

así como ciertas concepciones modernas que tienden a adaptar modalidades de la vida actual a la creación musical, de lo cual dió ejemplo en su ballet «Jeux», que se inspira plásticamente en los movimientos corporales de un match de tennis. Cierta humorismo que respiran composiciones como «Golliwogg's cakewalk», «Jumbo's Lullaby», «Minstrels», «General Lavine Eccentric», tiene una fisonomía novísima, que explotarán después Strawinsky, Poulenc y muchos otros: así también como la nota exótica, asimilada de la música negra y oriental, habrá de marcar una profunda huella.

Pero se debe insistir también sobre el fondo humano que hay en la obra de este gran artista, para dejar definitivamente invalidados los cargos de «impresionismo» superficial que se le han imputado

inmerecidamente. Bastará escuchar ese sublime «Quatuor» para cuerdas, la obra más bella en su género producida después de Bethoven, concepción tan profunda en su valor expresivo como perfecta desde el punto de vista de la construcción formal, para convencerse de la inepticia de estos reproches; o penetrarse del dramatismo inmenso que respira esa obra maestra que es «Pelléas et Mélisande». Artista humano por excelencia, que pudo decir como el filósofo griego, «humano soy, y nada de cuanto es humano me es extraño». «Fauno panteísta»: para algunos de sus comentadores, sensual y enamorado de la naturaleza, fué igualmente sensible a la belleza de la poesía cristiana, como lo demuestra su grandioso «Martyre de Saint Sebastien», inspirado en d'Annunzio, o la conmovedora transposición

que hace de la «Ballade que Villon fait á la requeste de sa mère pour prier Nostre Dame». Músico universal, pero al mismo tiempo, artista francés por excelencia. La «Clarté, la mesure et l'élégance», que según Taine distinguen el genio de su raza, son las características de este refinado maestro, en el cual convergen todas las nobles tradiciones del arte de la Francia, que él reivindicaba con orgullo, firmando sus composiciones: «Claude Debussy, musicien français».

CARLOS HUMERES SOLAR.

(Estudio que sirvió de introducción a la Velada en homenaje a Debussy, organizada por la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual en la Universidad de Chile, el 28 de julio pasado, con el concurso musical del distinguido pianista don Rafael Silva de la Cuadra).

## LA DANZA EN LA INDIA

El tema de mi conferencia de esta noche es «la danza en la India». Se trata de un arte complicado que merece varios años de intenso estudio y no un discurso de una hora. Pero aún así, creo haber escogido de entre los datos que se refieren a Bharata-Natya lo mismo de los históricos que de los técnicos, precisamente aquéllos que serán para ustedes de mayor interés y que les darán una visión más clara de los principios artísticos que caracterizan a esta antigua cultura.

Yo acabo de regresar precisamente de aquel gran país donde

completé mi estudio de ciertas escuelas que había iniciado hace seis o siete años, y sencillamente rebose de entusiasmo. Es un hecho que en todo el mundo artístico existe actualmente un apasionado interés por el arte coreográfico hindú. Esto se refiere no sólo al mundo occidental, donde el bailarín Shan-kar es conocido y admirado en los dos lados del Atlántico; la India misma de repente se hizo consciente de su rico patrimonio de arte, y se inició allí un verdadero Renacimiento. Muchos espíritus refinados: poetas, músicos, pintores, están vivamente interesados en el resurgimiento

de la danza hindú, y casi no pasa semana sin que se publique un libro o un folleto con la traducción de algunos antiguos textos o conteniendo alguna investigación de carácter histórico o estético.

Este Renacimiento, naturalmente, originó en la India algo así como una guerra civil, ya que cada sección de aquel gran país reclama para sí misma la mayor antigüedad histórica y el mayor refinamiento artístico; en cada parte de la India las gentes se mofan acremente de las manifestaciones que la danza hindú tiene en las demás regiones del país, y reconocen validez artística sólo a las

que se practican en su propia capital. No sólo los danzarines de Luchnow Kathak y los de Malabar Kathekali se atacan mutuamente de la manera más enconada, sino más aún, Tanjore y Madras, de los cuales cada uno practica la danza de Bharata-Natya, se acusan mutuamente de interpretarla equivocadamente.

Pero estos son excelentes signos que indican vitalidad e interés. La danza hindú había sufrido por demasiado tiempo un deterioro y mal uso en las manos de los ignorantes.

#### DATOS HISTORICOS

El nacimiento de la danza en la India es atribuido por las leyendas de aquel país a orígenes divinos. Según estas, la Danza fué el principio de todas las Cosas, pues el Dios Siva danzó para crear los Mundos. Pero, como Dios se encuentra fuera del dominio de propósitos y restricciones, su danza surge de las profundidades de su propio ser, sus gestos fueron «swabhava-Jah», es decir espontáneos, y por eso sin propósito alguno. Las reglas o las escrituras de la Danza Hindú fueron formuladas por Brahma. En los albores del último «Aeon», antes del presente, Indra y otros «Devas» se presentaron un día ante Brahma y le dijeron: «Queremos un pasatiempo para el ojo y para el oído. Esto de las Cuatro Vedas no lo debe oír Sudras; crea, pues, otro Veda, un quinto para todas las castas».

Brahma consintió en hacerlo así y, después de haber despedido a los Devas, permaneció sentado unos instantes, meditando. Finalmente,

llamó nuevamente a todas las Vedas, sacó de cada uno de ellos una parte y con lo obtenido formó al Quinto Veda. De la Rig-Veda sacó las palabras; del Sama-Veda, el canto; de Gajur-Veda, el gesto, y de Atharva-Veda, «Rasa».

Así explican las leyendas hindúes el origen de la danza. Su verdadero nacimiento, como siempre sucede con expresiones raciales, está sumergido en los oscuros tiempos de la remota antigüedad. Aun acerca del período en que realmente tomó una forma clásica, existen varias dudas. Más todos están de acuerdo en que Bharata fué el sabio que formuló reglas claras y precisas en las que se basan los principios actuales de la Danza Hindú. El libro «Natya Sastra» es una obra monumental que trata de Drama, Música, Estética, Retórica, Gramática y materias similares, y también de la Danza. Esta obra maestra de dramaturgia está dividida en 36 capítulos.

Ahora surge la pregunta: ¿cuándo en realidad nació el arte de la Danza Hindú? El libro «Natya Sastra» de Bharata pertenece, según algunos signos parecen indicarlo, a la edad «post-épica». Abhinaya Gupta, quien vivió en el principio del siglo XI, menciona el «Natya Sastra». Pero Bharata, en esta su famosa obra, se refiere con frecuencia a otros que habían escrito sobre la misma materia antes de él. Otra dificultad muy peculiar para contestar satisfactoriamente nuestra pregunta, estriba en el hecho de que el nombre «Bharata» se había hecho un nombre común aún antes del tiempo en que fué creado el libro «Natya

Sastra». Es posible que el autor del libro que nos viene ocupando llegó a ser llamado «Bharata» precisamente debido al dominio maestro que él tenía del «Natya». Vedante Desikar, el gran filósofo de Vaisnavaita, sugiere en su libro «Sankalpa Suryodaya» que la palabra «Bharata» bien puede ser un acróstico de las sílabas iniciales de las palabras «Bhava» (idea), «Raga» (tono) y «Tala» (ritmo). Esta suposición nos hace pensar en el nombre «Bharata» es simplemente un concepto del más alto grado de abstracción que simboliza la danza con todas sus realizaciones.

Pero cualquiera que haya sido la fecha de la creación del libro «Natya Sastra», tenemos en las paredes del incomparable templo de Nataraja, en Chidambaram, pruebas fehacientes de que el arte de la danza en el estilo formal que se conoce actualmente en Bharata Natya, ya era conocido en el siglo VI. Muchos afirman que sus orígenes datan de hace seis mil años. Por mi parte, estoy segura que esta es la verdad, pues el origen de toda danza formal es siempre la Danza Popular, que aparece simultáneamente con el surgimiento en algún lugar de los primeros hombres de determinada raza.

Después de haber creado Brahma la Veda «Natya», confió a Bharata la tarea de popularizarla entre los mortales. El gran Muni instruyó a sus cien hijos y discípulos en la parte para la cual cada uno de ellos era más adaptado; mas, a la hora de impartir la enseñanza, descubrió que ciertos aspectos de la danza podían ser interpretada sólo por mujeres. Inducido por esta imprevista difi-

cultad inevitablemente tuvo que presentarse ante Brahma, para exponérsela, y el Dios inmediatamente creó a las «Apsarasas» (ninfas celestiales).

Ustedes, amables oyentes, quisieran, quizá, saber que era lo que Brahma exigía de ustedes (el público) cuando formulaba su primera regla de las leyes de la danza. Helo aquí:

«El auditorio brilla como el Arbol del Querer, cuando las Vedas son sus ramas; las escrituras de arte y ciencia, sus flores; y los hombres de ciencia sus abejas; donde brillen las virtudes de los hombres que aman la verdad, famosos por la rectitud de su conducta, amados por los Reyes y adornados por los Vedas; donde es explicada la Vedanta; cuando, distinguidos por el canto de la voz y por la música del laúd, aparecen renombrados héroes en medio de resplandecientes príncipes que brillan con el esplendor de la realeza».

«El Sabha-Nayaka, o sea el jefe del auditorio, debía ser una persona rica, inteligente, distinguida, de muchos talentos, y versada en el acervo musical, omnisciente, famosa, de encantador aspecto, conocedora de los diferentes estados espirituales y de su expresión, exenta de celos y semejantes defectos, familiar con la acostumbrada etiqueta, llena de simpatía para sus prójimos, experta en todas las artes y hábil en el manejo de un escenario.

Los siete miembros del auditorio son hombres de gran saber, poetas, veteranos, cantantes y también aquéllos que conocen Historia y Mitología.

El hecho de que en el tiempo en que fué escrito el libro «Natya Sastra» se exigía de los simples espectadores semejantes cualidades, lo mismo naturales que cultivadas, demuestra el alto grado de desarrollo cultural, a que la raza hindú ya había llegado en aquel tiempo.

De la Veda «Natya» se ha escrito que «su finalidad secundaria fué la de enseñar, pero su propósito primordial consistía en evocar en el corazón del espectador la fuente de Rasa, cuyo goce era comparable al que proporcionaba «Brahamanda».

La India no es sólo país, sino un conglomerado de muchos países. Así como Europa presenta muchas diferentes formas de la Danza Popular, siendo cada una estrecha o ligeramente ligada con la de los respectivos países vecinos, así también los diversos «países» de la India ofrecen diversas «escuelas» o aspectos del arte de la danza, estando muchas de ellas unidas sólo por su contenido legendario. Las formas de la Danza Hindú son muy numerosas; cada «escuela» tiene varias ramificaciones. Aun los sabios que viven en el país y están entregados totalmente al estudio, no han logrado aun definir todas y cada una de las formas de «Natya». Es obvio que yo, extranjera, visitante y estudiante, sólo pude hacer un esfuerzo muy pálido respecto a esta cuestión. Pero el tiempo limitado de que disponemos esta noche, sólo permite la más breve ojeada sobre las principales y más características «escuelas».

#### DATOS TECNICOS

«Bharata Natya», el antiguo arte

de la danza clásica Hindú, es una de las invaluable posesiones que forman parte del patrimonio cultural de la India. «Natya» es una bella síntesis de «Bhava», «Raga» y «Tala», un unísono rítmico de los emocionalmente expresivos gestos, voz y vestimentas, dentro de un movimiento sinfónico de los miembros del cuerpo humano; todos los antiguos «Nataka» hindúes eran presentados por medio de semejante tradicional «Natya». Este noble artificio y esta acción idealista del antiguo drama Hindú, son obsequios únicos para la historia artística del mundo».

La base clásica de las danzas hindúes es, pues, el libro «Natya-Sastra», atribuido a Bharata. Las reglas técnicas que esta obra contiene, son perfectamente detalladas. Nada se deja en este libro a la improvisación de parte del artista o a la casualidad. «Cuando se levanta el telón», dice Coomaraswamy, es demasiado tarde para comenzar a producir una nueva obra de arte». El análisis detallado de los movimientos del cuerpo y de las piernas, y las severas reglas que rigen la más mínima actitud, de la «pose», en el arte de la danza hindú, seguramente llamarán la atención a todo estudiante como algo verdaderamente excepcional. Pero quienes se asombren ante estas reglas, deben recordar que la palabra hindú «Natya» significa al mismo tiempo dos cosas: actuar en la escena y bailar, siendo así el de danzar un arte muy circunspecto. Ni en su gesto, ni en su palabra cede el actor al impulso del momento. Precisamente por seguir siendo el texto de una pieza teatral el mismo donde quiera que el actor se encuentre, no hay razón para que un aceptado lenguaje por medio de ges-

tos, varíe, con el propósito de destacar la personalidad del actor. La acción y no el actor es lo esencial en el arte dramático. En semejantes condiciones no queda, naturalmente, en el escenario lugar alguno para los simples aficionados. La verdad es que en el arte del Oriente no se conoce tal cosa como un aficionado, un «amateur».

Los elementos de la técnica son los siguientes:

*Rasa* (el estado de espíritu), que es sostenido a través de todo el drama, los hay nueve.

*Bhava* (emoción), se sostiene a través de una parte de un drama (danza o un episodio).

*Abhinaya* (la expresión de la emoción por medio del gesto); todos los modos de expresión, inclusive la palabra; o pantomimas.

En su libro «*Natya Sastra*» Bharata discute la «*Abhinaya*» bajo cuatro encabezados diferentes: «*Angika*» (poses del cuerpo); *Vacika* (expresión vocal); *Aharya* (vestimentas, etc.); *Sattvika* (estados mentales).

*Angike Abhinaya*, o sea la expresión física, está dividida en *Sarira* (cuerpo y piernas); *Mukhaja* (expresión facial) y *Cesta* (movimiento).

*Sarira Angika Abhinaya* (estados mentales a través de su expresión física) trata de «poses» de la cabeza, del pecho, de la cintura, de las manos, de las caderas y de las piernas. Estos son conocidos como «*angas*» o sea miembros superiores.

Encontramos allí una descripción de 13 «poses» de la cabeza; 36 diferentes miradas; 9 movimientos de la niña del ojo; 7 movimientos de la nariz; 6 movimientos de las mejillas; 6 movimientos del labio superior; de la boca y 6 de la barbilla. Se encuentran allí también descripciones de 9 «poses» y 4 movimientos del cuello. Con todo y eso no hemos llegado todavía a aquellos movimientos que nosotros, gente occidental, consideramos que sean los de la danza propiamente dicha.

*Tala* (ritmo); un completo estudio de este es necesario para el danzarín.

*Natyadharmā* (acción idealizada), que se divide en tres partes:

*Shanka* (posición).

*Cari* (paso, ademán)

*Narta hasta* (movimientos de la mano).

Estas tres formas combinadas forman una *Karana* (combinación).

Dos *Karanas* forman una unidad de acción, una «*Matrika*». Dos o tres *Matrikas* forman una «*Angahara*», y una sucesión de *Angaharas* forma la danza.

Las «cestas», *karanas* y «*hastas*» son infinitas, y yo sólo abusaría de la hospitalidad que Uds. me brindan, al pretender mencionarlas todas. Si Uds. quieren conocer todas estas cosas, les recomiendo el estudio del «*Bharata*» mismo, pero aun en este caso puedo asegurarles que no se les aclarará todo.

Hay cuatro modos de estilo dramático: *Kaisikhi* (fino, sin ruido

o tumulto; las mujeres son más adaptadas para ejecutar este tipo de danzas); *Bharati* (exuberancia retórica, brillantes); *Sattvati* (expresión emociones); *Arabhati* (situaciones tumultuosas).

La técnica más característica de la danza hindú es la «*Hasta*». En ninguna otra danza llegó a ser tan desarrollada la pantomima de las manos. En ciertas formas aun las conjunciones y las declinaciones tienen sus gestos apropiados, todo esto está hecho con una fluidez y con una atención para la belleza de la línea, que lo convierten, aunque no lo comprendamos, en un bellísimo arte.

Había en un principio 24 «*asamyuta*» («poses para una mano sola»); actualmente las hay 500. Los «*samyuta*» (poses para las dos manos en conjunto) son infinitas. Estas dos poses han de usarse en «*Natya*», mientras que *Nrrta Hastas* deben usarse en «*Nrrta*». *Brahma* creó sólo la «*Natya Veda*» y no la «*Nrrta*», que es solamente un embellecimiento que agrega gracia y pulimiento a a «*Natya*».

Posiblemente una pequeña demostración práctica explicará mejor los elementos en los que este complicado arte está basado.

Los «*Hastas*» (mecimientos de la mano) se llaman más frecuentemente «*mudras*». Hablando estrictamente, esto es incorrecto, pues la palabra «*mudra*» no se encuentra en el libro «*Natya Sastra*». Es de origen iconográfico y se hizo de uso popular debido a que el interés por la escultura



Fig. 1

hindú se despertó antes que el interés por el «Natya».

Cada «Hasta» debe ser en primer término correcto como basado en la naturaleza, y en segundo lugar debe tener «soushtava», es decir, belleza y gracia. La primera regla es seguida tan claramente que apenas se nos explica su significación, nos extraña que no la comprendimos antes. Pero a pesar de eso, sólo muy rara vez lo hacemos.

Basadas las «Hastas» en la Naturaleza, éstas a veces eran descriptivas, mientras que otras danzas tienen su origen en una sublimación de los gestos naturales para expresar cierto pensamiento.

De los gestos descriptivos:

Elefante Fig. 1.

Pez Fig. 2.

Ave Fig. 3-4.

Capullo de loto Fig. 5.



Fig. 4

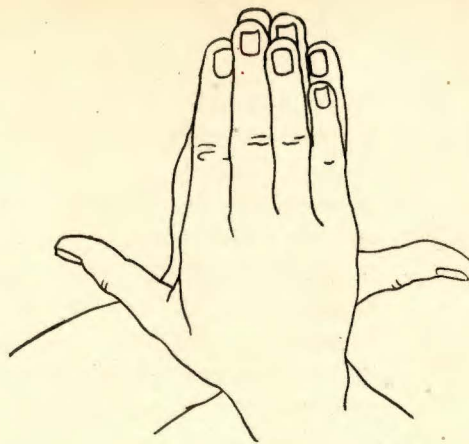


Fig. 2

Caperuza de cobra Fig. 6.

Tortuga Fig. 7.

Pavo real Fig. 8.

Algunas «hastas» que tienen su origen en la sublimación de los gestos naturales:

Dar Fig. 9-10—Entrelazando una guirnalda Figs. 11-12.

Escuchar Fig. 13—Poniéndose el SARI Fig. 14.

Algunas son de un tipo más poético, pero basadas en alguna descripción.

El andar Fig. 15—Hablar inteligentemente Fig. 16—Grove y Fries Fig. 17—Siva Fig. 18—Amistad Fig. 19—Pasión Fig. 20.

Si una correspondiente «mudra» no existe, a causa de que el objeto del que se habla, fué inventado después de haber sido creado el «Bharata Natya», el artista está obligado a crear él mismo el respectivo gesto.

EL SUR DE INDIA—Kathakali

La relativamente pacífica historia del «Deccan» hizo posible que en el Sur las artes se desarrollasen con mayor pureza y de una



Fig. 3

manera más sistemática. Por esta misma razón muchos artistas, hombres de ciencias y compositores se establecieron en esta parte de India, bajo la protección de los reyes de la dinastía de los «Vijayanagar», y contribuyeron grandemente a su desarrollo artístico. La discusión acerca de cual de las formas de la «Natya» del sur fué la original, y cual es hoy día la más pura, no desaparece del orden del día en los círculos de los estetas hindúes contemporáneos, quienes discuten esta cuestión de la manera más animada. Cada provincia afirma, a semejanza del vidente del Upanishad, quien dijo al Brahmino: «Sólo esto existía en un principio; ninguna otra cosa hubo». Pero tengo que comenzar por alguna parte, y que entre la gente no profesional «Kathakali» parece ser considerado con



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

la más importante, tratemos en primer lugar esta forma.

La escuela de «Kathakali» está en Malabar, que se encuentra entre el Ghats oriental y el mar Árabe. Su posición geográfica la salvó de que fuera influenciada por el exterior. Los entusiastas de esta escuela sostienen que ésta existe ya desde hace mil años o aún más.

Para abordar desde luego el punto, diré que «Kathakali» es un drama a base de mímica. El tema está tomado de «Mahabharatha», de «Ramayana» y de diversas narraciones de interés Sávicico. Estos cuentos, el artista del «Kathakali» los dice por medio de «Abinaya» o sea el gesto estilizado. Las 24 «mudras principales del «Bharata Natya» son un medio elástico del cual salieron centenares de combinaciones.

Mientras que con los movimientos de las manos diseñan una idea, la apropiada emoción está expresada por la cara y por los ojos. Así es narrada toda una historia. Amor, ánimo, piedad, odio, pathos, desprecio, enojo, ferocidad y otros parecidos estados de ánimo son expresados con tanta viveza y con tal poder dramático, que su efecto en el público es infalible e instantáneo. Las danzas que acompañan y siguen a la acción, son muchas y variadas. El conjunto instrumental está formado por dos tambores, un «Gong» y címbalos, y se adapta mejor a ejecuciones al aire libre, que las de «Kathakali» precisamente son, y al carácter predominante de este arte, que es la vitalidad y el vigor. Este acompañamiento

aparentemente limitado, es en realidad capaz el más ensordecedor ruido. En otras partes de la India se toca el tambor con las puras manos y los dedos, pero en Malabar se usan unos dedales apropiados que hacen posible tocar «forte» durante horas enteras.

En los escenarios de Kathakali se prohíbe la actuación de mujeres actrices. La práctica, además de estar de acuerdo con la tradición escénica medioeval hindú, reconoce el hecho de que la extrema complejidad de la técnica Kathakali, que requiere un vigor elemental masculino, no está bien adaptada al delicado cuerpo femenino. Los personajes femeninos son representados de una manera muy eficaz por actores hombres.

El vestuario y el maquillaje son en extremo complicados. El arreglo de la cara es un trabajo largo y tedioso, y deja al actor totalmente transformado en algo que se sale de lo humano. Así, una cara verde expresa a tipos nobles; personajes malvados son caracterizados por el color rojo o negro; el color típico de las mujeres es el amarillo. Pesadas chaquetas con mangas, enormes faldas de inverosímil amplitud, todo esto sobrecargado de joyas, cadenas y listones, y además la cabeza cubierta con un enorme tocado tallado en madera, de una forma similar a los de los Mathachines.

El procedimiento que se sigue en Kathakali es el siguiente: Primeramente se hace el anuncio de la danza, tocando fuertemente los tambores, llamados «Kelikottu». Después viene el «Todyam».

Dos o más muchachos entran y bailan una «Suukumara» (estilo gracioso). Sigue el «Nandi» en la forma de «Vandana Slokas». Sigue el «Purapudu» o sea la procesión que representa al héroe en toda su gloria. Esta danza es sucedida por un tema musical llamado «Melappada», después de lo cual dos músicos cantan el tema del drama y los actores mudos los expresan en forma de la danza «Abhinaya». Entre una parte de la «Abhinaya» y la otra, y también al final de cada verso, aparece «nrrta» o sea la danza pura, llamada «Kalasam».



Fig. 10

La función de «Kathakali» dura toda la noche y se lleva a cabo en el suelo raso, sin ningún fondo escénico. Una gigantesca lámpara de bronce que alumbraba a base de aceite de nuez de coco, forma todo el alumbrado del escenario. Un telón de vívidos colores es sostenido por una pareja de hombres, detrás de los cuales están de pie los músicos. El ejecutante del «Kathakali» está tan bien entrenado y tan bien enseñado a considerar su arte como la práctica del «yoga», que sólo muy rara vez pierde el dominio de la situación o sobre el público. Después de un principio relativamente tranquilo, la ejecución va haciéndose cada vez más vigorosa, hasta llegar a un grandilocuente final que emociona profundamente.

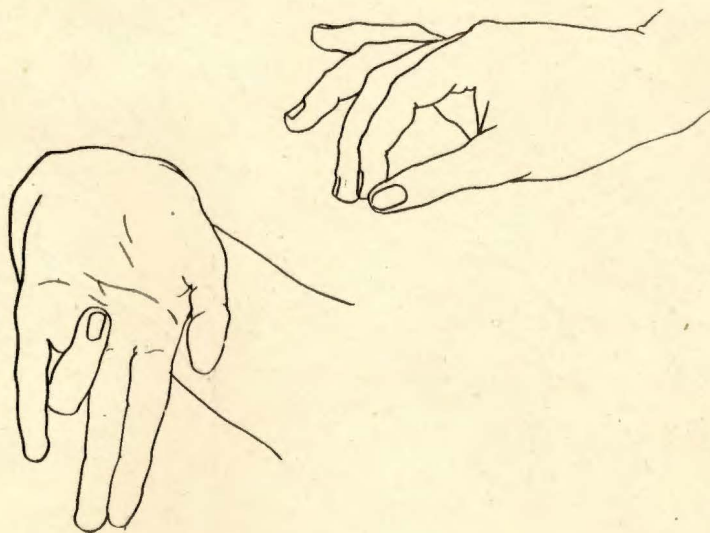


Fig. 11

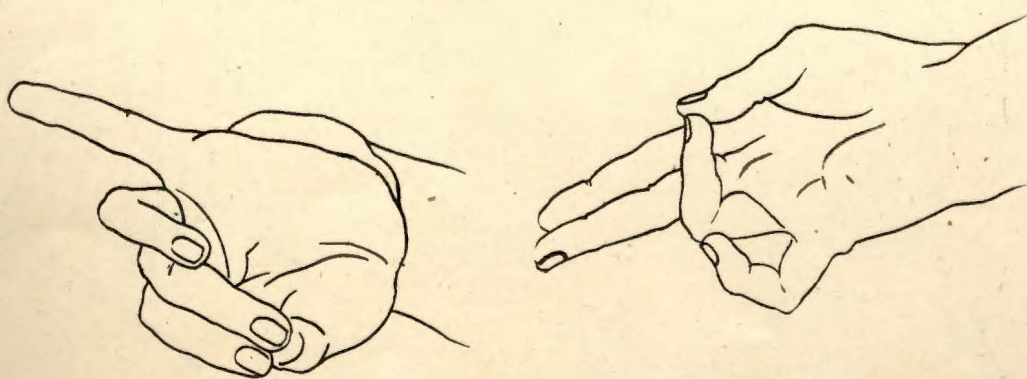


Fig. 12.

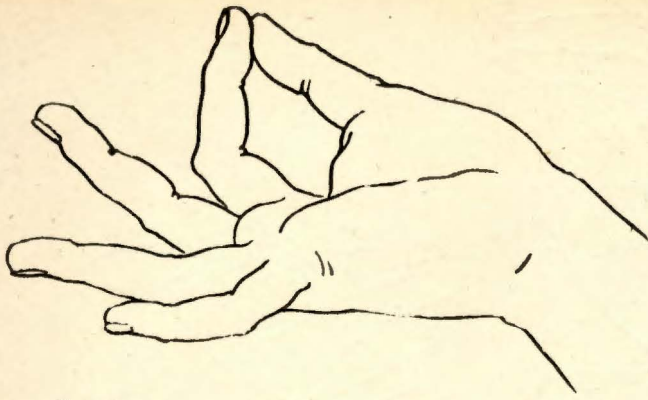


Fig. 13

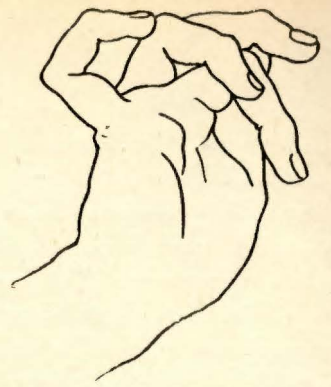


Fig. 14



Fig. 15

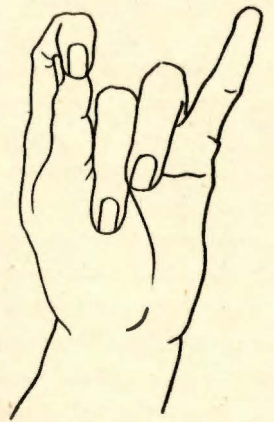
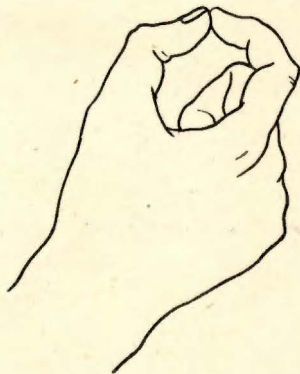


Fig. 16

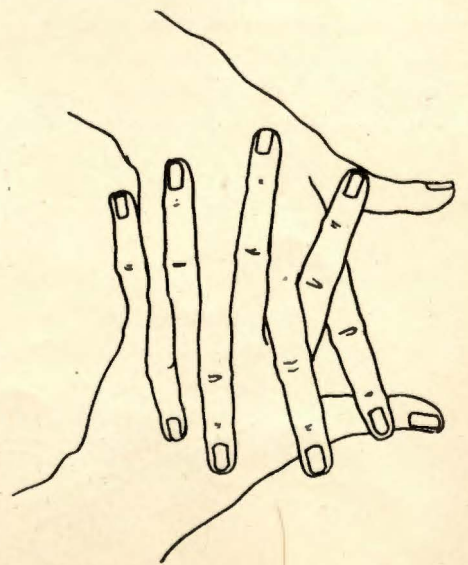


Fig. 17



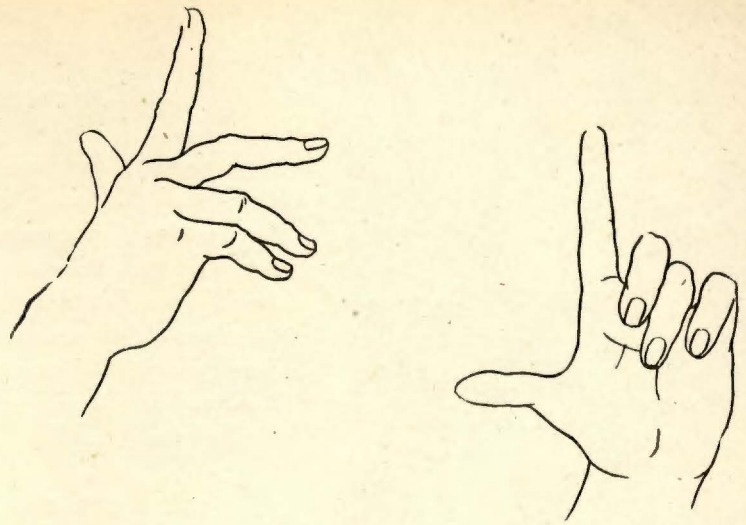


Fig 18

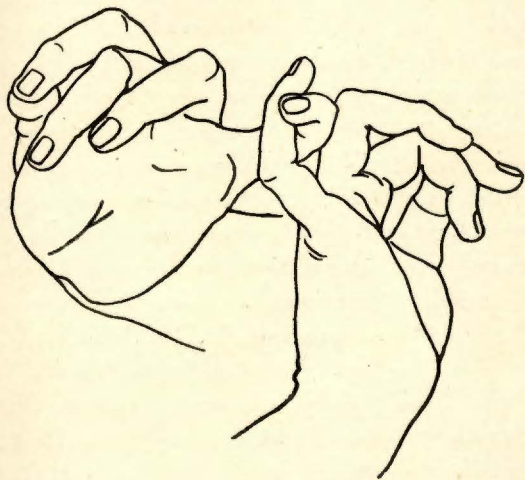


Fig. 19

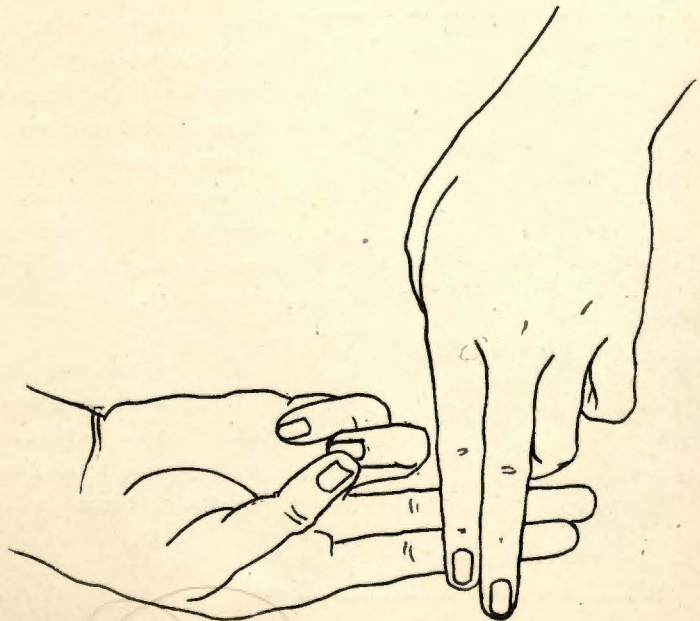


Fig. 20

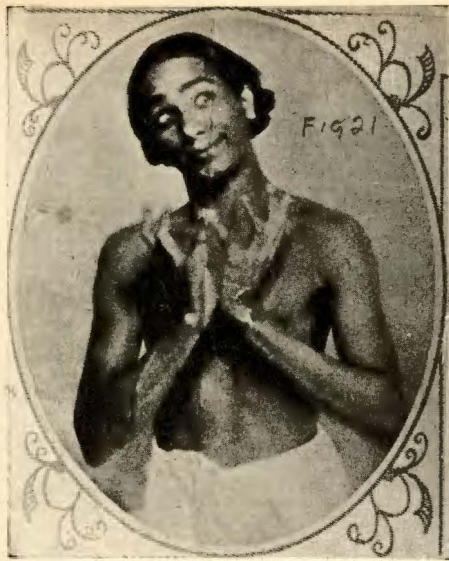


Fig. 21



Fig. 22

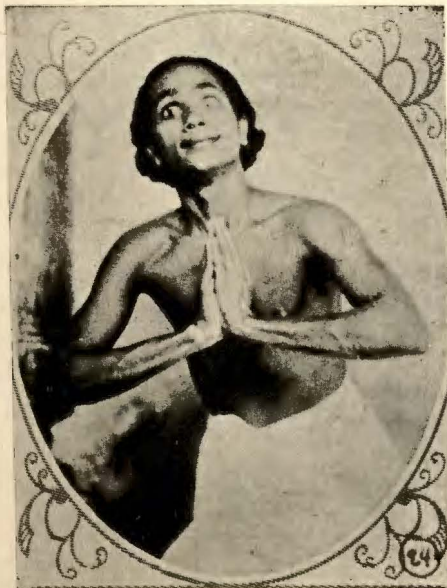


Fig. 23

## LAS 9 RASAS

- 1.—Sringara (Amoroso) Fig. 21
- 2.—Veera (Heroico) Fig. 22.
- 3.—Karuna (Compasivo) Fig. 23.
- 4.—Adbhuta (Milagroso) Fig. 24.
- 5.—Hasya (Riéndose) Fig. 25.
- 6.—Bhaya (Temeroso) Fig. 26.
- 7.—Bhibata (Odiando) Fig. 27.
- 8.—Raudra (Terrible) Fig. 28.
- 9.—Santam (En Paz) Fig. 29.

## INDIA DEL SUR

### BHARATA-NATYA (Sadir Nautch)

No obstante la generalizada convicción de que «Kathakali» es la forma más pura de la danza hindú, existe un numeroso grupo de estetas que demuestran que «BHARATA NATYA», tal como se practica en la tierra de Tamil, es de origen más antigua que «Kathakali» y es también una forma más pura del arte de la danza, tal como lo concibe Bharata.

Esta danza, conocida como Bharata-Natyam o Sadir Nautch es «lasya», es decir, femenino. Se supone que fué creada por Parvati misma, y es bailada invariablemente por mujeres o por actores masculinos que personifican a mujeres. La danza Bharata-Natya incluye Nrrta, es decir, danza pura; Nrtya o sea danza expositoria y Abhinaya, es decir, pantomima, además de Nautch pura (combinación de canto y de danza a base de gestos).

Esta escuela sureña de Bharata Natya es perfectamente representativa de la auténtica Nrrta, así como de la auténtica Nrtya. El Nautch es típico de la gloriosa be-

lleza de este arte. La incitación a la penetrante belleza de movimiento en las graciosas cadencias de la Nrrta, la increíble facilidad de las flexiones en actitudes veloces, los resonantes refranes de las estructuras rítmicas, todo esto es una revelación.

Esta fué la danza original de la danzarina - cortesana, inmortalizada no sólo en los himnos de «Rig Vedas», sino también en los bajo-relieves de los más bellos templos hindúes; las cuevas de Ajanta, el templo de Brihadiswara en Tanjore, Belur, Halebedu, Monte Abu y Chidambaram. En todos ellos se puede contemplar un infinito número de posturas. La cosa más antigua que existe en el templo de Chidambaram es un pórtico con 56 pilares de los cuales cada uno tiene 8 pies de altura y le sirven de ornamento figuras en actitud de danzas consideradas como las más perfectas en toda la India del Sur. Esto es el Nrrta o Nrtya Sabha, el vestíbulo de la danza. Ciento ocho de las Karanas que describe Bharata se encuentran esculpidas en el templo de Chidambaram. Basta con estudiar estos frescos para darse cuenta de la perfecta línea corporal que caracteriza a las danzas Bharata-Natya de la India del Sur.

Hace cien años Vadivelu maestro de la danza, procedente de una serie de generaciones de maestros de la danza arregló las ejecuciones de Bharata-Natya en su forma actual. La selección de los temas de Nrrta y de Abhinaya se debió indudablemente hasta cierto grado a buen gusto de los últimos reyes de Tanjore, que protegieron el arte y a los artistas. Los clásicos programas de

las funciones nocturnas duran de tres a cuatro horas. Durante este tiempo el danzarín o los danzarines permanecen obligatoriamente en el escenario; el ruido de la música que sirve de acompañamiento no cesa ni por un solo instante, pues entre un número y otro, mientras los danzarines descansan de pie, enjugando los torrentes de sudor que corren por sus caras, el son de los tambores prosiguen y los flexibles dedos de los músicos baten esforzadamente los instrumentos.

Todos los programas se inician con el «Alarippu» o sea la danza de invocación. Esta danza en un principio era ejecutada sólo en honor del Dios Siva, en su propio templo. Con su ejecución «se calientan» todos aquellos músculos cuya intervención es necesaria para la presentación de la danza «Sadir Nautch».

Se hace eso al son de las composiciones «Nautch». Se comienza por la actitud «Samapada»; se pone el torso ligeramente adelante; las palmas de las manos se colocan sobre la cabeza. Esta es la «anjali hasta» o sea la divina adoración. La danza comienza con miradas, sonrisas, movimientos de cejas, seguidos por algunos elegantes «addiyams» del cuello; después se baja las manos hasta la altura de los hombros y se efectúa algo así como un dúo entre el cuello y los hombros. Terminada esta parte hay movimientos de las manos y del cuello al unísono. Se repite la postura «anjali» y viene una nueva: la postura de estar semisentada (motitam). Todos las cadencias anteriores son repetidas «seriatum», haciendo en el suelo diseños hacia adelante y



Fig. 24

hacia atrás. Antes de que logre extinguirse la sorpresa del espectador por este repentino movimiento, la danzarina está nuevamente en la postura de «anjali» y se repiten las anteriores cadencias de la danza.

El segundo tema de Nrrta en los programas es la «Jatiswara». Más movida que la «Alarripu», se basa principalmente en la técnica de las piernas y de los pies, pero es encajada por graciosas «hastas» y «addiyams». Es la única composición del Nautch que puede ser bailada por un danzarín sin perder su belleza.

«Tillana» es el tercer número en el programa. Es el más cautivador tema de la danza pura; no es nada sensual, pero sí infinitamente estético en la pantomima del carácter caprichoso de una doncella.

Finalmente, diez catos a base de



Fig. 27



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 28

gesticulación también forman parte del programa. Les sirven de adorno pasajes de «Nrrta». Entre estos cantos son incluidos Slokas, Javalis, Varnams, Padams, etc.

Naturalmente, todo esto se hace sin decoraciones especiales, y los músicos (el timbalero, el de las «tablas», el cantante y el «guru», es decir, el maestro mismo) están de pie en el fondo del escenario de la manera como lo prescribe Bharata. El público por regla general no aplaude, con la excepción de los casos de proezas técnicas de extraordinaria dificultad. Esto sucede en medio de los números. Si algún número gusta sobremanera, el «guru»

o sea el maestro, puede decir a la danzarina que lo repita.

Los trajes que se llevan, son de una rígida ortodoxia en todos sus detalles. La «sari», de plata u oro (de diez yardas de largo) puesto de una manera que facilita el danzar. Las numerosas joyas aumentan el brillante efecto que produce la danzarina.

#### SLOKA KAMBHOJI

(Declamación de versos sobre Rama, en donde se reflejan los «Rasas» expresados a través de Abhinaya).

- 1 Amoroso (En los juegos con la hija de la tierra).
- 2 Heroico (Al romper el arco).
- 3 Compasivo (Hacia el cuervo culpable).
- 4 Milagroso (En hacer levantar montañas sobre las aguas del mar).
- 5 Riéndose (A la cara de Surpanakha).
- 6 Temeroso (Al pecado).
- 7 Odiando (Al ver el semblante de la esposa de otro).
- 8 Terrible (En destruir Ravana).
- 9 En Paz (Con los ascetas).

#### OTRAS FORMAS DE LA DANZA EN LA INDIA DEL SUR

Además de «Kathakali» y de «Sadir» Nautch existen en el Sur de la India muchas otras formas de la danza y de la danzadrama; pero todas ellas son derivaciones de las formas ya mencionadas. Por eso con una ligera descripción de ellas nos basta.

Existe la danza «Tamil Tervukkoottu», una danza-drama de la cual, según afirman algunos, procede no sólo «Kathakali», sino tam-

bién la «Yakshagana» de Karnayaka y la «Telegu Veethinataka» de Andhra.

Existe además, la escuela de la danza «Kuchipudi», que es excepcionalmente vigorosa y llena de energía. Es drama representado a la manera de «Bharata-Natyam», aunque con menores complicaciones en la cuestión de los contactos con el suelo, aunque con el mismo refinamiento cuando de movimientos se trata. Las «Nrrta Hastas» son precisas y claras, además, hay en esta danza algunos movimientos del cuerpo que no aparecen en las danzas de otras escuelas.

La danza «Bhagavata Mela Nataka» es ejecutada por artistas brahminos adscritos a los santuarios de Vaishnavite en el sur de la India. A través de la «Abhinaya» o la «Bharata» interpretan ellos las leyendas acerca de Vaishnavite puestos en música. Estas ejecuciones tienen lugar en las aldeas de Sulamangallam y Uttukado en el distrito de Tanjore, en el mes de Marga Sirsha.

Mejor conocida que estas danzas es la de «Yakshagana», una obra teatral callejera representada por medio de una combinación del canto, de la danza y de la pantomima. Los temas se refieren principalmente a la guerra. Los actores vociferan en el escenario y danzan danzas vigorosas. Se permite a un payaso que provoque la risa de la gente. El repertorio incluye cerca de cincuenta dramas, además de todo el Rumayana y todo el Mahabharata, episodio tras episodio.

Comienza a la manera de la «Tervukkoottu». Principia por la adoración de Dios en el cuarto verde.

Después entra al escenario el músico principal y canta la gloria del dios. El segundo tópico es la entrada al escenario de dos muchachos en trajes típicos de hombres. Ellos danzan, y al mismo tiempo son recitados ciertos «Slokas», o sea versos de bendición. Más tarde aparecen en el escenario dos personajes femeninos y bailan graciosamente («lasya»), antes desde adentro del telón y después de fuera de éste. Se retiran y el músico ofrece el prólogo en que se habla del drama, e introduce a los primeros personajes. Desde este momento la pieza propiamente comienza. Cada actor entra altivamente y cambia algunas palabras con el músico, quién de vez en cuando conversa con los actores, hace comentarios y pregunta a cada nuevo personaje quién es; los actores, de esta manera, se anuncian cada uno a sí mismo.

Hace mucho tiempo, antes de que se conociera el alumbrado de gas o eléctrico, cuando la pieza era representada en plena calle o en un campo de arroz se acostumbraba tener a dos personas de pie, con antorchas en sus manos, colocados en los puntos delanteros del escenario (los llamados Tivatti). Cada vez que entraba un nuevo personaje, el que había estado en el escenario antes, bajaba, tomaba la mano de quién tenía la antorcha y dirigía la luz hacia el nuevo actor que estaba haciendo su entrada; expresaba la acción del actor que en este momento tenía absorta la atención del público, y volviéndose al auditorio, le hacía ver su atención por el actor recién entrado. Así ninguna aparición en el escenario de algún actor podía pasar desapercibida a causa de inapropiada iluminación. En la

actualidad, aunque la antorcha fué substituída por los nuevos inventos en materia de iluminación, el antiguo procedimiento de bajar del escenario y toda la pantomima, representando la entrada de nuevos personajes, aun persiste.

De todos los actores se exige que dancen, primero, delante del telón, antes de entrar; segundo, al hacer su entrada, y tercero, a la hora del canto. La danza detrás del telón, que mientras tanto es sostenido por dos personas, es muy complicado, especialmente en el caso de la entrada del villano. Cuando se trata de gran tensión espiritual, o cuando un actor entra, representando un personaje enojado o dispuesto a luchar, la danza es muy vigorosa. En estas danzas, que contienen numerosos brincos, se exhibe una maravillosa agilidad del cuerpo. La danza introduce y encarna el drama.

La cuestión de los trajes y el arreglo de la cara en estas danzas es sólo un poco menos complicada que la «Kathakali»; algunos de sus rasgos característicos son dientes caninos falsos, lenguas que cuelgan de las caras y copetes de pelo rojo en la nariz y en la frente.

En las danzas-dramas, «Yakshagana» se pueden contemplar algunas de las antiguas danzas populares de la India, como por ejemplo, «Kol Attam» o sea la danza del bastón. Con frecuencia se encuentra entre los simples campesinos de todas las razas alguna danza hecha con bastones.

#### LA INDIA DEL NORTE (Kathak)

Debido a frecuentes invasiones y al subsiguiente efecto de la influen-

cia extranjera, el norte de la India tiene un arte de la danza diferente por completo en sus aspectos del que prevalece en la india del Sur. La influencia mahometana es tan notable que por momentos la danza «Kathak» parece puramente árabe por su espíritu; por otra parte la danza «Manipuri» parece por su línea una danza de Burma. Tres diferentes amantes del arte (Vittala, Bhaya Bhatta y Gopala Nayak) trataron durante el siglo XVI de combinar adecuadamente la forma original de Bharata Natya con la nueva e híbrida danza, pero sin éxito.

Poco queda, pues, en la «Kathak» la más representativa de las danzas del norte, de la antigua escuela hin-



Fig. 29

dú, con excepción de breves series de «Abhinaya» en las que se contemplan las favoritas pantomimas del Sur: Krishna, las Gopis, el pavo real. Pero mientras que la escuela del Sur convierte cada uno de estos temas en una danza-drama cuya representación dura desde media hora hasta una noche entera, la danza «Kathak» sólo admite para cada uno de los temas mencionados 16 compases, más o menos de música.

Se supone que el arte de la danza Kathak está derivado de «Katha Kalashepa» una forma de danza de la India del Sur, en la que están incluídas: mucho de Nrirta (danza) y poco de «Abhinaya» no tiene importancia en la danza «Kathak».

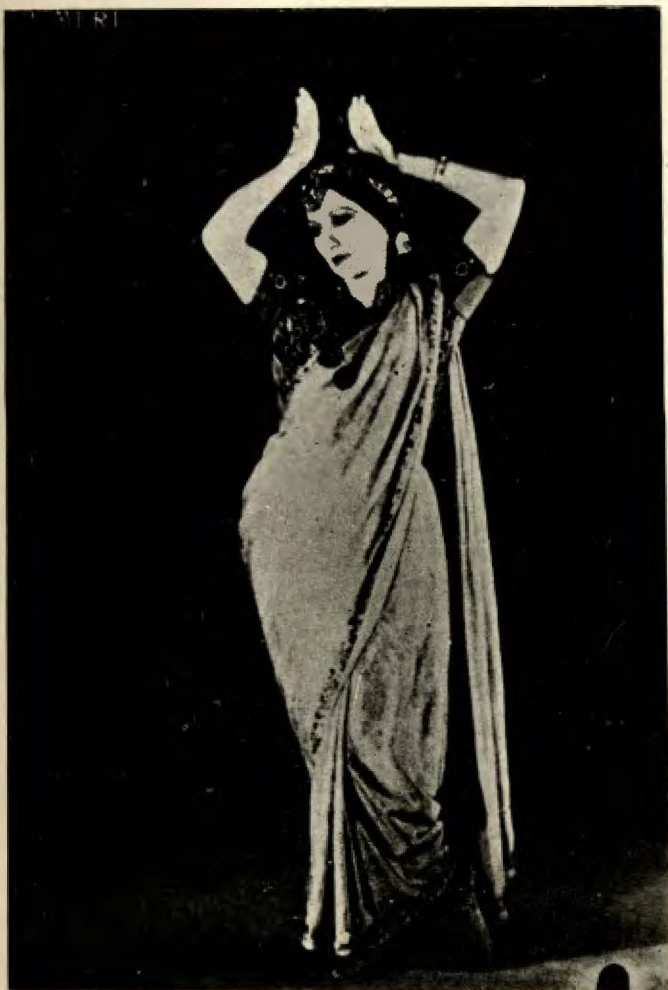


Fig. 30

basándose el virtuosismo de esta danza enteramente en la agilidad de los pies. Es una danza de «talas» (ritmos), y mientras más rápidamente uno baila es considerado como mejor danzarín. Esta danza tiene dos partes: los «torahs» y los «gaths». Los «torahs» son series rítmicas de tiempo doble y triple con los pies en un movimiento que correspondería a nuestras notas de un cuarto, un octavo y un dieciséis avos. Los «gaths» son gestos pantomímicos y describen escenas sencillas de la vida cotidiana. A estos pertenecen: la danza del vuelo del gavilán, la danza del encantamiento de culebras, la danza de sacar agua, la de arrancar flores, la de tejer guirnaldas, etc. Todo esto está hecho con poca estilización del gesto y con ninguna de la expresión de la cara, sino siguiendo el camino natural como hacemos nosotros, los occidentales.

La ancha falda recuerda a los danzarines árabes y de Egipto, de los cuales, creo, vienen las danzas acrobáticas, como la de bailar sobre pedazos de azúcar sin romperlos (Batasas) o las de ir dibujando la figura del pavo real en el suelo con los dedos del pie bailando. Esta última danza es una descendiente directa—o hemos de decir «una hermana carnal»—de la danza de la comida esparcida durante la cual los danzarines marroquíes cubren el suelo con comida y después por medio de la danza producen en ellas varios dibujos.

Lo más notable en la danza «Kathak» es el ritmo que más bien que moverse vibra en el cuello, en los párpados, en las caderas, en las muñecas de las manos y en el pecho

de los danzarines. Esta danza es extraordinariamente seductora.

Cuando en las danzas del Sur la bailarina expresa por medio de pantomimas a Sringara Rasa, ella es una antigua diosa de oro, por apasionadas que sean sus «hastas». Pero la danzarina del Norte no necesita ninguna Abhinaya para hacer comprensible el significado de su danza.

#### TORAHS

Algunas talas básicas:

Trital—Da—din—din—nah

Da—din—din—nah

Nah—tin—tin—nah

Te—te—din—din—nah

Dadra Tal—Da—din—nah

Da—dun—nah

Kerva Tal—Dagi—Teka—Naki—  
din

Tevra Tal—Da—din—nah—kitata—  
ka—gadi—gana

Una Bola, o frase rítmica:

Ta—ta—ta—tuk

Dun—nuna—gita—kita

toh—toranga—taka

Yun—taka—dada—gina—te

Taka—tun—taka—dada—gina

Ta—te—tat—teh

Ta—teh—tat—teh

Te—ta—te—ta—teh

Te—te—tat—tat—tah

KATHAK-MARWARI NAUTCH Fig. 31.

Un ejemplo de la Nueva Danza: «Lasynatana» composición de La Meries, «La Mudra», (fotografía) e «Portando agua sulla cabeza». Fig. 32.

#### LA INDIA DEL NORTE (Otros tipos)

El tiempo de que dispongo, ya se está agotando y aún me falta tratar de la danza moderna en In-

dia. Me veo pues, obligada a pasar una ojeada sobre otras formas de la danza en la India del Norte, que me son conocidas, aunque estoy segura que existen allí muchas otras, que no me fué dado conocer. El Hindú del Norte no es un esteta tan entusiasta como el del Sur de la India. A esto se debe que es mucho más difícil obtener información, lo mismo impresa que verbal, así como demostraciones prácticas, en el Norte de aquel gran país que en su parte Sur.

Los habitantes del «Bengali», afirman que toda la cultura de la India procede de ésta su región y que de allí se esparció por todo el Oriente. Independientemente de si esta afirmación es verdad, es un hecho que el nuevo Renacimiento en la India tuvo sus orígenes cerca de Calcutta, y está relacionada con el nombre de un gran personaje.

No cabe duda que la mejor forma del danzar «Manipuri» se puede contemplar hoy día en Santiiketa, la escuela de las artes de Rabindranath Tagore. El poeta escogió esta forma del arte de la danza hindú para enseñarla en su escuela en 1917, pues encontró que tenía grandes cualidades líricas y carecía en lo absoluto de toda grosera sensualidad. El de la «Manipuri» es en realidad un arte particularmente circunspecto, pero está tan fuertemente influenciado por países extranjeros que se encuentran más allá al oriente, que por su carácter es aún menos hindú que la danza del «Kathak». Pero tuvo la distinción de ser la primera escuela artística que mereció la atención del nuevo Renacimiento hindú. Por algo se la llama a esta danza la «danza de Tagore».

Existen además, las inimitables danzas de las mujeres de Marwari, que son una especie de una esporádica interpretación popular de la danza de Kathak.

De las danzas-dramas que corresponden a la Kathakali del Sur, Bengali tiene las «yatras»; dentro y fuera de Mathura (India Superior) halla arraigo la pintoresca institución de «Rasadharis» representada por Brahminos. Se representan acontecimientos de la vida de Krishna, y la función termina con la danza «rasakrida» de Krishna, con «gopis» que bailan en un círculo.

De la misma manera la «Ramalila», o sea recitación y representación de la vida de Rama, es la función popular en Benares.

En Maharashtra (India Occidental) la pieza teatral más popular es Lalita. En Gujarat el drama se llama «Bhavai» un tipo inferior, y a igual que en la «Terukkoottu» del Sur, también aquí se admite al payaso. Lalita y Bhavai difieren de otras danzas dramas en que prefieren piezas destacadas (como en el vaudeville), por ejemplo «riña entre mal avenida pareja», un «asalto en el camino», «un corrompido «Sadhya» (sacerdote) «en la compañía de una viuda seductora y de una esposa crédula». Estos temas se encuentran en oposición directa a las reglas de «Bharata Natya» que prohíben la representación escénica de todo suceso de inferior categoría. Esta prohibición era conocida con el nombre de «decencia en el escenario» «El Bharata Natya» ponía especial énfasis en la conducta propia y decorosa; el tosco realismo no tenía lugar en el escenario, en las reglas

de Bharata Natya», pues no contribuía a la elevación de la mente humana. No se debía representar una larga caminata, un asesinato, una lucha, la rebelión en algún reino, el sitio de alguna ciudad o de fortaleza, el proceso de comer, las relaciones sexuales y cosas por el estilo.

Completando nuestra lista, tenemos, además de la Danza de Harischandra de Kurmachala, también la Ghandarba Gana de Nepal. Su representación se parece a la de «Yakshagana», pues es un drama operístico vernáculo que data desde el reinado de Jagajjyotirmalla, quien



Fig.

fué uno de los creadores de esta literatura artística.

#### LA DANZA NUEVA DE LA INDIA

Muy recientemente—algo me nos que diez años—surgió en la India una forma del antiguo arte de la danza. Sucedió lo que fué indispensable, pues un arte que no revive, se convierte en una cáscara vacía, en una momia.

Resulta que también en el tiempo de Bharata el gran arte degeneró hasta llegar al nivel de las vulgares representaciones rústicas del tipo de las «Silpaka» y de las «Dombaka», perdiendo toda su antigua santidad y dignidad. Los antecesores de Bharata, que eran responsables de la degeneración de esta noble forma de expresión, fueron maldecidos por los «Rishis» de aquel entonces. Bharata imploró a los «Rishis» que retirasen la maldición, pero aquellos no accedieron. No obstante, cediendo a las apasionadas súplicas de Bharata, retiraron finalmente la maldición contra el arte, pero al mismo tiempo la confirmaron respecto a los «Nartakas» (los danzarines).

La danza clásica pasó tiempos tristes para su progreso en India, a igual que la danza clásica en el Occidente. Sabemos bien cual fué la opinión acerca de la danza y de danzarines en nuestro propio medio al finalizar la primera década del siglo pasado. Lo mismo ocurrió en India. La danza, ejecutada por cortesanas florecía cuando éstas eran las amantes de los reyes, y como tales eran rodeadas de cultura. Pero cuando los reyes desaparecieron, las cortesanas se convirtieron en pros-

titutas, pero aún eran las ejecutantes de la danza. Así, poco a poco, en el mismo grado en que la cultura y la mentalidad de la danzarina fué bajando, también el nivel del arte que ella practicaba, se hacía cada vez más bajo. No técnicamente, pero sí en su aspecto espiritual. Así la danza se hizo en fin, para algunos insostenible y fué atrozmente atacada por reformadores moralistas que pretendieron suprimir este arte en general. El ilustre autor Raghaven dice: Los danzarines de la moderna India, deben recurrir a maestros tradicionales de la Abhinaya, deben aprender los fundamentos y toda la ciencia de la cosa; deben sumergirse en la tradición del arte, de la cultura, de la leyenda y de la literatura hindúes; sólo entonces podran diseñar nuevas formas».

Esto es precisamente lo que ha pasado y por consiguiente una nueva escuela, que yo denomino—Danza Nueva—, ha surgido y rápidamente invade todo el país y se desarrolla en el Sur y en el Norte con igual vigor.

Al principio de este siglo, Rabin-dranath Tagore viviendo en su casa que se encuentra a unos cien kilómetros de Calcutta y que él denomina «El Refugio de la Paz», inició una pequeña escuela de arte con cinco discípulos, uno de ellos siendo uno de sus hijos. En 1917 el poeta visitó Sylhet y vió una exhibición de bailarines Manipuri; quedó tan entusiasmado de esta escuela que se llevó a dos maestros de Manipuri. Este fué el primer indicio del Renacimiento de la danza Hindú. Por unos años, sin embargo, sus alumnos no aparecieron en público. Finalmente Ta-

gore escribió una pieza especialmente para sus discípulos llamada «La Exaltación de la Bailarina» que fué puesta en escena en Calcutta y desde entonces personalidades distinguidas surgieron por la lucha en favor de la movilización del arte de la danza. Hoy los estudiantes de Sanikikitan (la Universidad de Tagore) y actúan en toda la India, de ciudad en ciudad ejecutando piezas danzadas escritas por el mismo poeta.

En el Sur, otro poeta, Vallathok, lucha para vivificar la agotada Kathakali y Mohini-Attam.

Con una grandiosa visión y más amplios conocimientos del mundo, Uday Shan—Kar—ponen los fundamentos de una escuela de Música y de Danza en Benares. Esta escuela hace investigaciones en las tradiciones clásicas de la música, de la danza, de las técnicas de las distintas escuelas de antaño, de la mitología, del traje, de las joyas. La pintura y la escultura se estudiarán en sus relaciones con la danza, se tomarán películas de las danzas existentes (para estudio y para catalogar para el futuro).

Este movimiento iniciado por Shan-Kar, sigue más de cerca el consejo de Raghaven para plasmar de las formas y de los ideales antiguos, un arte vivo y floreciente.

Yo no creo que exista otra forma de danza con un patrimonio tan rico de tradiciones. Se necesita solamente el impulso de una sana ambición para llevarla a la más grande gloria.

M. RUSSEL DE CARRERAS  
(La Meri).