
APLICACIONES DEL ABHINAYA EN LAS ARTES ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS

MIRIAM LAMAS-BAIAK
Universidad Rey Juan Carlos
m.lamas.2018@alumnos.urjc.es

Recibido: 03-08-2021
Aceptado: 19-01-2022



India es un país de muchos colores, donde la danza encuentra espacio dentro de muchas formas, y las danzas conocidas hoy como clásicas siguen las directrices del *Natya Shashtra*.¹ Este libro, considerado sagrado o el quinto *veda*, escrito por el sabio Bharata Muni, presenta diversos códigos de la representación teatral, que incluyen la danza y el teatro, ya que la palabra *natya* comprende estas dos formas de arte, y puede ser traducida como “drama”. Fechado entre los siglos II a.C. y II d. C., no se conoce su verdadero origen ni quién fue su real autor o autores, e independientemente de las varias dudas en torno a este libro, este continúa siendo un manual para los practicantes y estudiosos de las danzas indias, englobando todos los aspectos de una actuación, esto es, el escenario, la música, la vestimenta y la técnica corporal, donde las emociones y los sentimientos son descritos en los capítulos 6 y 7. A pesar de ser un libro milenario veremos que su contenido continúa siendo aplicado en las prácticas actuales de la danza, sea en sus formas tradicionales o en las nuevas formas estéticas del mundo contemporáneo, globalizado y digitalizado, del siglo XXI.

That dance and drama were meant to be enjoyed by people in all walks of life is stated already in the NS², the oldest Indian manual for actors, musicians, and stage directors, written in Sanskrit. Its description of the principles and details of acting, dancing and playing music is so comprehensive that it is certainly following after a long line of earlier texts or sets of oral teachings now lost. Attributed to the mythical sage Bharata, it was intended as a practical manual for staging performances, as it contains knowledge gathered from acting experience through trial and error. It comprises much heterogeneous material, which ranges from

¹Natya: drama, Shashtra: escritura

²NS: natya shastra

mythological stories to technical details on music and choreography, to a very articulate poetic analysis of dramatic compositions that then became the foundation for all further discussion on aesthetics.³(Baldissera, 2020: 338)

Según Higgins (2007) el *Natya Shastra* tiene el mismo estatus que la *Poética* de Aristóteles: ambos se enfocan en la acción del drama, pero Aristóteles se centra en las acciones del personaje en el drama, esto es, en la trama. Y el *Natya Shastra* se focaliza en los detalles de los gestos y movimientos del actor, enfatizando el desarrollo de la expresión emocional dentro de una estética tradicional india, que ofrece una experiencia estética al espectador.

Otro libro que describe los códigos del drama es el *Abhinaya Darpanam*, conocido como “Espejo de las expresiones”, de Nandikeswara, siglo II d.C. Este libro, menos extenso y con conceptos más sencillos, da lugar a una comprensión textual más fácil que el anterior, describiendo las expresiones emocionales en el capítulo 21, titulado *Abhinaya*.

El término “*Abhinaya*” es traducido en el *Natya Shastra* (2006) y en el *Abhinaya Darpanam* (2009) como *gestures*, en español “gestos”. Según Vedam (2008) consiste en el arte de la mimesis, tanto de las expresiones faciales como del cuerpo. Para Sarabhai (2007) significa literalmente “representación” o “expresión.” Y es la palabra “expresión” la que encontramos en mayor uso para el *abhinaya*. “Expresión”, según el Diccionario de Lengua Española (DLE) (06/07/2021), es entre otros significados, “4. f. Efecto de expresar algo sin palabras.” y “expresión corporal. 1. f. Técnica de interpretación basada en gestos y movimientos, en la que el actor se abstiene de recurrir a la palabra.”

Abhinaya es una síntesis de diversos aspectos del proceso de la actuación, que dan una trayectoria al desarrollo de la expresión, donde destaca *angika abhinaya* (gestos físicos, *angika* significa “cuerpo”), referente al movimiento corporal. A continuación *Vacika abhinaya* (diálogo, *vacika* significa “el habla”), la voz; en la danza es la canción que el bailarín traduce en gestos. *Aharya abhinaya* se refiere al

³NDT: Que la danza y el teatro estaban destinados a ser disfrutados por personas de todos los ámbitos de la vida, ya se menciona en el NS, el manual indio más antiguo para actores, músicos y directores de escena, escrito en sánscrito. Su descripción de los principios y detalles de actuar, bailar y tocar música es tan completa que sin duda sigue una larga lista de textos anteriores o conjuntos de enseñanzas orales ahora perdidos. Atribuido al mítico sabio Bharata, fue pensado como un manual práctico para la puesta en escena de actuaciones, ya que contiene el conocimiento obtenido a través de la experiencia de prueba y error. Comprende un material heterogéneo, que va desde historias mitológicas hasta detalles técnicos sobre música y coreografía, incluso un análisis poético muy articulado de composiciones dramáticas que luego se convirtió en la base para todas las discusiones posteriores sobre estética.

vestuario, *aharya* son los ornamentos, esto es, la ropa, joyas, maquillaje. Y por fin, *sattvika abhinaya* (expresión emocional), donde *bhava* (emociones) y *rasa* (sentimientos) son descritos. Así *abhinaya* es lo que es transmitido al público y lo que es comprendido por éste, siendo los *rasas*, según Sarabhai (2007), una de las características principales del *bharata natyam*,⁴ lo que conduce al entendimiento entre el artista y el espectador.

Rasa significa “sabor”, es el elemento que da sabor a la danza: sin expresión, la danza no tendría atractivo. Según Mishra (2009: 441), *rasa* “a word which means ‘tasteful’, became a term which indicated the mood or sentiment aroused in the spectator by any work of art,”⁵ y según Higgins (2007), los *rasas* son estados emocionales transformados estéticamente y experimentados por la audiencia. Los *rasas* son divididos en ocho en el *Natya Shastra*: *sringara* (amor), *veera* (heroísmo), *karuna* (compasión o tristeza), *adbhuta* (sorpresa, maravillarse), *raudra* (rabia, cólera), *hasya* (risa, comedia), *bhayanaka* (miedo o pavor) y *bibhatsa* (asco); más tarde se incluyó el noveno *rasa*: *shanta* (paz). A su vez, estos sentimientos son resultados de una combinación de emociones, los *bhavas*, que poseen tres grupos: los *sthayi* o *vibhavas* (estados dominantes); los *sancari* o *vyabhicari* (estados transitorios) y los *sattvaja* o *anubhava* (consecuencias). Es la combinación de un estado emocional dominante y transitorio que crea un sentimiento, llevando el cuerpo a tener una reacción, una consecuencia, produciendo una expresión corporal, que a su vez será transmitida al público y entendida por él, de acuerdo con sus experiencias previas.

The transformation of a *bhava* to a *rasa* depends on transcendence of the narrowly personal sense of self. Accordingly, any experience of *rasa* requires the overcoming of egoism. This breakthrough enables the artistic audience member to achieve *rasa*, a condition of pleasure, or rapture⁶(Higgins, 2007: 49).

En el *Abhinaya Darpanam* (Ramachandrasekhar, 2009: 26) tenemos una conocida cita:

⁴Danza originaria del estado de Tamil Nadu, sur de India, es una de las danzas clásicas indias más conocidas mundialmente.

⁵NDT: una palabra que significa ‘de buen gusto’, se convirtió en un término que indica el estado de ánimo o sentimiento suscitado en el espectador por cualquier obra de arte.

⁶NDT: La transformación de un *bhava* en un *rasa* depende de la trascendencia del sentido estrictamente personal del yo. En consecuencia, cualquier experiencia de *rasa* requiere la superación del egoísmo. Este avance permite al miembro artístico de la audiencia lograr *rasa*, una condición de placer o éxtasis.

Where the hands go, let the glance follow
Where the glances lead, there should the mind follow
Where the mind goes, the emotion is generated
Where the emotion is generated,
there is the sentiment delineated.⁷

En esta cita vemos acciones corporales muy características de la danza india, los movimientos de ojos y manos, también descritos detalladamente en los libros de danza. Por lo tanto, la expresión es una acción de cuerpo entero en sus mínimos detalles, una compleja red de combinaciones estéticas donde movimiento corporal y sentimiento están entrelazados.

Existe laços estáveis entre a ação mecânica e o estado interior de sentimentos, cuja corrente causal pode levar em ambas direções: tanto o sentimento pode causar o ‘abhinaya’, o movimento performático, como o abhinaya pode despertar os sentimentos no ator.⁸ (*Natya Shastra* citado por Andrade, 2003: 350)

O aún según Barba y Savarese⁹ (1995: 186):

‘Há esta diferença’, escreveu Sêneca, ‘entre nós, romanos, e os etruscos. Acreditamos que o relâmpago é causado pela colisão das nuvens. Eles acreditam, entretanto, que as nuvens colidem para criar o relâmpago. A tudo eles dão uma justificativa divina e isso os leva a acreditarem que os acontecimentos não têm um significado porque eles ocorreram, mas que lês ocorrem porque devem possuir um significado.’ Muitos espectadores acreditam que a natureza do ator depende de sua expressividade e freqüentemente também acreditam que a expressividade, por sua vez, deriva das intenções do ator. Esses espectadores se comportam como os etruscos: as nuvens colidem para criar o relâmpago, os atores atuam para se expressarem. Na realidade, sobretudo nas tradições do teatro codificado, ocorre o contrário: os atores moldam seu corpo de acordo com as tensões específicas e formas, e são essas mesmas tensões e formas que desencadeiam o relâmpago no

⁷NDT: A donde tus manos vayan, lleva tu mirada
A donde guíe tu mirada , allí dirige tu mente
Allí donde la mente va, surge la emoción
Donde se genera la emoción , allí se delinea el sentimiento.

⁸NDT: Existen lazos estables entre acción mecánica y el estado interior de sentimientos, cuya corriente casual puede llevar en ambas direcciones: tanto el sentimiento puede causar el ‘abhinaya’, el movimiento performático, como el abhinaya puede despertar los sentimientos en el actor.

⁹Barba es un antropólogo teatral nacido en Italia, en 1936; que recorrió diversos países como Noruega, Polonia, India, Dinamarca, entre otros. Para Barba no existe diferencia entre el actor y el bailarín; pues para él, todas las técnicas de danza y teatro poseen algo en común; ese algo en común es la expresividad, el cuerpo y la mente dilatada y la energía impregnada.

Savarese nació en 1945 en Roma; estudia e investiga el pasado, y el encuentro entre el teatro occidental y oriental.

espectador. Surge aquí o paradoxa do ator não emocionado capaz de suscitar emoções.¹⁰

Aquí vemos la paradoja de cómo el trabajo técnico de movimiento corporal produce emoción y sentimiento, y/o la emoción y el sentimiento producen consecuencias corporales, esto es, movimiento. ¿Qué viene antes? ¿Qué viene después? ¿O los dos se producen mutuamente?

Para Barba y Savarese (1995) lo que actores y bailarines comparten en común es el nivel preexpresivo, es el estar listo para la acción, preparado para la representación, para transformar su cuerpo en movimientos precisos. Es el estar presente en el tiempo y en el espacio, dilatando energía corporal, lo que marcará la presencia en el escenario y que posteriormente llegará al espectador a través de las acciones que contienen significados, sentimientos, pensamientos e ideas. La técnica es el medio por el cual bailarines y actores modulan y cambian sus cuerpos para crear diferentes características para diferentes personajes, codificando movimiento y dando al cuerpo una nueva estética. Y los sentimientos y las emociones son el resultado de todo este trabajo. Fernandes (2002) se refiere a preexpresividad como algo que tiene las cualidades de atención, intención y decisión; estar atento a todo lo que hay alrededor, listo para moverse y dar intención a los movimientos. En la cita del *Abhinaya Darpanam* mencionada anteriormente vemos que toda la acción corporal, las manos, los ojos, viene antes de la emoción y del sentimiento, al mismo tiempo que uno depende del otro, formando parte de una cadena.

Este nivel preexpresivo, adquirido por la técnica, da lugar a diferentes formas de expresividad en diversas partes del mundo, algunas más abstractas, otras más literales, diferenciando no sólo las diversas técnicas de danza, sino también las diversas formas de expresión dentro de una misma técnica y del país donde está

¹⁰‘Hay esta diferencia’, escribió Séneca, ‘entre nosotros, romanos, y los etruscos. Creemos que el rayo es causado por la colisión de las nubes. Ellos creen, a su vez, que las nubes chocan para crear el rayo. Le dan a todo una justificación divina y eso los lleva a creer que los acontecimientos no tienen un significado porque ocurrieron, sino que ocurren porque deben poseer un significado’. Muchos espectadores creen que la naturaleza del actor depende de su expresividad y frecuentemente también creen que la expresividad, a su vez, deriva de las intenciones del actor. Esos espectadores se comportan como los etruscos: las nubes chocan para crear el rayo, los actores actúan para expresarse. En realidad, sobre todo en las tradiciones del teatro codificado, ocurre lo contrario: los actores modulan su cuerpo de acuerdo con las tensiones específicas y las formas, y son esas mismas tensiones y formas las que desencadenan el rayo en el espectador. Surge aquí la paradoja del actor no emocionado capaz de suscitar emociones.

insertada. Si las danzas indias están ahora presentes en todo el mundo a través de la diáspora y de la globalización, ¿cuál es actualmente el puente entre el nivel preexpresivo y la expresividad en el ámbito de estas danzas? ¿La preparación para el nivel preexpresivo continúa siendo igual pero su forma expresiva ha cambiado?

El repertorio de las danzas indias cuenta historias de la mitología hindú, nos habla sobre dioses y devotos, expresando amor, rabia, miedo, heroísmo, etc. La danza generada por los rituales de los templos está actualmente en los teatros, en las calles y en las pantallas, contando las mismas historias de siglos atrás pero también reflejando cuestiones contemporáneas, como la homosexualidad, el machismo, el feminismo o las enfermedades, entre otros temas. El mundo vivido actualmente por los humanos pasa a ser representado a través del *abhinaya*.

Las plataformas digitales nos presentan diversos trabajos coreográficos de danzas indias con temáticas contemporáneas. La técnica muchas veces es la misma que la de los repertorios tradicionales, pero sus movimientos nos cuentan otras historias, y algunas veces la técnica se fusiona con otros recursos, otras danzas indias u otras danzas occidentales, u otras formas de movimiento, como las artes marciales. El mundo globalizado nos da producciones globalizadas. El puente entre el nivel preexpresivo y expresivo nos ofrece posibilidades de creación, enseñando que el *abhinaya*, la expresión, los sentimientos, las emociones, son universales y pueden traducirse de diferentes maneras dentro de una misma forma o en diferentes formas dancísticas.

El *Natya Shastra* y el *Abhinaya Darpanam*, libros que codifican la técnica de la danza, fueron considerados hace poco tiempo, y aún lo son por muchos, como un manual estricto y limitado para las danzas clásicas indias. Y, principalmente, hoy las nuevas producciones vienen enseñando que son directrices donde la creatividad puede encontrar un campo fértil para florecer. Además de historias sobre los dioses, podemos contar nuestra propia historia y la de nuestros congéneres.

Además, muchos profesionales occidentales, desde el siglo pasado, han estudiado y aplicado las enseñanzas del *abhinaya* a sus prácticas teatrales, como en los ya citados Barba y Savarese en Europa; Richard Schechner en Estados Unidos, utilizando los *rasas* en un trabajo para *performances* contemporáneas, llamado *Rasa Boxes*; e Irani Cippicianni, que aplica los *rasas* en el entrenamiento de los actores en Brasil. Estos ejemplos nos muestran cómo el espacio y la temporalidad no anulan el

contenido de estos libros milenarios. A pesar de reflejar una época y una civilización, pueden contextualizarse en diferentes países y períodos históricos. Lo tradicional y lo contemporáneo juegan con los mismos rompecabezas.

Estas piezas dramáticas que dan forma a las expresiones corporales participan en un juego dramático llamado *natyadharma*, que es la representación del mundo real, *lokadharma*. El arte de la representación imita la vida real, descomponiéndola, analizándola, agrupándola en diferentes gestos para ser estudiada en diferentes direcciones para que el *natyadharma* sea lo más semejante posible al *lokadharma*. O como dice el propio nombre del *abhinaya darpanam*, “espejo de las expresiones”, el arte dramático es un espejo de la vida real y refleja las expresiones de personas reales. Entender los procesos en los cuales las emociones y los sentimientos son generados nos hace llegar a una comunicación más realista e inequívoca.

Así encontramos en la danza india descripciones sobre los movimientos de cada parte del cuerpo, como ojos, cejas, boca, cabeza, cuello, brazos, manos, torso, cadera, piernas y pies. Cada parte del cuerpo tiene diversos movimientos que se combinan con otras partes, dando lugar a una variedad de caminadas, giros, saltos y pasos de danza. Cada parte puede ser usada específicamente para generar una determinada expresión, pues la expresión es una acción de todo el cuerpo y no solamente de la cara.

Así, el *natya shastra* y el *abhinaya darpanam*, son un material riquísimo para el análisis de la expresión corporal, pudiendo adaptarse a otras técnicas corporales, y crean una base donde nuevos procesos pueden desarrollarse. Hay que recordar que si estos códigos son para la realización del *natyadharma*, representar este mundo actual no está fuera de los conceptos expuestos en estos libros: da igual que el *lokadharma* de hoy sea diferente del de dos mil años atrás, pues se trata de reflejar la vida real y no solamente una época en concreto.

La danza india tradicional representa historias de la mitología hindú y la devoción del devoto, pero ya es sabido que las expresiones humanas son universales: aunque las diferentes culturas sean más retraídas o más expresivas, los sentimientos de amor, heroísmo, compasión, tristeza, sorpresa, rabia, risa, miedo, asco y paz poseen las mismas características generales en todo el mundo y en todas las épocas. Por ejemplo, una persona feliz no tendrá los ojos y hombros caídos, una persona sorprendida abrirá los ojos. Cada *rasa* (emoción) tiene características propias, que

varían según la combinación del *bhava* (sentimiento), pues existen varios caminos para llegar a una determinada emoción.

Si hablamos del amor, podemos ver que existen diferentes tipos: el amor del devoto para dios, amor entre parejas, amor entre padres e hijo, amor entre amigos, amor en relación con la naturaleza, etc. Y cada uno de ellos nos presenta diferentes estados que nos hacen llegar hasta un resultado. Si una persona espera a su amado, puede esperar ansiosamente, no parando de moverse de un lado a otro, puede presentar nerviosismo e impaciencia o puede parecer calmada y contemplativa; independientemente de cuáles sean estos estados, ellos representarán al enamorado que espera la llegada de su amor. Y el *abhinaya* ofrece las herramientas necesarias para estudiar estos procesos y ser capaz de expresar emociones sin estar emocionado, dándose así la paradoja del actor no emocionado capaz de suscitar emociones en el público (Barba y Savarese, 1995).

Así pues, a pesar de que estos libros representan una cultura antigua, pueden ser usados en el mundo contemporáneo, tanto por las propias danzas clásicas indias como por otras técnicas de danza u otras artes, como por ejemplo, el cine. El cine indio, específicamente, el *Bollywood* (la industria cinematográfica), usa la estética del *rasa*, principalmente del *karuna rasa* (*rasa* de la tristeza o compasión) en sus producciones, que son en su mayoría melodramáticas y con extremo sentimentalismo romántico (Mishra, 2009).

Si el mundo antiguo ya estaba en constante comunicación, el mundo globalizado estrecha aún más esta relación; la diáspora y el mundo virtual disminuirán las fronteras, y las cuestiones de la época actual pasan a estar presentes en todas las formas de danza. La tradición continúa presente en los días actuales, y también está siendo repensada y reescrita por diversos bailarines e investigadores, ya que es fruto de la construcción del nacionalismo indio en el siglo pasado, englobando cuestiones políticas sociales, religiosas y de descolonización. La quiebra de límites fronterizos va a dar lugar al hibridismo cultural y por lo tanto, a la fusión entre técnicas de danza. Las nuevas tecnologías no sólo crean soporte para los espectáculos sino también son el medio por el cual la danza pasa a existir, la danza pasa a integrarse en el mundo virtual, en las redes sociales como *Facebook*, *Instagram*, *Tik Tok*, y *YouTube*, compartiendo experiencias con todo el mundo, principalmente tras la pandemia del COVID-19, donde la danza no tuvo otro canal para sobrevivir y ser vista. Este nuevo

escenario contemporáneo dará lugar a nuevos temas para las representaciones dancísticas. Los *rasas*, además de ser usados para describir la mitología hindú, serán usados para hablar sobre grupos sociales marginados, como los *dalits*, los inmigrantes, el colectivo LGTBIQ, y las personas con algún tipo de discapacidad, sobre el sexo, el feminismo, el machismo, los prejuicios, los abusos de poder, etc.

Son varios los ejemplos en diversas partes del mundo que usan la técnica del *abhinaya* para retratar las emociones e inquietudes contemporáneas. La plataforma *Indian Raga*,¹¹ que también tiene perfil en *Facebook*, *Instagram* y *YouTube*, produce y divulga diversos vídeos de danza en los que se tratan temas de actualidad, como por ejemplo: la crisis del COVID-19,¹² la vida contemporánea y la bondad¹³, la relación entre la vida real y las redes sociales¹⁴, el movimiento LGTBIQ¹⁵; y representa el mundo actual con diferentes fusiones: con K-pop¹⁶ o con hip-hop¹⁷, con danza contemporánea¹⁸ incluso llevó a cabo un proyecto social coreografiado con personas sordas.¹⁹

En estos vídeos podemos observar tanto la técnica tradicional de las danzas clásicas indias como también otras técnicas de danza que fusionan movimientos corporales buscando una nueva estética visual, que independientemente de su forma, presentan el trabajo de *rasha* que dialoga no sólo con las nuevas estéticas dancísticas, sino con las cuestiones del mundo actual, sirviéndose de las nuevas tecnologías disponibles en el momento. El concepto milenario de expresión es aplicado y adaptado en diferentes trabajos, que se ofrecen al espectador a través de una pantalla. Este nuevo modo de contacto crece cada día, ofreciendo nuevas dinámicas y nuevos procesos creativos en un nuevo medio de difusión y recepción en internet, donde los *rasas* no cambian, lo que cambia es el contexto en que son usados.

Del mismo modo, diversas compañías y bailarines de varios países representan el mundo actual. En occidente, Akram Khan²⁰ es una de las personas más reconocidas, con formación tanto en la danza clásica india *kathak* como en danza contemporánea,

¹¹<https://indianraga.com/> Accedido a 30/07/2021 a las 21:37h.

¹²https://www.youtube.com/watch?v=43KY05kx_pY Accedido a 30/07/2021 a las 21:50h.

¹³<https://www.youtube.com/watch?v=frh53kK9wD0> Accedido a 30/07/2021 a las 21:58h.

¹⁴<https://www.youtube.com/watch?v=iF2ub2pSBS8> Accedido a 30/07/2021 a las 22:35h.

¹⁵<https://www.youtube.com/watch?v=iXwbVY5D0m8> Accedido a 30/07/2021 a las 22:42h.

¹⁶<https://www.youtube.com/watch?v=krBNiYqHP3g> Accedido a 30/07/2021 a las 22:10h.

¹⁷<https://www.youtube.com/watch?v=fOqCUDIXI90> Accedido a 30/07/2021 a las 22:15h.

¹⁸<https://www.youtube.com/watch?v=nE1dhMFLKW4> Accedido a 30/07/2021 a las 22:25h.

¹⁹<https://www.youtube.com/watch?v=2VCa-1AZHRY> Accedido a 30/07/2021 a las 22:28h.

²⁰<https://www.akramkhancompany.net/> Accedido a 31/07/2021 a las 20:10h.

sus producciones buscan explorar nuevas formas de movimiento, contando a través de la danza y con la colaboración de otras disciplinas artísticas, historias relevantes para el mundo actual. En sus trabajos podemos vislumbrar formas de la danza clásica india, muchos poseen un lenguaje contemporáneo, pero todos buscan expresar emociones y sentimientos a través de formas estéticas que se proyectan sobre el espectador, esto es, hay un trabajo de *rasa*, un mensaje transmitido con la intención de ser captado por la audiencia.

La compañía india *Abhinava Dance*²¹ continúa representando las historias de la mitología hindú, pero desde un prisma contemporáneo, fusionando estilos con diferentes conceptos de composición coreográfica, donde el *abhinaya* gana nuevas proporciones. También hace uso de las nuevas tecnologías para la escenografía y emplea las redes sociales para la divulgación. Aquí no hay cambio en los temas o cambios significativos en la forma estética, sino que los hay en el modo de producir los espectáculos, donde el *abhinaya* y el *rasha* ganan elementos que lo complementan: vestuarios y adornos específicos para cada personaje, en vez de los tradicionales vestuarios de repertorio; uso de la escenografía; y uso de diferentes tipos de iluminación.

Astad Deboo²² (1947-2020) desarrolló un estilo de danza india que innovó la coreografía y la *performance*, siendo el pionero en la danza contemporánea india. Su vocabulario contemporáneo se caracteriza por la utilización de la estética india de los *rasas*, por la evocación de la emoción, abriendo la tradición al mundo globalizado que interrelaciona diferentes disciplinas y culturas. Sus coreografías no contaban una historia literal, sino que retrataban un determinado tema, buscando la esencia del sentimiento, y su estado contemplativo, trabajando con el *sringara rasa* y el *bhakti bhava* (amor y devoción) en movimientos minimalistas.

Estos cuatro ejemplos, en la India, en la diáspora, y en el mundo virtual son apenas una pequeña muestra de cómo las emociones descritas en libros milenarios pueden ser usadas de diferentes maneras en el siglo XXI. Las emociones y los sentimientos continúan siendo los mismos, pero se descubren nuevas formas de encarnarlos, con base en estos textos, y con nuevas historias para contar. Las historias

²¹<https://abhinava.dance/> Accedido a 31/07/2021 a las 20:50h.

²²<http://astaddeboo.com/> Accedido a 31/07/2021 a las 21:23h.

de los dioses dan lugar a que la historia y los problemas de la humanidad contemporánea también sean representados.

En las artes escénicas comunicarse significa entender los procesos por los cuales la expresión es generada, y el *natya shastra* y el *abhianaya darpanam* dan directrices para que esta capacidad sea desarrollada, convirtiéndose en libros que proporcionan bases para generar la expresividad corporal independientemente del estilo que se utilice y de la época en que se realice.

OBRAS CITADAS

ANDRADE, JOAQUIM (2003). *O dançarino divino:um estudo antropológico sobre a dança clássica indiana.* (Dissertação de mestrado), Setor de Antropologia, Universidade Federal do Paraná.

BALDISSERA, FABRIZIA (2020). Emotions in Indian Drama and Dances. *Emotions in Fine and Performing Arts*, Routledge India, 333-377.

BARBA, EUGÊNIO; SAVARESE, NICOLA (1995). *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*, Campinas: Hucitec.

Expresión. DLE: Diccionario de lengua española. Recuperado de <https://dle.rae.es/expresi%C3%B3n?m=form> Accedido en 06/07/2021.

FERNANDES, CIANE (2002). *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*, São Paulo: Annablume.

HIGGINS, KATHLEEN MARIE (2007). An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (65), 43-54.

MISHRA, VIJAY (2009). Spectres of Sentimentality: the Bollywood Film. *Textual Practice*, 23 (3): 439-462.

MUNI, BHARATA (2006). *The natya sastra*, Nueva Delhi, India: Sri Satguru.

RAMACHANDRASEKHAR, KETHU (2009). *Dance Gestures: Mirror of Expressions*, Mumbai, India: Giri.

SARABHAI, MRINALINI (2007). *Understanding bharata Natyam* (9 ed.), Gujarat: Darpana.

VEDAM, VASANTA (2008). *A Handbook on natya sastra*, Bangalore: published by author.

MIRIAM LAMAS-BAIAK es bailarina, coreógrafa, profesora e investigadora. Con grado en Danza - "Faculdade de Artes do Paraná" (Brasil), especialización en Fisiología del Ejercicio - "PUCPR" (Brasil), máster en Artes Escénicas - Universidad Rey Juan Carlos. Actualmente realiza el doctorado en Humanidades, desarrollando su tesis sobre la influencia de la globalización en las danzas clásicas indias *bharata natyam* y *kathak*.