica india

Online: disponible en la internet

## **P**

Padam: coreografía del repertorio del bharata natyam

Padmakosha: capullo de loto

Pakhawaj: instrumento musical

Pancha-mukhi: ritmo de cinco golpes

Pandanallur: un estilo de bharata natyam

Pándavas: hijos de Pandu

Pandu: amarillento, blanquecido, pálido

Parampara: tradicional sucesión de maestro a discípulo

Parans: tipo de ritmo

Pataka: bandera

Paturas: bailarinas del harén

Performance: actuación

Photoshop: edición de foto

Pipilika: hormiga

Pirmilu: combinación de danza, música y sonido de la naturaleza

Pirouettes: giros

Plié: posición de las piernas en el ballet clásico donde las rodillas están flexionadas y hay rotación externa del muslo

Plus: más

Posts: publicaciones

Pralokita: mirar lado a lado

Pushpanjali: coreografía del repertorio del bharata natyam

## **R**

Rabindranritya: forma de danza de la escuela del poeta Tagore

Radha: consorte de Krishna

Raga: melodía

Ragini: melodía, forma femenina de raga

Rahas: forma de danza

Rajadasiaattam: tipo de danza

Rajadasis: danzarinas hereditarias

Rama: parar, permanecer en pie. Personaje principal del Ramayana

Ramayana: épico hindú

Ram Leela/Rasleela: tipo de danza

Rasa: sabor

Rati: amor

Raudra: rabia o el dios de la ira, una de las formas del dios Shiva

Ravana: negro. Demonio de diez cabezas del Ramayana

Reggaeton: estilo de música latina y urbana

Remix: reedición de una canción con otros elementos musicales

Rigveda: libro de los himnos

Rudraganika: danzarinas hereditarias

## S

Sachi: lado

Sadir: tipo de danza

Sahadeva: junto con los dioses

Salaami: saludo

Sama: centro

Samam: centro

Samanyabhinaya: representaciones básicas

Samayati: equilibrio

Samaveda: libro de los rituales

Sambhoga: unión

Sambhyakarita: libro de Isvarakrshna

Samkirma: nueve

Samyuta: compuesto

Sancari: transitorio

Sandamcho: repetir

Sani: categoría de danzarinas

Santiniketan: nombre de la escuela del poeta Tagore

Saptas svaras: notas musicales

Sarangi: instrumento musical

Saree: ropa india

Sarod: instrumento musical

Sarpashirsha: cabeza de serpiente

Sattrya: danza clásica india

Satvaja: consecuencia

Satvika: emociones

Sepoy: soldados nativos de la Compañía de las Indias Orientales

Shabdham: coreografía del repertorio del bharata natyam

Shakti: aspecto más denso de la energía femenina

Shanta: paz

Shastra: escritura

Shasthya: textual

Shiro: cabeza

Shishya: alumno

Shiva: dios de la destrucción

Shiva Nataraja: dios de la danza

Skip: salto, paso del ballet clásico

Simhamuka: cara de león

Sita: esposa de Rama, del Ramayana

Sitar: instrumental musical

Sloka: coreografía del repertorio del bharata natyam

Softwares: programas de ordenador

Solokattu: sílaba rítmica onomatopeya

Sringara: amor

Sthayi: dominante

Stories: historias



Strolovaha: cuando el ritmo aumenta

Stuti: oración

Suchi: aguja

Sule: categoría de danzarinas

Sushira vadya: instrumento de aire

Svaras: notas musicales

Swadasis: danzarinas hereditarias

## **T**

Taar shehnai: instrumento musical

Tabla/tabla: instrumento musical

Tala: ritmo

Tambrachudra: cuello del gallo

Tambura: instrumento musical

Tamil: referente al estado de Tamil Nadu. Ejemplo: idioma tamil

Tandava: fuerte

Tarana: danza pura

Tata vadya: instrumento de cuerda

Tatkar: zapateado hecho por los bailarines de kathak

Tavaifs/tawaifs: bailarinas de la corte del norte

Thaat: gracioso, decoración

Thanjavur: un estilo de bharata natyam, también es el nombre de una ciudad

Thumri: tipo de danza y de música

Tihai: actividad en tres

Tika: ornamento usado en el centro de la cabeza con un pendiente que cae sobre la frente

Tillana: coreografía del repertorio del bharata natyam

Tipalli: ritmo de tres golpes

Torah: danza pura

Tora-tukra: padrones rítmicos

Torda: zapateado

Trailer: publicidad de películas, novelas, programas antes de su lanzamiento

Trichoola: tres

Tripataka: bandera triangular

Trishra: el número tres

Tukdas: tipo de ritmo

Tuttu: ropa tradicional de las bailarinas del ballet clásico

## U

Ullokita: arriba

Unravelled: desenredada

Upaj: improvisación

Uthaan: introducción

Utplavana: salto

## V

Vachika: habla

Vaishnava: religión que culta el dios Vishnu

Valokita: abajo

Vandana: coreografía del repertorio del kathak

Varnam: colores

Vazhuvoor: un estilo de bharata natyam

Veda: conocimiento

Veena: instrumental musical de cuerda

Veera: heroísmo, valor

Vepathu: temblor

Vibhava: dominante

Vilambit: ritmo lento

Vipralambdha: separación

Virtual reality: realidad virtual

Visada: dispersión

Vishnu: dios de la preservación

Vyabhicari: transitorio

## **Z**

Zoom: enfocar, aproximar o distanciar una imagen en la cámara

## **W**

Web: espacio virtual

Websites: sitios en la red

## **Y**

Yamani: música persa

Yoga: práctica ascética

Yudhishthira: aquel que es estable en la guerra

## **ENTREVISTA REALIZADA A FLÁVIA MATTOS**

**A pandemia do coronavirus mudou a maneira de fazer e produzir dança. O que já era uma tendencia mundial, de inserir a tecnologia e as redes sociais no ensino e na divulgação da dança teve um grande salto com a crise gerada pela pandemia. Na sua opinião, como foi esta transferência do presencial para o virtual? Os artistas, os professores, os alunos estavam preparados para esta mudança?**

Acho que nunca estamos preparados pra mudanças, na verdade precisamos estar dispostos pois elas são inevitáveis, encontramos na formulação das bases das teorias freudianas a constatação de que o homem busca sempre o “estado de satisfação” de suas necessidades. Seu desejo mais primitivo é o de estar “satisfeito”, ou seja, “confortável”. Estar confortável significa não ser incomodado por circunstâncias que nos provoquem alterações fisiológicas e emocionais, em outras palavras gostamos de situações estáveis e seguras que não sofrem mudanças, o oposto do que a Pandemia causou, fomos arrancados do nosso “habitat natural”, o presencial, sem nenhum tipo de antecipação, muito menos de expectativas futuras, de repente fomos impedidos por força maior de realizar nossa Dança do jeito que aprendemos a fazer e estávamos acostumados, por isso num primeiro momento houve muita resistência, pela falta de intimidade e habilidade em mexer nas redes sociais, mas por fim o digital passou a ser a única opção em atuar com a Dança, eu sinto um avanço imenso no mercado, diversificamos, estamos aprendendo a vender, a comunicar o que fazemos, estamos aprendendo a empreender agora no Digital e isso é formidável pro nosso Mercado Artístico, se antes eu não fazia idéia do que meus “concorrentes” estavam fazendo, hoje saber de todas as novidades, lançamentos, passo a passo de cada um, isso me impulsiona a me desenvolver mais e contudo me inspira a aperfeiçoar meu trabalho ou criar os gaps que surgem, preencher lacunas e apostar em novas ideias, essa é o tipo de competitividade saudável, onde todos

ganham, o consumidor com mais opções de escolha e o artista com mais referências e mais instigado a sempre estar evoluindo! A internet aproximou artistas e público, pra mim foi um grande salto positivo, mesmo que as duras penas, vejo como uma questão de tempo pra todos aderirem de vez o empreendedorismo digital na Dança.

Já dizia Bill Gates "Em alguns anos vão existir dois tipos de empresas: as que fazem negócios pela internet e as que estão fora dos negócios." O profissional será inevitavelmente obrigado a estar na internet com sua Dança, se quiser viver dela.

**O que diferencia a presença física para a virtual? As ferramentas usadas devem ser as mesmas?**

O consumidor no presencial se comporta de maneira diferente do que no digital, é notável, eu acredito que 1º é preciso identificar quais são os motivadores emocionais de um consumidor digital, para que você consiga mantê-lo envolvido, motivado e constante. Então usando de exemplos: aulas de dança online, se no presencial o que motivava os alunos era o ritual de se reunir entre colegas, a socialização, sala ou plateia cheia, a troca, o compartilhar, entre outras coisas, no digital esses motivadores não podem ser supridos, então é preciso identificar quais outros motivos existem e como trabalha-los para que o aluno se sinta realizado e satisfeito, o profissional precisa oferecer o que é capaz de entregar e o que é capaz de atender e satisfazer as expectativas dos seus alunos, caso contrário será só frustração para ambas as partes.

2º Se o intuito é lecionar, é preciso rever a metodologia pra alcançar resultados esperados, adotar a metodologia do ensino a distância, percebendo e interagindo com seus alunos de

maneira diferenciada, então se no presencial a Dança, ou a técnica em si é a protagonista, todos se reúnem pra aprender a “mesma coisa” e seu ensino é hierárquico o professor transmite seu conhecimento tal como aprendeu e o aluno executa sem questionar, no digital o aluno precisa se sentir protagonista, sentir que está no centro do ensino, atendendo a um desejo seu, resolvendo questões suas, além de se sentir estimulado a desenvolver a capacidade de aprender de maneira mais independente e ter maior responsabilidade pela construção do seu próprio saber, é preciso buscar estímulos pra isso. No digital a Dança passa a ser um meio, não um fim, para que a pessoa alcance algo que ela almeja muito.

3º É preciso considerar também a dinâmica de aprendizagem e atenção no universo digital, onde o ambiente superinformativo e conectado, a distração é comum afetando o foco.

4º No digital é preciso estratégias específicas, é um local onde o público está acostumado a ter voz, a interagir, ele gosta de opinar e pertencer a uma comunidade mesmo que realize suas práticas de maneira individual, ele necessita compartilhar de valores com outras pessoas, se conectar aos seus semelhantes, o desafio é mesmo a distância manter a proximidade, o acolhimento e troca, entregar um conteúdo da maneira mais humana possível, pois embora seja digital, as pessoas querem se relacionar com pessoas.

5º As ferramentas de ensino precisam ser adaptadas, pois cada indivíduo vai dispor de um ambiente distinto para a sua prática, então a realidade de seu público alvo, precisa ser considerada, por isso é imprescindível que o profissional defina para quem serão suas aulas e quais as condições mínimas para a realização da mesma, atraindo um público que tenha tais condições ou que esteja ciente do quanto pode sofrer interferências sua aprendizagem caso não disponha do mínimo.

Tudo precisa ser pensado.

**Encontramos nos conteúdos divulgados em internet os 4 D's: desmaterialização, democratização, desmonetização e desrupção. Como você vê eles aplicados na dança?**

Tive que pesquisar pra concluir e relacionar com a dança e acabei descobrindo as fontes, esse estudo é do futurista Peter Diamandis que desenvolveu um modelo chamado 6Ds Exponencial, que nos permite acompanhar o ciclo de vida de uma tecnologia em crescimento exponencial. Nem todas as fases são fáceis, e muitas pessoas desistem no meio do caminho. Porém, os resultados dão até mesmo a pequenas equipes o poder de mudar o mundo. E o principal: de uma forma mais impactante e rápida do que o negócio tradicional jamais permitiria. Eu relatei cada etapa com a Dança e conclui que este modelo nos permite grandes feitos, a acessibilização, valorização e reconhecimento da nossa arte, as etapas são as seguintes:

1-Digitalização;

Todo empreendedor na Dança, precisa saber que ao digitalizar sua Dança, ou seja transforma-las em códigos que se lê na internet, ele tem a chance de disseminá-la a uma velocidade impressionante – e de torná-la disponível a qualquer pessoa do mundo para ser reproduzida e compartilhada inúmeras vezes sem depender mais do profissional. (Essa ideia me fascina, pois é você potencializando o impacto da sua Dança, atingindo o poder exponencial, de multiplicação da sua mensagem, difusão e perpetuação da sua arte)

2-Decepção;

Crescimento exponencial tem seu início discreto, a duplicação de números pequenos produz resultados tão minúsculos que, muitas vezes, se confunde com o lento progresso do crescimento linear. Então a primeira vez que um profissional lança sua Dança na internet, ele não percebe seu crescimento, ele atinge 0,01% da sua audiência, então no próximo 0,02% logo 0,04%, e aí 0,08%. e 0,16 %, esse avanço é imperceptível, o profissional vive uma frustração e descrença, mas se ele for consistente e manter seus esforços pra sempre duplicar seus resultados, logo eles ultrapassam a barreira dos números inteiros (1, 2, 4, 8, 16, 32 ...) e passam a estar apenas 20 duplicações de um alcance de 1 milhão % de seus seguidores! O profissional precisa insistir no seu início, pois a longo prazo ele tem condições de alcançar resultados impossíveis no presencial.

### 3 Disrupção:

*A tecnologia promove a inovação e com ela a disrupção, que é um rompimento do status quou, isso é um grande avanço pra arte, pois ao mudar de ambiente ela precisa se reinventar, avançando com o desenvolvimento do meio, se transformando e se ressignificando ao longo do tempo.*

*“A disrupção sempre sucede a decepção, a ameaça tecnológica original com frequência parece ridiculamente insignificante.” – Peter Diamandis*

*Mas com passar do tempo ela se torna relevante, como o Contemporâneo que ao surgir foi disruptivo, e ao longo dos anos se tornou muito forte e até referência dentro da cena da dança.*



#### *4 Demonetização:*

A tecnologia tem a capacidade de tornar um produto ou serviço em algo substancialmente barato (ou mesmo gratuito). Isso é desmonetizar – é o que Peter Diamandis chama de “desmonetização”.

Segundo o autor desse modelo 6D, é preciso haver a desmonetização de uma mercado, pra abrir a monetização de outro, ou seja desmonetizamos os teatros, pra entregar gratuitamente nossa arte na internet, porém com isso, se houver estratégia se cria um mercado novo, onde o dinheiro sai da equação, forçando o profissional a agregar mais valor ao seu público, então o artista passa a entender que ele precisa de fato entregar sua arte de maneira gratuita, pra atingir mais gente e assim atrair pessoas interessadas no que ele produz, pra em seguida oferecer algo com mais valor e transformação de uma maneira monetizada, logo desmonetizar passa a ser uma isca para captar quem esta disposto a pagar pela sua arte!

#### *5-Desmaterealização.*

Em resumo nossa arte não é materializada como um Quadro, acredito que ela não possa ser desmaterializada (no sentido de deixar de existir no mundo físico) como Peter sugere, mas entendo que ela pode ser materializada e eternizada na internet, enquanto antes ela acontecia num espaço físico, restrito espacialmente, na internet ela não sofre com as barreiras territoriais, ela se expande, mas é preciso digitaliza-la de verdade, e isso não significa apenas jogar-la na internet, mas sim construir algo que é pra ser consumido na internet, adaptando isso as funcionalidades das plataformas e pensando sobre o proprio consumo digital que é diferente do presencial.

## 6-Democratização:

Através da Desmonetização, tornamos nossa arte acessível a todos, a tecnologia promove isso, sendo um grande avanço, como podemos observar na globalização que só foi possível através da internet e que conseqüentemente trouxe muitos benefícios mundiais. Talvez um ponto negativo, seria a perda da essência de algumas técnicas, já que estas foram diluídas para a criação de novas modalidades isso precisa ser observado.

**Na sua opinião, qual foi a mudança mais significativa da dança, inserida na internet e nas redes sociais, durante a pandemia do coronavírus? E o que isto mudou e está mudando para o futuro da dança?**

Acredito que a tecnologia pós covid, conectou o artista mais a realidade prática, incentivando ele ao empreendedorismo e independência do seu fazer e produzir artístico, enquanto antes as alternativas pareciam restritas, agora se abriu uma mar de possibilidades, hoje por meio da tecnologia estamos rompendo crenças limitantes do nosso mercado, pois questionamentos foram lançados, posturas inadequadas foram apontadas, abrindo mais diálogos e nos desenvolvendo mais com grandes trocas, significativas e facilitadas, que no presencial seriam impossível de se realizar, após a pandemia sinto que a dança se posicionou melhor dentro da sociedade, imprimindo um novo valor, descentralizando a dança, colocamos o consumidor de arte no centro, descobrindo novas formas de produzir, pra poder atender o próximo, estamos mais aptos a falar sobre o que realizamos, mais confiantes, e habilidosos, apesar dos desconfortos acredito que o caos veio pra elevar a régua do mercado da Dança, derrubando os desqualificados e exigindo e qualificando mais os dispostos a se

adaptar e comprometidos de verdade com sua arte, além de destacar os ousados, que não tem medo das inovações e de sair da zona de conforto.

## **ENTREVISTA REALIZADA A BÁRBARA TREDEZINI**

### **Quais são os usos das tecnologias na dança?**

As tecnologias existentes são adaptáveis a qualquer área. É uma ferramenta que visa agilizar processos, serviços, cultura, educação e a sociedade de modo geral.

Em relação à dança, especificamente, a tecnologia sempre teve uma grande dificuldade de se manifestar devido a dificuldades físicas como máquinas pesadas (por exemplo câmeras antigas), cabos, etc. Tais elementos dificultam a movimentação e deslocamento espacial que a dança necessita. Hoje a tecnologia está cada vez mais acessível em questões físicas e financeiras, por exemplo o celular, que possui diversos recursos tecnológicos e é de fácil manuseio físico e seus softwares intuitivos é de fácil entendimento.

Voltando a dança, a tecnologia quando aplicada, era parte secundária ou experimental. Existem muitas formas de uso das tecnologias na dança, por exemplo:

- cênica, para atribuir efeitos visuais à obra
- sensores de captação e sons e rastreamento de movimentos
- projeções e efeitos de iluminação
- captação em vídeo
- holografia
- imersão
- realidade aumentada
- games

- robôs

Utilização de tecnologias na dança já acontece como suporte há muito tempo. O que está emergindo - e se intensificou em 2020 - é a possibilidade de interação, devido ao distanciamento social aplicado em todo o mundo pela Covid-19.

Aula de dança online, pesquisa coreográfica individual guiada, criação de videodança no isolamento, interação online entre bailarinos de países diferentes. São inúmeras formas de interação que ocorreram devido ao isolamento social. Novas formas de comunicação precisaram ser inovadas. Mas isto não define uma união entre dança e tecnologia, considero um suporte que a tecnologia aplicou à transmissão da informação, seja ela dança ou qualquer outra coisa.

Há uma tendência em tecnologias para interação/imersão, onde o espectador faz parte da obra e com uso de inteligência artificial o resultado final da obra pode ser previsto em um ambiente totalmente controlado, a obra tem possibilidade de vários finais diferentes. É como entrar numa outra realidade, experimentar uma vivência, sentir na pele uma experiência e depois voltar para sua vida normal, mas aquele breve momento pode trazer um aprendizado, porém, de forma segura, sem realmente passar por aquilo. O público sai do papel de mero espectador e participa da obra, e a obra tem potencialidade de provocação/reflexão real e intensa.

Todas as tecnologias podem ser adaptadas para a dança, tudo depende o objetivo que o produtor/coreógrafo queira alcançar. Seria uma construção conjunta de uma obra singular. Isto sim, para mim, definiria uma união da dança com a tecnologia. É como se o espectador

assistisse e não soubesse definir se é arte ou tecnologia. Cabe ainda um nome específico para melhor definição deste evento.

### **O que é o videodança? Existem diferentes tipos de videodança?**

A videodança é uma arte híbrida, com objetivo de produzir uma dança para ser mostrada de forma cinematográfica, agregada a uma mensagem. É a interação dos dançarinos com a câmera. As duas artes (dança + audiovisual) precisam se “conversar” para ser considerada uma videodança. Mas apesar disso, a videodança interage também com outras artes, como, o teatro, as artes plásticas, a arquitetura, a fotografia, e muitas outras.

A videodança é uma arte em processo de desenvolvimento, acredito que ainda muitas formas diferentes irão surgir. Basicamente para ser considerado videodança tem que haver a interação câmera e corpo.

### **O que mudou na videodança produzido século passado para o produzido neste século?**

Muita coisa mudou, a começar pela evolução das tecnologias. Antigamente a videodança era somente para fins de registro da obra, uma forma muito passiva em relação a câmera.

Hoje a produção é muito mais avançada e a tecnologia está cada vez mais acessível em questões físicas, onde o celular está tão mais avançado que as câmeras do século passado e muito menores para manusear e acompanhar o deslocamento espacial da dança.

## **Como as redes sociais (Facebook, Instagram, YouTube, Tik Tok) veem influenciando a dança?**

Acredito que são ótimas formas de interação onde jovens podem experimentar ferramentas de criação e edição de forma facilitada. Ferramentas que antes eram muito complexas, hoje podem ser utilizadas intuitivamente e fazendo com que o que interessa ser mostrado seja protagonista em todo o processo. Antigamente o conhecimento técnico era mais importante para chegar ao resultado final do que o próprio conhecimento artístico. Hoje o artista tem a possibilidade de ele mesmo produzir seu trabalho do início ao fim. Claro que ainda é preciso estudo para conhecimento aprofundado de outras áreas fora da dança, mas o processo está muito mais simplificado, resultando em mais produções independentes.

Tudo isso fomenta o crescimento e a evolução da modalidade.

**Podemos observar que a crise do Corona vírus acelerou o processo de passagem da dança do modo presencial para o virtual. Acredita que essas mudanças vão continuar presentes? Quais são as implicações?**

Acredito que sim e torço muito por isso. As novas possibilidades que esta transformação pode causar é imensa. Inclusive todas as áreas estão passando por essas mudanças, é o que chamam de "Transformação Digital".

Resumidamente, a transformação digital é definida por 4 D's:

- Desmaterialização
- Desmonetização

- Democratização
- Disrupção

Usando como exemplo "aulas de dança para profissionais", vou propor uma reflexão de uma tendência que talvez aconteça:

Passamos pela pandemia que impôs as aulas online de dança que gerou uma **desmaterialização** das aulas de dança no formato presencial tradicional existente antes que se tornou obsoleto (o bailarino pode ter aulas com um professor de qualquer lugar do mundo), pela **desmonetização** tirando o valor dos serviços propostos pelas aulas presenciais (custo de locação, viagem, água, luz, etc), pela **democratização** já que estes serviços estão disponíveis em qualquer aparelho com internet, através de aplicativos gratuitos como Zoom, Instagram ou Youtube, e pela **disrupção** já que um novo modelo de negócio foi criado com o desenvolvimento e a comercialização de programas de treinamento online e personalizado que antes era impossível ter o professor disponível a qualquer horário e local.

### **Acha possível ensinar dança por meio virtual? Quais são os ganhos e as perdas?**

Esta questão é muito parecida com a educação. Para uma criança é muito difícil este processo, mas em uma determinada idade e experiência adquirida a nível técnico e de autoconhecimento corporal e anatômico (consciência corporal, conhecimento de articulações, movimentos seguros, etc) é plausível ter acesso a um local de treinamento e acessar aulas com o melhor professor da área sem precisar se deslocar de sua casa.



**O que muda em um espetáculo assistido ao vivo e na tela de um computador ou celular? Como o público capta estes dois modos de representação?**

Acredito que muda tudo. Tanto para o espectador quanto para o artista/produtor. É uma outra realidade, assim como assistir uma peça de teatro e assistir um filme na tv. São ambientes e produções diferentes, cada um com sua especificidade.

Obviamente, o espetáculo do teatro filmado e visto por uma tela é diferente quando se está assistindo ao vivo. Da mesma forma não existe a possibilidade de ver a videodança ao vivo, pois ela é feita exclusivamente para a tela. E essa não é a proposta da videodança.

Ambas as formas de exibição tem sua particularidade na forma de atingir o público, seja no teatro ou na tela, sabemos que há técnicas utilizadas para prender a atenção e provocar sensações no espectador.

**O que as novas tecnologias e as redes sociais podem aportar para melhorar a dança, tanto em âmbito artístico como educacional e de divulgação?**

As formas de vender um espetáculo, curso ou qualquer outro produto ou serviço no modo tradicional era limitado ao meio físico (panfleto, revistas, outdoor, jornal, etc) e dependia de veículos de comunicação (editoras, agências, rádio, tv, etc) que devido a grande procura, acabava filtrando através de venda de anúncios caríssimos.

Hoje encontramos a nossa disposição o marketing digital que utilizado dentro das redes sociais é muito mais objetivo, além de acessível e democrático. Todos podem anunciar e ainda escolher o seu público específico, o que não é tão eficiente na tv por exemplo, pois

atinge a grande massa da população e não somente pessoas interessadas no seu produto ou serviço.

Os algoritmos trabalham efetivamente nesta busca por interesses. Se você se interessa por arte, ele irá te entregar conteúdos relacionados a arte. Isto facilita a entrega dos anúncios de espetáculos, cursos, aulas, etc.

A tecnologia sempre trabalha para facilitar as coisas para quem presta um serviço ou produto e o indivíduo consumidor encontra o que precisa com muito mais facilidade, basta interagir ou pesquisar seus assuntos favoritos pelo celular.

#### **Assunto para reflexão:**

Sobre a ultima pergunta a questão é o ser humano cair na armadilha de viver numa bolha, pois os algoritmos entregam somente o que ele quer ver, e isso exclui outros assuntos, outras pessoas, etc.

A arte pode se aliar a tecnologia mas sempre questionando o mundo e a si mesmo. O lado humano não irá se perder nunca, mas o ser humano pode se perder em si mesmo em sua bolha, em seu ego, em seu fanatismo.

A arte continua tendo seu papel e dever de instigar a reflexão para não cairmos no abismo do egocentrismo, individualismo e exclusão do que é diferente.

## ENTREVISTA REALIZADA A SOORAJ SUBRAMANIAM

### 1. For you, are there differences between the terms Contemporary Dance and Indian Contemporary Dance? Which ones?

I am going with the definition of ‘contemporary’ as “belonging to or occurring in the present”. To me it represents a way of thinking that is personal and reflective, influenced by present-day styles and expressions. It is, for all intents and purposes, a broad term that cannot be narrowed down to one specific style or region. This is opposed to ‘traditional’, which is a repetition of cultural ideas that have been passed down in history, and can be traced to its region/culture of origin.

In the west, I have not come across terms that define contemporary dance by its region/culture; they all fall under the large umbrella term ‘contemporary’. For this reason, I find the term ‘Indian contemporary dance’ problematic because it positions and tries to differentiate Indian artists/work in relation to ‘western’ artists/work for no apparent reason. I find it unhelpful to use a broad term such as ‘contemporary’ to label a dance and then attempt to limit the classification of that dance to a particular style/vocabulary/region/culture.

What defines a performance is *how* a vocabulary is used rather than the vocabulary itself. Any dance style, regardless of its geography or history, has the capacity for its vocabulary to be used in a contemporary way. For example, one could use the classical vocabulary of Bharatanatyam to present a traditional performance (with traditional costume, music, etc.), and one could consider this ‘traditional’ dance. If one uses Bharatanatyam vocabulary to present a personal, innovative performance, informed by present-day ideas, I would consider this ‘contemporary’ dance.

## **2. What do you understand by Indian Contemporary Dance?**

As I have said above, I find this term problematic. If contemporary dance that comes from England or is made by an English choreographer is not labelled 'English contemporary dance', then there appears to be no logical reason to label work made in India or by an Indian choreographer as 'Indian contemporary dance'. The term is attempting to create a classification where there is no need for one.

## **3. Contemporary Dance, Indian Contemporary Dance, Indian Classical Contemporary Dance. Do they represent different concepts and styles in India and Occident?**

I am not entirely sure how to answer this. I have spread out my responses over some of the other questions.

## **4. Speaking about concepts, do you think that there is a starting point from which we can state that it is not Indian Classical Dance but rather Indian Classical Contemporary Dance? And yet another point from which it is not Indian Classical Contemporary Dance but rather Contemporary Dance?**

To be honest, I find these divisions quite confusing. This appears like an attempt to *over-label* dance styles in ways which are artificial and not helpful to anyone. It is not an exact science that can delineate categories. In my opinion, they have the effect of forcing artists to choose categories rather than simply creating honest work.

I prefer to use the term ‘classical’ to refer to a type of aesthetic wherein movements are controlled and structured, and presentation is highly stylised and formal. To me it means that there are quite certain rules that govern the medium and the content. It offers elegance, symmetry, harmony. Such an aesthetic can be codified, systematised and regulated, making it easier to be disseminated. It makes sense that such aesthetics would have developed and be passed down over time, thereby also being termed interchangeably with ‘tradition’. Its opposite would be ‘pedestrian’ or ‘casual’, where movements are lax and unpredictable, and have the capacity to be personal and not easily defined.

To illustrate my point that there is a difference in meaning between the terms ‘traditional’ and ‘classical’, take, for example, the folk dances of India - they are certainly traditional because they have been developed and practised over centuries, and maintained as part of a particular culture. However, owing to them not having a formal aesthetic and not being bound by strict rules they are not classical.

The classical dance styles as we see them now are certainly traditional, meaning that they have developed over time and have a strong past rooted in a region and time. An example would be the *margam* in Bharatanatyam, developed over a couple of centuries, which employs a formal vocabulary to make a presentation in a certain format, making it traditional.

With the same logic, the term ‘contemporary’ does not refer to an aesthetic; rather, it places whatever is being made in relation to time, i.e. the present.

There can certainly be classical styles which are used in contemporary ways, meaning the vocabulary and style might be classical, but the presentation could be contemporary. It is possible to have something that is made in the present but has a formal aesthetic; for want of a better term these often get called ‘neo-classical’.

Consider all the modern choreographies done by ballet companies who use classical vocabularies. In Bharatanatyam, for example, Leela Samson uses the classical vocabulary to make innovative choreographies on ensemble. Similarly in Kathak, Kumudini Lakhia has been making innovative choreographies for many decades using only the vocabulary of Kathak. Here, the dance vocabulary, the chosen texts, the musical compositions all have a classical aesthetic. These things, including the costuming, also tend to be traditional. However, the choreography for ensemble makes use of patterns and relationships which are not at all traditional, completely being influenced by present-day ideas, thereby making them contemporary.

An example of a classical-contemporary work I have danced in would be Shobana Jeyasingh’s *Configurations*, which uses classical Bharatanatyam vocabulary and rhythmic arrangements, but is performed to a western composition on string quartet, is arranged with unusual relationship patterns, and is costumed in a completely modern way. This would be a classical work performed in a contemporary way.

To summarise, I see the relationships between the terms as follows:

Classical (formal) <-> Casual (informal)

Traditional (from the past) <-> Contemporary (from the present)

It is important to remember that these are very broad terms, and I would prefer to leave it to the artist/choreographer to define their work however they wish. It is difficult to find exact margins between definitions because each person would define them differently.

It would also depend where the viewer is positioned—which region, culture or time—to determine how a work is defined. For example, in India no one says *Indian* classical dance, it's just classical dance. (In China they probably don't call it *Chinese* tea, it's just tea.) The notion that it has to be differentiated by nation/culture only happens when viewed from an outsider point of view. While this seems natural—to define things from where you are standing—we have to be mindful that it doesn't exoticise or reduce what is being viewed for the convenience/consumption of the viewer. Therefore, it is imperative that we simply allow the artist to define their work rather than force labels from outside.

##### **5. How do you see the influence from globalization and Cultural Hybridity into productions of Kathak and Bharata Natyam in India and in the Occident?**

The concept of exchange is not new. I think because of globalisation—through colonialism and the spread of the Indian diaspora, through establishment of Indian communities and cultures across the world, through the internet, through travel and touring—the rate at which exchange is happening has increased.

Take for example, Rukmini Devi who was influenced by the ballets she had witnessed in Europe, and chose to choreograph episodic dramas in the Bharatanatyam genre with ensemble cast.

The classical dances have largely retained their traditional formats, but it would be a natural progression for ideas from across the globe to influence a choreographer's vision. Nowadays, there are more variety of themes, different ideas for costuming and presentation, innovative ways to light and stage shows, that are all a result of influences from across the world.

**6. To which extent new technologies influences the vocabulary, styles and education of Indian Classical Dance (Kathak and Bharata Natyam) in India and in the Occident?**

To my knowledge the recorded medium (such as videos, DVDs) have come about as an extension of written material. That is, they exist to provide visual aids to notes and theory already available in written format. Dance material for teaching and learning has been available on these formats for quite a few decades now.

I use videos/DVDs as archive material, meaning they are useful to store repertoire and choreography. I have never used them directly as instructional aids.

Online learning has been quite rare, however, as teachers have chosen to do their direct teaching in person. I think this has obvious benefits owing to dance being a physical medium, allowing teachers to see and offer corrections better, and for students to gain not just mechanical knowledge but also a kinesthetic awareness by being around other students. I believe that things such as spatial awareness and group dynamics can only be learned in person.



Alas, the global pandemic has meant severe restrictions on gatherings, and regular in-person classes have had to stop. Many teachers have been forced to turn to online/live-stream teaching to continue their schools. This has some drawbacks, such as time-lag, poor connectivity, and students not gaining a true understanding of instructions. But the positive aspect is that classes have continued, and there has been great interest in dance learning and discussion.

I am concerned that online dance, at least what is happening in response to the pandemic restrictions, is not being made specifically for the screen. When we think of the art of film-making, we can see that it is made for screen with specific composition, direction, editing. Many Indian dancers have simply been setting up cameras in their living spaces and streaming ‘performances’ - I wonder how the quality of the work is compromised with poor staging and lighting, for example.

Another concern is if online viewing will change the dynamic of audiences wanting to see live performances in the future. Whereas viewing Indian dance live requires equal stamina from the spectator as from the performer, I think online viewing creates an atmosphere that allows for short attention spans, where the viewer can switch between other tasks in the midst of a performance.

**7. Could you tell a bit about your creative process development from Indian Classical Dance (Bharatanatyam)? How do you define your work nowadays?**

The creative process always begins with a point of inspiration. It’s difficult say exactly what can be inspiring; I don’t think inspiration can be forced, and it needs to happen

intuitively. But it's also unwise to simply wait around for inspiration to strike. For this reason I'm mindful of most things I read, see or hear, and keep notes of even little things that are interesting. Any of them could turn into springboards for expression and meaning-making.

My classical work is almost always within the traditional canon, meaning that I follow the general themes and conventions. The vocabularies are from their respective styles. These works are defined simply by names of their styles; e.g. Bharatanatyam, Odissi, Kathak.

In the case of my traditional work the inspirations come from particular songs (from Carnatic music); or a particular *ragam* (melodic scale) that offers a particular mood; or less commonly, a concept or a theme. Each of this inspires me to move, to want to make something beautiful and expressive.

If I have begun with a piece of poetry, I then seek out its meanings, both literal and subtextual, which allows me to understand the layers and possibilities of expression. I then make notes on interpretations and variations, trying out different *hasta* (hand gesture) combinations to see what makes sense.

If it is a *nritta* (pure dance) composition, I begin by sketching out mathematical patterns that sit along musical lines. To these patterns I try out movements until I find something I enjoy. I film these trial-and-error sessions, and use the recorded material to refine my choreography. Sometimes I show these ideas to close friends for feedback.

Sometimes these go hand-in-hand with discussions with a musical composer, to check if the movement ideas sit well musically.

My contemporary work is personal and reflective; the vocabularies are an organic amalgam of all the styles I have learned. As such, I define these works simply as contemporary. I am not attempting to create a new language, but rather I choose to draw abstractions based on known vocabularies and themes.

They are almost always inspired by music, which triggers a feeling, which in turn kickstarts the imagination. I write down words/ideas that come from those imaginings, and then spend time in a studio simply improvising to the music, using the words/ideas as guidelines. This way I come up with movement phrases, and again, by going over filmed material, I choose the phrases I like best. In addition to this I sometimes sketch out storyboards, showing the vision for the overall pathway of the piece, and I align my movement phrases to this storyboard. Other times I sketch out floor patterns of how I'd like the movement to flow. A lot of the exploration is based on improvisation and play. I allow the ideas to present themselves in organic ways, without fracturing or forcing different things together.

### **8. How can different corporeal techniques be interconnected?**

I think the different classical techniques are similar owing to their formality. For example, I find these to be continuing threads across the styles that I have learned, Bharatanatyam, Odissi, Kathak and classical ballet,

- the spine is always erect
- the arms create lines not by being floppy, but through tension
- the pelvis is stable, creating a plateau for the torso to almost float above

- upper body and lower body can move independently of each other rather than always having to go together

- the visual created is symmetrical, balanced and harmonious

It is as though bodies are held in space through force fields, not through manipulation. Tension is created through the illusion of grace and harmony rather than brute force.

**9. According to your opinion, who are the main dancers and companies of Kathak and Bharata Natyam in the last century?**

I cannot provide an exhaustive list, naturally. Below are simply a handful of artists whom I've had the privilege of seeing perform in person, and who have been inspiring to me. I have found them remarkable for their honesty in their performances.

Bharatanatyam

Leela Samson & Spanda

Alarmel Valli

Malavikka Sarukkai

Rama Vaidyanathan

Janaki Rangarajan

Mythili Prakash

Praveen Kumar

Narthaki Nataraj

Priyadarsini Govind

Renjith Babu & Vigna Vasudevan

Meera Sreenivasan

Kathak

Saswati Sen

Kumudini Lakhya & Kadamb Dance

Aditi Mangaldas & Drishtikon Dance Foundation

Sanjukta Sinha

Rani Khanam

Vaishali Trivedi

Gauri Divakar

Aakash Odedra

Odissi

Sujata Mohapatra

Madhavi Mudgal

Nrityagram

Bijayini Satpathy

Sharmilla Biswas