

cabe elaborar y proponer un *sentido común* polémico que muestre otros nexos entre las palabras y las cosas⁸⁰.

10. De tal esfuerzo del arte no puede desgajarse al espectador. Sin él, todo intento sería estéril. Pero, según cuanto hemos venido diciendo, el arte ha de preferir el riesgo de la mala recepción a la imposición doctrinaria o a la limitación de sus propuestas a un puñado de convencidos. De lo contrario procedería como el maestro que Rancière llama *embrutecedor*: el que considera al alumno separado de él por un abismo de ignorancia. A esa figura se opone el *maestro ignorante* que, como Jacotot, sólo va un paso por delante del alumno. Jacotot fue un decidido republicano que, desterrado por la Restauración, llegó a ser profesor en Lovaina. Allí debía enseñar francés a alumnos que sólo hablaban flamenco, lengua que él desconocía. Decidió enseñar desde su propia ignorancia, de modo que el alumno aprendiera a la vez que el mismo profesor⁸¹. Un procedimiento similar debería rodear al espectador. Las obras de arte están ahí, en el espacio neutro del museo o la novela, libres de intrusiones políticas. Son comprensibles porque las produjo una inteligencia y una pasión, y cualquiera que esté dotado de análogos atributos podrá traducirlas. Los alumnos de Jacotot iban construyendo su francés a partir de una edición bilingüe de *Telémaco* y del mismo modo él elaboraba su holandés. No hace falta un amplio discurso explicativo de la obra que, más que invitar a descubrirla, parece mostrar la distancia que separa al crítico o (menos frecuentemente) al artista del espectador. Es mejor lograr la complicidad necesaria de este último para leer juntos y sobre todo para que el mismo espectador haga su traducción y su narración de la obra. Hablé antes de una comunidad basada en un sentido común polémico. Esto no pide tanto públicos numerosos, controlados en su recepción o activos en su participación, cuanto espectadores decididos a convertirse en intérpretes. Al fin y a la postre, “una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores” capaces no sólo de hacer suya la obra de arte sino de rastrear activamente el alcance de sus metáforas⁸².

80 RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, pp. 111s.

81 RANCIÈRE, Jacques, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard, 1987.

82 RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, p. 29.

*Bailando el pasado,
coreografiando el futuro
El caso del Bharata Nāṭyam*

*Dancing the Past,
Choreographing the Future.
The Case of Bharata Nāṭyam*

ANANDA CEBALLOS LÓPEZ
Universidad del País Vasco

Recibido: 07/07/2011

Aprobado definitivamente: 12/09/2011

RESUMEN

¿Es la danza clásica india una forma de arte viva o una pieza de museo? A esta inquietante pregunta nos conduce la producción coreográfica de ciertos bailarines indios que denuncian la percepción de su danza como un arte exótico e inmutable. Efectivamente, desde su creación entre la segunda y tercera década del pasado siglo, la danza clásica del sur de la India se convirtió en el símbolo de un pasado auténticamente indio y emblema de una herencia cultural milenaria. Fue así como se impuso un modelo pan-indio de clasicismo supuestamente destinado a salvar un arte en peligro de extinción. Pero bajo el pretendido «renacimiento» de la danza clásica defendido por la historia oficial, se oculta una compleja trama de transformaciones que condujo a la invención de una tradición. En este artículo veremos cómo las reivindicaciones de autenticidad de la danza india han desembocado en una situación de estancamiento artístico en la que ciertos bailarines afirman no poder afirmar su «indianidad» en un contexto global sin exponerse tanto a la crítica tradicionalista india como a la obsesión orientalista del exotismo.

PALABRAS CLAVE: DANZA INDIA, BHARATA NĀṬYAM, ORIENTALISMO,
IDENTIDAD HINDÚ, SANSCRITIZACIÓN.

ABSTRACT

Is Indian classical dance a living art form or a museum piece? This disturbing question is provoked by the work of a group of Indian dancers who denounce the vision of their dance as an exotic and immutable art. Indeed, since its creation in the years 1920-30, the classical dance form from South India became the symbol of an authentically Indian past and the emblem of an ancient cultural heritage. A pan-Indian model of classicism was imposed which was supposedly designed to save an endangered art. But under the «revival» of classical dance defended by official history lies a complex set of changes that led to the invention of a tradition. This paper shows how the claims of authenticity of Indian dance have led to an artistic stagnation in which the dancers cannot express their «indianness» in a global context without incurring the disapproval of Indian traditionalists or disappointing the exotic expectations of orientalists.

KEYWORDS: INDIAN DANCE, BHARATA NĀṬYAM, , ORIENTALISM, HINDU IDENTITY, SANSKRITIZATION

Nada debe considerarse bien o aceptable solo porque es antiguo.
 Nada debe considerarse malo solo porque es nuevo.
 Los grandes hombres no aceptan ni lo uno ni lo otro
 sin haber examinado antes atentamente la cuestión.
 Solo un loco se deja guiar por las creencias ajenas.
 Kālidāsa, *Mālavikāgimitra* (acto I, verso 2)

ORIGINARIA DE LA REGIÓN DE TAMIL NADU, EN EL SUDESTE DE LA INDIA, el *Bharata Nāṭyam* es probablemente la más célebre de las danzas de este país. Se trata de la primera danza local (conocida como *sadīr* o *dāsī āttam*) que, desplazándose a los grandes centros urbanos como Chennai (Madrás), fue remodelada según el gusto de una élite intelectual y adaptada a su presentación teatral como arte clásico. Entre 1930 y 1940, dotándose de una técnica y de un repertorio identificables y reproductibles, el *Bharata Nāṭyam* se convirtió no solo en una danza nacional, sino, a la imagen del ballet clásico, en una danza transnacional. Es más, el *Bharata Nāṭyam* se erigió en modelo de «clasicización» (*classicisation*)¹ para todas las formas coreográficas locales indias. En efecto, un proceso similar de reconfiguración urbana y clásica afectó a la casi totalidad de danzas practicadas en la India, lo cual contribuyó a uniformizar estéticas coreográficas heteróclitas. Los distintos estilos regionales emergentes (*kathakali*, *kathak*,

1 Tomo prestado este término de MORO, Pamela, «Constructions of Nation and the Classicisation of Music: Comparative Perspectives from Southeast and South Asia», *Journal of Southeast Asian Studies*, Vol. 35 (2), 2004, pp.187-212.

manipurī, oḍissī, kuchipudi, mohiyāttam, saṭṭriya) han ido progresivamente convirtiéndose en símbolos de un proyecto estético inspirado en el ideal de «unidad en la diversidad», como un eco del *e pluribus unum* estadounidense. Las diferentes danzas clásicas indias comparten una división entre expresión teatral (*abhinaya*) y movimiento danzado (*nr̥tta*). El patrón «clásico» requiere del bailarín una estricta adhesión al principio de adecuación entre el gesto (*nr̥tya*), el poema (*sahitya*), la unidad rítmica (*tāla*) y el modo melódico (*rāga*). Otro rasgo común es la dimensión religiosa y mitológica de su contenido poético, inspirado en la mística devocional hindú (*bhakti*).

El fenómeno de restauración artística fue fundamental en la elaboración de una identidad hindú pan-india entre finales del siglo XIX y principios del XX². La rehabilitación de formas coreográficas autóctonas bajo el nombre de «danzas clásicas» constituyó un rasgo relevante de la manera en que la India afrontó la cuestión de la modernidad. Pero, a diferencia de otros campos de la cultura como la música y las artes visuales, donde existen estudios históricos críticos, la danza no tiene un lugar en la historia de la modernidad india³. Es indispensable por consiguiente elucidar en qué medida las coyunturas socio-históricas cruciales vividas en la India en este periodo contribuyeron a la creación moderna de las danzas clásicas. La realidad social, política, cultural y religiosa ligada al movimiento independentista indio no solo influyó en aquellos que bailaban, sino también en la estética de la danza. Las reivindicaciones nacionalistas de la India pre-independiente se transformaron en la política cultural asertiva de la recién creada nación, concentrada en la construcción de un «pasado clásico»⁴. Fue así como la tarea de elaboración y transmisión de la nueva producción coreográfica cayó en manos de una élite social india metropolitana que se auto-proclamó depositaria de la identidad artística nacional y la única capaz de preservar los valores de la antigua cultura india. Valores como la «pureza», el «clasicismo» y la «antigüedad», inventados y atribuidos al arte, reflejaban tanto la influencia orientalista de la cultura colonial como una relectura de los valores estéticos autóctonos.

Para explicar la elaboración de este discurso y entender por qué fue aplicado con especial esmero a la danza, debe considerarse la imagen que de las bailarinas de templo elaboró el occidente cristiano y cómo ésta determinó

2 DALMIA, Vasudha y VON STIETENCROON, Heinrich, (eds.), *Representing Hinduism. The Construction of Religious and National Identity*. New Delhi: Thousand Oaks, London: Sage Publications, 1996 (capítulo IV).

3 VISWANATHAN, Indira & SONEIL, Davesh (eds.), *Performing Past reinventing the Arts in Modern South Asia*. Oxford : Oxford University Press, 2008, pp. 1-17.

4 CHATTERJEE, Partha, «History and the Nationalization of Hinduism», *Social Research* 59/1 (1992), pp.128 y ss.

el horizonte legal, social, y religioso en que se practicó la danza en la India colonial y post-colonial. En efecto, de la interiorización de los valores que habían colocado a Europa en la cima de la civilización brotaron evaluaciones opuestas de tradiciones indígenas como la danza de templo. Por un lado, ésta fue percibida como la excrecencia histórica de ritos de fertilidad de un culto a la sexualidad primitivo que sometía a la mujer y mantenía a la población en las tinieblas y el oscurantismo de la superstición. Por otro, la subsistencia de dichas prácticas justificó la imagen exaltada de una India primordial, capaz de conservar intactas costumbres milenarias depositarias de las verdades espirituales de una sabiduría ancestral. En el primer caso, la realidad coreográfica fue juzgada como una práctica que debía ser directamente erradicada. En el segundo, como un arte que debía ser urgentemente despojado de su apariencia vulgar para que brillara de nuevo su luminosa esencia. Germinaron así en la India colonial dos movimientos sociales con objetivos diametralmente opuestos: la campaña contra la danza (*anti-nautch*) y el renacimiento (*revival*) de la danza. El primero, condenaba el ejercicio de la danza en los templos y luchó por que fuera prohibido legalmente, argumentando la dimensión aberrante y lasciva que ésta había tomado por culpa de las bailarinas de templo. El segundo, trató de justificar por todos los medios la necesidad de «salvar» la danza poniéndola al abrigo de toda perversión, es decir, en manos de mujeres brahmanes de clase alta, únicas supuestamente capaces de preservar la pureza del arte.

Paradójicamente, mientras las bailarinas indias eran perseguidas en su país de origen por reformadores que defendían valores occidentalizados, en Europa y América era resucitada la imagen orientalista, mística y romántica de la *bayadera*⁵ o «bailarina oriental». En efecto, entre 1880 y 1940 el occidente moderno vivió una época de auténtica «xenomanía» durante la cual apareció la llamada «danza oriental»⁶. A esta período pertenecen las famosas «danzas hindúes» que Mata Hari (1897-1917) presentó en 1905 en el Museo de Artes Asiáticas de París, delante de la estatua de Śiva Naṭarāja, el dios hindú de la danza⁷. La pionera de la danza moderna, Ruth Saint-Denis (1878-1968), se

5 Fue el viajero Pierre Sonnerat (1748-1814) quien sustituyó el término portugués *bailadeira* por el francés *bayadère* en su obra *Voyages aux Indes Orientales et à la Chine* (1782). Citado en LEUCCI, Tiziana, «Du Dāsī Āttam au Bharata Nāṭyam. Ethno-histoire d'une tradition chorégraphique et de sa moralisation et nationalisation dans l'Inde coloniale et post-coloniale», Thèse de Doctorat en Anthropologie Sociale et Ethnologie. Paris: EHESS, 2009, p.75.

6 La «danza oriental» es una invención occidental usada por europeos y americanos para describir formas de *ballet* innovadoras consideradas «orientales» por uno o más de estos rasgos: tema, atmósfera, vestimenta, acompañamiento musical, inspiración o intención. Cf. ERDMAN, Jean, «Dance Discourses: Rethinking the History of 'Oriental Dance' », en MORRIS, G. (ed.), *Moving words: Rewriting dance*. London: Routledge, 1996, p. 288.

7 DÉCORET-AHIHA, Anne-Marie, *Les danses exotiques en France, de 1880 à 1940*. Pantin:

inspiró en las danzas de bailarinas indias (*nautch girls*) que vio en 1904 en Coney Island (Nueva York) para componer «Rādha», obra presentada en el Teatro Aldwych de Londres en 1906⁸. En 1912, la española Carmen Tórtola Valencia (1882-1955) bailó su célebre danza hindú o «Danza del Incienso» en presencia de la reina Victoria Eugenia en el Ateneo de Madrid⁹. En 1923 la gran bailarina rusa Anna Pavlova (1881-1931) abrió la sesión de la Opera House en Covent Garden con un ballet de inspiración hindú, «Rādha y Kṛṣṇa»¹⁰. Ruth Saint-Denis, persuadida de la existencia de «sacerdotisas» depositarias de una danza sagrada primordial, llegó incluso a viajar a la India, lo cual contribuyó a la emergencia de la imagen de un pasado artístico espiritual y auténticamente indio¹¹.

I. LA BAILARINA DE TEMPLO : ¿MUJER FATAL O VESTAL?

La tradición coreográfica en la India se ha perpetuado durante siglos gracias a las «bailarinas de templo» (*devadāsī*) y a las «bailarinas de la corte» (*rajadāsī*). Además de la función que ambas compartían de cortesanas ligadas a un patrón, las *devadāsī* eran también especialistas del culto ritual y servían en los templos más prestigiosos de la India¹². Dada la heterogeneidad de sus procedencias, estas últimas no constituían ni una secta ni una casta, si bien formaban una comunidad de idéntico estatus social. Generalmente entregadas al templo por sus padres antes de la pubertad, las bailarinas de templo eran

CND, 2004, p.128.

8 SRINIVASAN, Priya, «The Bodies Beneath the Smoke or what's behind the cigarette poster: the Unearthing Kinesthetic Connections in American Dance History», *Discourses in Dance*, Vol. 4 (1), pp. 7-48.

9 GARLAND, Iris, «Early Modern Dance in Spain: Tórtola Valencia, Dancer of the Historical Intuition», *Dance Research Journal*, 29/2 (Fall 1997), pp.1-22.

10 Esta obra fue coreografiada por un joven pintor indio entonces desconocido, Uday Shankar (1900-1977), que iba a convertirse en una de las figuras más influyentes del renacimiento de la danza india. KHOKAR, Mohan, *His Life, His Dance: A Portrait of Uday Shankar*. New Delhi: Himalayan Books, 1983.

11 COORLAWALA, Uttara Usha, «Ruth St. Denis and India's Dance Renaissance», *Dance Chronicle*, 15, n°2 (1992) pp. 123-52.

12 El término sánscrito *devadāsī*, derivado de *deva*, «dios» y *dāsī*, «sirvienta», solo empezó a usarse de forma pan-india a partir de los años 1920-1930, es decir, coincidiendo con el movimiento de renacimiento de la danza en el sur de la India. Cf. LEUCCI, Tiziana «L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XX^e siècle: le cas de *Devadāsī Rajadāsī* et *Nattuvanār*», *Rivista di Studi Sudasiatici* III (2008), p.49. Algunos autores han querido ver en inscripciones que datan de los siglos VIII y IX pruebas mayores de la antigüedad de la institución de la danza de templo en el sur de la India. Cf. ORR, Leslie C., *Donors, Devotees, and Daughters of God: Temple Women in Medieval Tamilnadu*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2000.

consagradas mediante una ceremonia que incluía un matrimonio simbólico con el dios al que iban a ofrecer sus servicios. Estos podían ser requeridos ulteriormente no solo dentro sino también fuera del templo, en bodas y otros eventos socialmente significativos. Consideradas como las esposas del dios tutelar, estas mujeres ocupaban un lugar totalmente a parte en la sociedad, al mismo tiempo dentro y fuera del sistema de relaciones domésticas. Por un lado, libres eternamente de la adversidad de la viudez, las bailarinas de templo eran consideradas «portadoras eternas de buen auspicio» (*nityasumaṅgalī*) y como tal su presencia era requerida para repeler el mal de ojo y ahuyentar las desgracias. Por otro lado, las bailarinas de templo se contaban entre las únicas mujeres cultivadas de la época, podían tener una vida económica y sexualmente activa, adoptar y/o criar hijos de forma legítima, heredar y disponer de propiedades privadas. Su existencia revelaba por lo tanto un espacio cultural subversivo dentro de la lógica social patriarcal según la cual se regían las mujeres hindúes.

Durante el período pre-colonial las bailarinas de templo mantuvieron relaciones positivas con los soberanos hindúes, probablemente porque tanto la legitimidad social de los reyes como la de las bailarinas emanaba de creencias religiosas afines. Así por ejemplo, entre 1565 y 1856 la corte hindú de Tanjore (en el actual Tamil Nadu) fue un próspero centro de patronazgo y promoción del arte en general y de la danza en particular¹³. Pero el régimen colonial británico, basado en valores laicos modernos, no pudo sino entrar en conflicto con la institución de las *devadāsī*. Durante los primeros años de asentamiento del imperio británico en la India, la danza estaba presente en todas las fiestas y recepciones oficiales organizadas en honor a las autoridades, tanto indias como extranjeras. Pero el ejercicio de la danza empezó a presentar problemas de control y de regulación muy concretos para la administración británica. La principal cuestión era de tipo legal. Se trataba de determinar si «según la ley colonial, las bailarinas de templo eran esencialmente mujeres sagradas y accesoriamente mujeres públicas, o si eran esencialmente prostitutas y accesoriamente bailarinas»¹⁴. Fue probablemente su posición social ambivalente lo que les valió ser erróneamente calificadas como prostitutas. Finalmente el término *nautch girls* - deformación por anglicismo de la palabra hindi *natch*, «danza»- fue acuñado en la India británica para designar indistintamente y de forma peyorativa a toda prostituta y a toda bailarina, consagrada o no al servicio de un templo.

13 KERSEMBOOM, Saskia, *Nityasumaṅgalī: Devadāsī Tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1987, p.38-39.

14 SPEAR, Jeffrey L. y MEDURI, Avanthi, «Knowing The Dancer: East Meets West», *Victorian Literature and Culture*, 32 (2) (September 2004), p.439.

Progresivamente fue extendiéndose la visión de las tradiciones coreográficas conocidas como formas pervertidas, traicionadas y corruptas de un arte sublime perteneciente al pasado glorioso de la India. Así, a partir de 1890 coexistieron en la India británica dos visiones opuestas de la figura de la «bailarina de templo». La primera, la identificó con una prostituta y la segunda, con una sacerdotisa¹⁵. Veamos a continuación quiénes fueron los principales agentes y cuáles las reivindicaciones más significativas de ambos movimientos.

II. LA DANZA DE TEMPLO Y EL MOVIMIENTO ANTI-NAUTCH

El movimiento *anti-nautch* fue una campaña de propaganda que formaba parte de un movimiento más amplio de reforma social nacionalista férreamente opuesto a la dedicación de jóvenes al culto en los templos así como a toda práctica de danza, fuera o dentro de los recintos religiosos. Influida por la retórica colonial de oficiales y misioneros y promovida por reformadores sociales indios, esta campaña identificó el rito de matrimonio entre la bailarina de templo y la divinidad con una manera larvada de tolerar crímenes como la violación y la prostitución. Los dirigentes indios, cada vez más avergonzados ante las acusaciones británicas, se persuadieron de la dimensión primitiva e inmoral de sus tradiciones coreográficas. La censura colonial fue a tal punto interiorizada por el colonizado, que el movimiento nacionalista indio, para probar que podía «civilizarse» sin la ayuda inglesa, hizo de la abolición de la danza de templo una prioridad de su agenda política. Así pues, en lo que a la cuestión *nautch* se refiere, los objetivos del colonizado y del colonizador coincidieron en la India británica.

Para avalar la necesidad de prohibir la institución de la danza de templo, el movimiento abolicionista enfatizó la identificación de la práctica de las bailarinas con el ejercicio de la prostitución. Se apoyaron para ello en los argumentos de eminentes reformadores indios que exhortaban a la población a no asistir a ningún evento que contara con la presencia de bailarinas (*nautch*). Una de las figuras más comprometidas con la causa abolicionista fue Muthulakshmi Reddi (1866-1968)¹⁶. Esgrimiendo razones de tipo sanitario, pidió en la Asamblea Legislativa de Madrás una ley para prohibir la dedicación de las bailarinas al templo para acabar así con la vida inmoral de niñas inocentes y erradicar la plaga de enfermedades venéreas que arrasaba el país. En 1933 Reddi logró introducir en la Provincia de Bombay una propuesta de ley –finalmente

15 SRINIVASAN, Amrit, «The Hindu Temple-Dancer: Prostitute or Nun?», *Cambridge Anthropology* 8 (I), 1983, p. 73.

16 Primera mujer médico en la provincia de Madrás, Reddi recibió la responsabilidad de aplicar una serie de reformas relativas a la salud física y social de las mujeres. Hija de una *devadāsī* y de un brahmán, fue la primera mujer legisladora de la India pre-independiente.

adoptada en 1934- para prohibir la consagración de mujeres al servicio de los templos hindúes. En ella se proclamó la supresión de la entrega de tierras a las bailarinas como pago por sus servicios y se legalizó el matrimonio de aquéllas que habían sido ya consagradas al templo. Dos meses después de la declaración de la Independencia de la India, el 9 de Octubre de 1947, el movimiento *anti-nautch* vio cumplido su objetivo cuando el ministro del interior anunció la aplicación de la «Madrás Devadāsī (Prevention of Dedication) Bill», ley que prohibía definitivamente el ejercicio de la danza en los templos y la dedicación de mujeres al servicio de éstos.

III. EL RENACIMIENTO DE LA DANZA INDIA

En 1927 se celebró en Madrás la «Conferencia de Música Pan-india» (All India Music Conference), organizada por el Partido del Congreso (Indian National Congress). Durante este evento se decidió crear una institución para promover el interés por la música y la danza. Como resultado se fundó en 1928 la Academia de Música de Madrás (Madrás Music Academy). Los miembros de dicha asociación, testigos de la evolución de la cuestión *nautch*, decidieron tomar partido en el debate. Desde las primeras conferencias y publicaciones avaladas por esta institución, la danza fue considerada como parte integrante de la música e incluida por lo tanto en el proyecto de restauración del patrimonio artístico de la nación. La legitimidad y el reconocimiento del que gozaban los miembros de esta asociación contribuyó a crear un consenso general y a sentar las bases de un movimiento cada vez más favorable al proyecto de rehabilitación de la danza, habitualmente conocido como *revival*.

Uno de los agentes de la creación moderna de la danza clásica fue E. Krishna Iyer (1897-1968). Tamil, *brahman* y abogado de profesión, E.K. Iyer se comprometió personalmente con la causa del rescate de la danza. Con el objetivo claro de disipar todas las dudas sobre la dignidad de este arte, E.K. Iyer estudió él mismo la danza local y vestido de mujer y con el traje tradicional de las *devadāsī*, subió a escenarios socialmente respetables, encarnando papeles que él interpretó dotados de un fuerte simbolismo espiritual. E.K. Iyer legitimó el movimiento de restauración de la danza en un artículo publicado en la Revista de la Academia de Música de Madrás: «Este año la academia ha emprendido una vía completamente nueva, que comienza esta temporada con un recital de *Bharata Nāṭyam* realizado por las hermanas Kalyani de Tanjore. Condenar la danza india y mirarla con desprecio se ha convertido hoy en día en una moda. En nuestra opinión esta condena no es merecida. Esperamos que en días futuros la opinión pública cambie y otorgue al *abhinaya* [expresión teatral] el lugar

que se merece¹⁷». E.K. Iyer remodeló el legado de las *devadāsī*, enfatizando la dimensión devocional de la danza, minimizando su carga erótica y eliminando ciertos intermedios cómicos del repertorio del *sadir*. La codificación de la nueva danza se elaboró gradualmente. Tras un proceso de reconfiguración estética radical, cual fénix de sus propias cenizas, emergió la danza clásica india, rebautizada como *Bharata Nāṭyam*. Previamente marginalizada, la danza se convirtió en un arte carismático y socialmente prestigioso, una sublime síntesis de filosofía, escultura, música y literatura que, revivificada como un «arte total», reunía todos los valores de la nación india¹⁸.

Probablemente la figura más importante en este proceso de elaboración de una nueva estética para la danza fue Rukmini Devi Arundale (1904-1986). De familia brahmán de clase alta de Madurai, Rukmini creció en el universo espiritual de la teosofía¹⁹ y de la cultura tamil simultáneamente. A los dieciséis años se casó con Bishop George Sydney Arundale quien se convertiría en el tercer presidente de la Sociedad Teosófica. Annie Besant (1847-1933)²⁰ nombró a Rukmini Arundale «Madre del Mundo» («Diosa», *Devī* en sánscrito), uniendo así para siempre el destino de esta joven con el de los intercambios transatlánticos de la Sociedad Teosófica. Fue así como Rukmini viajó por todo el mundo con su marido explorando de manera ecléctica formas coreográficas diversas. Estudió «danza griega» con una alumna de la bailarina moderna Isadora Duncan²¹ y ballet clásico con un miembro de la compañía de la gran bailarina rusa Anna Pavlova, Cleo Nordi, tras haber quedado maravillada en Londres por la prestación de aquélla en «The Dying Swan». Fue de hecho Anna Pavlova quien recomendó a Rukmini que abandonara el ballet para dedicarse

17 *Journal of the Madras Academy of Music*, Vol.II, p.78, citado en ARUDRA, Iyer E.K. *centenary issue*, Publication of the Music Academy, Courtesy Śruti, Chennai, SkyCell, 1997, p.4.

18 VATSYAYAN, Kapila, *Indian Classical Dance*. New Delhi: Publication Division, Ministry of Information and Broadcasting, 1974, p. 9.

19 La Sociedad Teosófica fue fundada en Nueva York en 1875 por la ocultista rusa Helena Blavatsky conocida como «Madame Blavatsky» (1831-1891) y el coronel americano Henry Steel Olcott (1832-1907). Convencidos –como decía Annie Besant– de que «la India tenía una misión espiritual en el mundo», instalaron la sede de la sociedad en Adyar, cerca de la actual Chennai. Las doctrinas teosóficas y sus principales representantes jugaron un papel crucial en la lucha por la independencia de la India.

20 Feminista y socialista de origen irlandés que, tras el fallecimiento de Madame Blavatsky, se convirtió en la directora de la Sociedad Teosófica en 1891. Annie Besant creó en 1911 la Universidad de Benarés (*Banaras Hindu University*) y dirigió el Partido del Congreso entre 1917 y 1918.

21 La «danza griega» era una forma reconstruida de danza que Eleanor Elder enseñaba en el marco de la Sociedad Teosófica. Esta experiencia influyó probablemente el proyecto de restauración de la danza india llevado a cabo por Rukmini Devi.

a estudiar las tradiciones coreográficas de su propio país²². Cuando Rukmini regresó a la India en 1928, el país se encontraba en pleno debate moral sobre la cuestión *nautch*. En 1933, Rukmini asistió a la representación de las hermanas Kalyani en la Academia de Música y quedó fascinada por el descubrimiento del *sadir*. Fue así como, influenciada por el ideal del ballet, concibió el proyecto de presentar la danza india en un «escenario-templo» despojándola de «los elementos rudos y vulgares de la tradición de danza heredada» y «sustituyéndola por el buen gusto y la sofisticación²³». Para realizar su visión aprendió la danza local con Mylapore Gauri Amma y Śri Meenakshisundaram Pillai, ambos descendientes de la comunidad de artistas de templo. En 1935 Rukmini Devi dio su primer recital de *Bharata Nāṭyam* en Adyar, cerca de Chennai (Madrás) con ocasión del 60 aniversario de la Sociedad Teosófica. Esta actuación iba a convertirse en un evento histórico. Rukmini Devi empleó varios dispositivos escénicos que contribuyeron a sublimar la danza y a fabricar su filiación con el legado literario sánscrito. Informada de la labor del eminente sanscritista de la Academia de Música de Madrás, Venkatarama Raghavan, que estaba elaborando la primera historiografía en inglés del *Bharata Nāṭyam*, Rukmini Devi comenzó dedicando su danza a Naṭarāja, Śiva en su aspecto de dios rey de la danza. Conectó así metafóricamente su danza con el *Nāṭyaśāstra*, tratado de arte dramático en el que Śiva aparece como «bailarín cósmico» o divinidad tutelar de la danza²⁴. Empezó entonces un largo proceso de elaboración de la estética visual de la danza de la que carecía el discurso *revivalista* de la época. Yuxtaponiendo un recital de danza «temporal» con la danza «eterna» de Śiva Naṭarāja, el *Bharata Nāṭyam* quedaba metafóricamente inscrito en la continuidad de una historia mítica y atemporal. Un año después, en 1936, Rukmini Devi creó un centro cultural, la «International Academy for the Arts», más tarde denominado el «Templo del Arte» (*Kalakṣetra*)²⁵. Esta institución de enseñanza multidisciplinar proponía un proyecto pedagógico innovador adaptado a la sociedad urbana y diseñado según el modelo tradicional de transmisión cultural (*guru śiṣya paramparā*). Rukmini aspiraba a presentar la nueva danza como una forma teatral, laica y adaptada a las necesidades escénicas de la danza moderna y a recrear en el escenario la atmósfera de culto

22 LEUCCI, Tiziana, *Ibidem*, 2009, p.200.

23 PATTABHIRAMAN, N., «The trinity of Bharatanāṭyam: Bala, Rukmini Devi and Kamala», *Sruti*, 48, p.24. Citado en ALLEN, Matthew Harp, «Rewriting the Script for South Asian Dance», *Drama Review* 41 (3), 1997, p. 64

24 Para las referencias al *Nāṭyaśāstra* remitimos a la siguiente edición: *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabhāratī*, ed. by R.S. Nagar. Delhi / Ahmedabad: Parimal Publications, Parimal Sanscrit Series, 4, 1981-1984, 4 vol.

25 *Kala* significa arte en su acepción más general, incluyendo la artesanía, el canto la danza y la educación, y *kṣetra* se refiere a un «campo» a un «santuario» o a una «matriz».

de un templo. Fue así como decidió colocar solemnemente en el escenario una estatua de Śiva Naṭarāja iluminada por una lámpara de aceite, expresión tradicional de la devoción a un dios. Rukmini Devi emergió así como la nueva mujer india del siglo XX, capaz de oponerse a la modernidad colonial reformando y revivificando las tradiciones culturales indias. Pero, mientras la asociación escénica de nociones del pasado (la luz «religiosa» del templo) y de técnicas teatrales modernas (la iluminación «secular» del escenario) fue aclamada por algunos como «una experiencia sacramental y espiritual tal y como los *dance-dramas* en su pureza original»²⁶, la presentación de la nueva danza como heredera directa de la danza de templo desató la viva oposición de la comunidad históricamente ligada con el sistema arcaico de dedicación de bailarinas al culto. Los valores de la reforma se forjaron efectivamente en flagrante oposición con voces emergentes que resistieron, si bien de manera fragmentada, al proyecto estético normalizador del paradigma dominante. Una agrupación de «protectores de la música» (*Isai Vellala*)²⁷ acusó a Rukmini Devi de haberse apropiado su arte y sustituido la tradición tamil por la sánscrita. Tanjore Balasaraswati (1918-1984), una de las bailarinas indias internacionalmente más famosas del pasado siglo, se convirtió en la representante de esta comunidad. Nacida en una familia de músicos y bailarines que dejó la corte de Tanjore en 1857 para instalarse en Madrás, Tanjore Balasaraswati es todavía hoy un modelo de continuidad, epítome del estilo tradicional hereditario. Así, mientras Rukmini Devi fue asimilada al movimiento nacionalista indio y a la mojigatería de la clase alta, Balasaraswati encarnó la resistencia contra la apropiación de la danza por parte de la élite brahmán. Pero las perspectivas de Devi y de Balasaraswati no pueden oponerse tan radicalmente como se ha pretendido²⁸. Empleando vías diferentes, ambas contribuyeron a abstraer el *Bharata Nāṭyam* de sus relaciones contextuales más inmediatas y enfatizaron los valores universalistas de religiosidad vehiculizados por la danza india. La singularidad de Rukmini Devi consistió en desarrollar una labor de codificación del vocabulario corporal que se convirtió en el prototipo del «clasicismo»

26 Periódico *Swaraj*, 11 Abril 1936, citado en MEDURI Avanthi, *Rukmini Devi Arundale, 1904-1986: A Visionary Architect of Indian Culture*. New Delhi: Motilal Banarsidass 2005, p.220 nota 17.

27 *Isai Vellala* (expresión tamil derivada de *isai*, «música de corte» y *vellala*, «persona honorable»). Término habitualmente usado para designar la comunidad de músicos y bailarines hereditarios. En su sentido moderno fue adoptado en una conferencia en Kumbhakonam celebrada en 1948. SRINIVASAN, Amrit, «Reform or conformity? The temple Prostitution and the community in the Madras Presidency», en AGARWAL, Bina (ed.), *Structures of Patriarchy: State, Community and Household in Modernising Asia*. Delhi: Kali for Women, 1988, p.176.

28 O'SHEA, Janet, *At Home in the World*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2000.

para el resto de las danzas indias. Mediante un proceso aparentemente banal de reorganización estética, la práctica estigmatizada se transformó en la antigua tradición pan-india autenticada por un tratado normativo sánscrito (*śāstra*). Este fenómeno, identificado con un proceso de «sanskritización», se extendió a otras regiones de la India, implicando una dinámica de legitimación por la cual danzas «rituales», «folklóricas» o simplemente insignificantes, alcanzaron un estatus social y artístico-político que les condujo a su re-designación como «clásicas»²⁹.

IV. HACIA UNA NUEVA HISTORIOGRAFÍA DEL BHARATA NĀṬYAM

A partir de los años 80, cierto número de especialistas ha criticado la visión que presenta el *Bharata Nāṭyam* como el emblema nacional de la persistencia de antiguos valores morales nacionales. Tras recapitular los sucesos que condujeron a la aparición de la primera danza clásica india, dichos autores han propuesto un examen crítico de la historia oficial del *Bharata Nāṭyam*. Su principal contribución consiste en explicitar cómo, a través de un proceso de reconstrucción cultural complejo, las artes escénicas indias se han convertido en prácticas usadas para ilustrar y leer pasados posibles en el marco de «invenciones de la tradición» inscritas en ideologías de poder³⁰.

La primera revisión de esta imagen de la danza como una institución milenaria difamada y finalmente redimida fue realizada por Amrit Srinivasan³¹. Se abrió entonces en el campo de las ciencias de la danza un debate sobre la concepción del *Bharata Nāṭyam* como la herencia cultural de una edad de oro india. Este discurso crítico ha sido principal, aunque no exclusivamente, elaborado por bailarinas de origen indio en la diáspora. Acostumbradas a aceptar el mito de la antigüedad de su arte y habiendo recibido paralelamente una educación en instituciones que promovían el pensamiento crítico y la investigación histórica, se dieron cuenta de que su danza, calificada como «clásica», era una interpretación contemporánea y una extrapolación basada en un conocimiento limitado de repertorios de danza de templo y de prácticas coreográficas palaciegas prácticamente extinguidos. He aquí las principales críticas dirigidas a la historiografía oficial de la danza india.

La primera apunta a la pertinencia misma del término «renacimiento» (*revival*) aplicado a la emergencia del *Bharata Nāṭyam*. Reconocido común-

29 COORLAWALA, Uttara Usha, «The birth of Bharatanatyam and the Sanskritized Body» in MEDURI, Avanthi (ed.), 2005, *op. cit.*, p.177.

30 HOBBSAWM, Eric, RANGER, Terence (eds.), *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.

31 SRINIVASAN, Amrit, «Reform and Revival: The Devadāsī and Her Dance», *Economic and Political weekly*, Vol. XX (1985), No.44, Nov 2, pp. 1869-1876.

mente por la historia oficial, este término disimularía de manera deliberada la profunda transformación que sufrió la danza local practicada en el templo e induciría una lectura unívoca y tendenciosa de los acontecimientos. El discurso que ha privilegiado el término *revival* habría fomentado una visión simplista y conmemorativa del advenimiento de una nueva vida ocultando un proceso de selección deliberada entre numerosas posibilidades existentes y de incorporación de elementos coreográficos nuevos. Como acabamos de ver, la creación del *Bharata Nāṭyam* implicó novedades profundas. Primero, los representantes de la alta sociedad tamil retomaron la práctica perteneciente a otra comunidad (*devadāsī, rajadāsī*), relevo que condujo inexorablemente a la extinción de esta última. Segundo, la danza se desplazó de la corte y/o del templo al teatro, transformándose no solo la función social de la misma, sino también su fisonomía estética y su presentación escénica.

La segunda crítica se orienta a la elección de un nuevo nombre para la danza. Una vez que el movimiento de reforma puso el horizonte del presente en el pasado de una época dorada perdida, hubo que buscar puentes para cruzar ese abismo temporal. Entre los nexos que la historia oficial tuvo que elaborar destaca la propia elección del nombre *Bharata Nāṭyam*, término sánscrito que encierra evocaciones múltiples. «Bharata» es en primer lugar el antiguo nombre para referirse a la geografía mítica del subcontinente indio (*Bhāratavarśa*). En segundo lugar «Bharata» es el nombre del autor legendario del tratado de dramaturgia india, el *Nāṭyaśāstra*. Por último, «Bharata» es el acrónimo de tres términos: sentimiento (*bhā-va*), melodía (*rā-ga*) y ritmo (*tā-la*), las tres cualidades esenciales que la danza clásica debe armonizar. Por su parte, el término *nāṭya* resulta difícil de traducir en lenguas occidentales sin recurrir al compuesto «danza-teatro». En resumen, el apelativo *Bharata Nāṭyam*, («danza-teatro de la India» o «danza-teatro de Bharata») sugiere la dimensión identitaria del arte y asegura simultáneamente la filiación estética de la danza con el recién creado «clasicismo» indio. El segundo paso era demostrar no solo que la danza india era «clásica» sino que el «clasicismo» era indígena. Las esculturas de los templos de la época Gupta y el descubrimiento en 1892 de los manuscritos del tratado de dramaturgia india o *Nāṭyaśāstra* proveyeron las pruebas necesarias. Este hallazgo fue un elemento crucial, no solo en la vinculación de la teoría estética india con el emergente nacionalismo indio, sino también en el proceso que desembocó en la abolición de la práctica de la danza de templo. Asociada con la literatura erudita de la dramaturgia sánscrita la danza fue súbitamente objeto de un reconocimiento social inédito. La gran importancia acordada a principios del siglo XX a los textos antiguos respondía a la necesidad de elevar la danza en la jerarquía social:

«Invocar escrituras antiguas era propio de un ethos neo-clásico global que se desarrolló mediante la interacción entre especialistas indios y orientalistas europeos, un movimiento cuya invención de una ‘época clásica’ implicaba la devaluación de una edad media ‘marginada’ como su contrapartida en Europa»³²

Para ocultar la profunda fractura histórica entre una danza local y su restauración como arte clásico, fue adoptada la misma lógica binaria que en occidente sirvió para separar el «arte noble» y «arte pobre»³³. Para ello se asimiló abusivamente la dicotomía entre danza «clásica»/«folclórica» al binomio sánscrito «central»/«regional» (*mārgī/deśī*)³⁴. Este proceso premeditado de formateo de la historia de la danza era incompatible con las experiencias de artistas cuyas composiciones coreográficas no encajaban en ninguna de las categorías mencionadas³⁵. Finalmente, la reivindicación del «clasicismo» se convirtió no solo en un debate estético entre los estilos de danza emergentes sino en una lucha de fuerzas políticas entre las distintas regiones³⁶.

La tercera crítica dirigida a la historiografía oficial es su negación de la historia social de las bailarinas de templo. Como afirma Amrit Srinivasan «la modificación introducida en el contenido del estilo de danza no era tanto una consecuencia de su purificación (como los *revivalistas* querían pensar), sino su renacimiento en una clase social más apropiada»³⁷.

Debido por un lado a la ausencia de categorías del discurso colonial para clasificar a las bailarinas de templo y por otro a los tabúes de la propia sociedad india, una misma imposibilidad de aprehender la compleja trama de fuerzas sociales en las que se movían las *devadāsī*, dejó a éstas bajo las brumas de un modelo virtual, y su original función de vínculo entre la sociedad y la divinidad se convirtió en un atributo puramente icónico. Esto fue debido, por un

32 GREEN, Nile, «Breathing in India, c. 1890», *Modern Asian Studies* 42 (2008), p. 283-315.

33 GEERTZ, Clifford, «‘Popular art’ and the Javanese tradition», en GERSTLE, Andrew and MILNER, Anthony Crothers (eds.), *Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations*. London: Harwood Press, 1994, p. 245-267.

34 ALLEN, Matthew H., «Tales tunes tell: deepening the dialogue between ‘classical’ and ‘non-classical’ in the music of India», *Yearbook for traditional music* 30 (1998), pp. 22-52.

35 Destacan entre estas experiencias las danzas de los llamados creadores de la «danza moderna india», el bailarín Uday Shankar (1900-1977) y el poeta laureado en 1913 con el premio Nobel Rabindranath Tagore (1861-1914).

36 APPADURAI, Arjun., KOROM, Frank J., MILLS, Margaret, A., (eds.), *Gender, Genre, and Power, South Asian Expressive Traditions*. Philadelphia: Penn Press, University of Pennsylvania Press, 1991.

37 SRINIVASAN, 1988, «Reform or Conformity? Temple ‘Prostitution’ and the Community in the Madras Presidency» en AGARWAL, Bina (ed.), *Structures of Patriarchy: State Community and Household in Modernizing Asia*. Delhi: Kali for Women, 1988, p.198.

lado, a la ausencia de categorías coloniales para clasificar a las bailarinas de templo y por otro, a los tabúes de la propia sociedad india. Una fractura social definitiva se abrió entre las bailarinas de templo, excluidas de todo poder de decisión, despojadas de su práctica y definitivamente relegadas bajo el estigma de la exclusión y las nuevas bailarinas de clase alta, las nuevas «guardianas de la tradición».

La cuarta crítica se dirige a la negación de la modernidad de la danza india. La labor creativa de Rukmini Devi inspirándose en la antigüedad india revela una sensibilidad típicamente moderna y su obra refleja un lenguaje artístico y un universo estético totalmente personal. Rukmini Devi concibió una estética intercultural, religiosa y moderna a la vez, ligada tanto a la historia de la danza de templo como al espiritualismo teosófico y al orientalismo europeo y americano. Para Meduri, Rukmini Devi «no fue una india-local, sino una india-global», «una india teósofa, no una nacionalista india». Rukmini Devi, «pionera del renacimiento transnacional del *Bharata Nāṭyam*» habría fundado «un ethos creativo transnacional» y una visión del *Bharata Nāṭyam* dominante hoy en día en la praxis local e internacional de esta danza³⁸. Así por ejemplo, Avanthi Meduri³⁹ denuncia finalmente la apropiación de la figura de Rukmini Devi como icono nacional por parte del discurso nacionalista que regionalizó su labor, circunscribiéndola a su programa político independentista y presentándola como el icono femenino de la comunidad brahmán de clase alta.

V. LAS NUEVAS DIRECCIONES DE LA DANZA INDIA : EL ARTE Y LA VIDA

Paralelamente a este discurso crítico emergente ciertos bailarines y coreógrafos de danza india han empezado a expresar un sentimiento de «desajuste entre sus propias vidas y lo que interpretaban en el escenario»⁴⁰. La imagen del arte indio «puro», forjada tanto por el descubrimiento orientalista de los tratados sánscritos como por el nacionalismo indio, se estaba convirtiendo en un fardo para cierta(o)s bailarina(e)s, convertida(o)s en los garantes obligados de dicha pureza y responsables de mantenerla intacta e impoluta. Denunciado la esclerosis creativa de las danzas clásicas, estos artistas han cuestionado la inmutabilidad canónica del repertorio «clásico» y rechazado adoptar una identidad artística entumecida por una supremacía formal exacerbada. En esta atmósfera fueron celebrados los encuentros coreográficos Oriente/Occidente

38 MEDURI, Avanthi, «Le *Bharata Nāṭyam*: une forme historique mondiale», in ROUSIER, Claire, (ed.), *Danses et Identités. De Bombay à Tokio*. Pantin: CND, 2009, pp.225-244.

39 MEDURI, Avanthi, «Nation, Woman, Representation: The Sutured History of the Devadāsī and Her Dance», PhD dissertation. New York University, 1996.

40 KOTHARI, Sunil, (ed.), *New Directions In Indian Dance*. Mumbai: Marg Publications, 2003, p.11.

(«East/West Encounter») en Enero de 1984 en Mumbai (Bombay) por Georg Lechner, director del centro cultural alemán («Max Müller Bhavan») en colaboración con el Centro Nacional de Arte Dramático. Este evento fue el primero en la India enteramente consagrado a la producción escénica india «contemporánea». Fue también la ocasión de que bailarina(e)s que hasta entonces habían trabajado de forma aislada, apostaran junta(o)s por explorar nuevas direcciones coreográficas fuera del marco estético uniforme dominante.

Una de las participantes fue Chandralekha Prabhudas Patel (1928-2006). Formada en *Bharata Nāṭyam* con el maestro Conjeevaram Elappa Pillai en Chennai (Madrás) Chandralekha dio su primer recital de danza en público (*arangetram*) en 1952. El objetivo de dicha actuación era recaudar fondos para la Rayalseema Drought Relief Found, fundación creada para combatir la hambruna causada por una fuerte sequía que se abatía entonces sobre Andhra Pradesh. Para dicha ocasión, su maestro eligió «En la ciudad de Matura» («Mathura Nagarilo»), una composición inspirada en el relato mítico de las pastoras (*gopī*) de Mathura que iban a bañarse al río Yamuna, desbordantes de excitación ante la inminente llegada de su amado, el dios Kṛṣṇa. Chandralekha recuerda :

«Guru Ellappa cantaba ‘Mathura Nagarilo’. Yo describía el río, las jóvenes jugando en el agua, la sensualidad y la exuberancia de las aguas. De pronto me quedé inmóvil, dándome cuenta de que estaba describiendo una profusión de agua en un contexto de sequía. Me acordé de las imágenes que mostraban en los periódicos la tierra agrietada y las colas interminables de personas que, con su pequeña jarra, esperaban para que les dieran un poco de agua. El arte y la vida parecían estar en conflicto. La paradoja era asombrosa. Aquella experiencia me ha habitado a través de los años y no he sido capaz de resolver dicha contradicción que, por supuesto, es también una contradicción social»⁴¹.

Tras esta experiencia, Chandralekha abandonó la danza. Doce años después, convencida de la necesidad de insuflar una energía contemporánea a la danza india, decidió reanudar su carrera. Durante más de dos décadas exploró la relación entre el *Bharata Nāṭyam*, el yoga y artes marciales indias como el *Kalarippayat* y compuso una docena de obras internacionalmente reconocidas. Chandralekha reprochaba a las danzas clásicas indias haberse aislado de los radicales cambios humanos, históricos, científicos y sociales ocurridos en el mundo en las últimas décadas y haberse vuelto impermeables a los valores progresistas contemporáneos. Su obra no ha dejado de levantar polémicas. Durante la presentación de su coreografía «Cuerpo» («Śarīra») en 2001 durante el festival del National Center Performing Arts de Mumbai

41 MENON, Sadanand, «Celebrating Differences in an Era of Flattening Sameness The dance of cultures, the culture of dance», in *Passages/Passagen* 43(Winter 2006/2007), Zurich, p.6.

los espectadores abandonaron masivamente la sala y la crítica calificó la obra como un «fracaso total»⁴².

En un contexto mundializado, la práctica del *Bharata Nāṭyam* estaría floreciendo para unos, fragmentándose para otros. Representantes de las facciones más tradicionalistas plantean problemas como la calidad de la danza clásica y sugieren parámetros para su mantenimiento. Así por ejemplo ha sido sugerida la necesidad de crear un comité de expertos para elaborar un manual de las reglas del *Bharata Nāṭyam*. Dicho manual «establecería un código para determinar los límites dentro de los cuales se puede desarrollar una forma clásica y a partir de qué momento los cambios exceden las fronteras del ‘clasicismo’»⁴³. La danza india está atravesando efectivamente un momento crucial. Bailarines, coreógrafos, críticos e investigadores debaten sobre la evolución del contenido, la estructura y la identidad de este arte cada vez más resueltamente transnacional. El *Bharata Nāṭyam* ya no es un misterioso fósil de hace más de dos mil años desenterrado y convertido en una pieza de museo. Hoy en día sabemos que el *Bharata Nāṭyam* es una recreación moderna, una forma artística «neo-clásica» o «reconstruida» basada en una forma presuntamente clásica. Sabemos también que para crear el *Bharata Nāṭyam* se estableció una codificación uniforme y se impuso un modelo estándar de «clasicismo».

Quizás en ello resida precisamente la riqueza del *Bharata Nāṭyam*. Ni totalmente «antigua» ni totalmente «moderna», esta danza ofrece a sus bailarina(e)s una gama dinámica de elecciones posibles. El momento es propicio pues para una práctica artística que resulte de un compromiso libre, auto-consciente e intencional con el pasado. Fuera de las cómodas zonas binarias de las identidades fijas y estables, cada vez más bailarines reivindican la libertad de expresar y conectar su danza de múltiples maneras con prácticas del pasado diversas, eligiendo su grado particular de compromiso con éstas en función de proyectos coreográficos individuales.

Leer el pasado del *Bharata Nāṭyam* desde la perspectiva comparada de una modernidad globalizada permite tomar conciencia de la dimensión intercultural de su estética. Situar la producción coreográfica india en el mundo contemporáneo abre asimismo un nuevo campo de reflexión en el que las fronteras son continuamente negociadas y redefinidas generándose una multitud de significados y de estéticas en contextos tanto locales como globales. La incorporación de la danza india en el marco de la reflexión filosófica permite

42 KHOKHAR, Ashish, «New Directions, Old Ways: The Second East West Encounter in Mumbai 15th-19th March 2001» in www.narthaki.com.

43 RAMAN, N. Patabhi, «What Is Bharata Nāṭyam ?». *Śruti* 4 (2001), pp.17-30.

finalmente cuestionar problemas centrales de la estética como la «definibilidad» del arte⁴⁴ o la «validez del sistema del arte moderno⁴⁵». Una reflexión crítica sobre la danza india nos lleva pues a renunciar a las dicotomías «tradición/innovación» o «autenticidad/hibridación» y a centrar nuestro interés en lo que Homi Bhabha llama el «tercer espacio» o el «espacio entre», definido como un «lugar que permite eludir la política de la polaridad y emerger por fin como los otros de nosotros mismos»⁴⁶.

44 «El objeto estético es un acto de fe cultural». Cf. FLÓ, Juan «La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad», *Dianoia*, Volumen XLVII, Numero 49 (noviembre 2002) pp.95-129 ; DAVIES, Stephen, «Definitions of Art», in *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2001, pp. 169-181.

45 Cf. FERNÁNDEZ GÓMEZ, María Rosa «Hacia un tercer sistema de las artes : entre pragmatismo y estética transcultural» en VVAA, *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de la estética*. Madrid: Publicación del Ministerio de Cultura, 2011, pp. 489-495.

46 BHABHA, H.K., *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris: Payot, 2007, p.19.