



This is the **published version** of the article:

Ariel, Andrea; Fratini, Roberto, dir. Kathakali e interpolación: hacia una definición del *ılakiyattam*.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/222280>

under the terms of the license

KATHAKALI E INTERPOLACIÓN: HACIA UNA DEFINICIÓN DEL *ILAKIYĀTTAM*

Andrea Carolina Ariel



Tutor: Roberto Fratini

Master Universitario en Estudios Teatrales (MUET)

Departamento de Filología Catalana

Facultad de Filosofía y Letras

Universitat Autònoma de Barcelona

15 de Julio 2015

A Sadanam Vijayan G. Warrier Asan, mi gurú.

A Suchi, quien me pidió que escribiera.

A Renju, Anoop, Nichu y el resto de la familia que dejé en Kerala.

Pinne kāṇāṁ!

Agradecimientos

Este trabajo ha sido el fruto de ideas enormes en formas indentificables que se pudieron concretar gracias al apoyo, paciencia y esfuerzo de varios ejemplares que están o estuvieron circulando a mi alrededor:

Pedro Ilgenfritz, el maestro que me inculcó la investigación;

Sadanam Vijayan G. Warrier Asan, mi otro maestro;

La gente de Kerala Kathakali Centre, que abrió sus puertas ciegamente;

Un tutor, Roberto Fratini, que comprendió mi caos, mis intereses, el meandro de mi cuestión y que me presentó a personajes y conceptos que, si no, hubiese seguido felizmente ignorando;

Boris Daussà, sus libros, consejos y respuestas;

Isabella, Yazel e Inés, y su incondicional apoyo moral y emocional, bibliotecario y culinario, sin él, todo hubiera sido más tedioso;

Daniel y su estoicismo;

La familia biológica y la adoptada, acá y por ahí.

Gracias totales.

KATHAKALI E INTERPOLACIÓN: HACIA UNA DEFINICIÓN DEL *ILAKIYĀTTAM*

Título: Kathakaļi e interpolación: hacia una definición del *ilakiyāttam*

Autor: Andrea Carolina Ariel

Tutor: Roberto Fratini

Centro: Universitat Autònoma de Barcelona / Institut del teatre

Estudios: Master Universitario en Estudios Teatrales

Curso Académico: 2014-2015

Resumen: La presente investigación pretende resaltar la importancia del *ilakiyāttam*, o interpolación, en el Kathakaļi con el fin de demostrar su potencial como objeto de estudio y a su vez cimentar investigaciones futuras. Desde una indagación de tipo descriptiva, comparativa y exploratoria, con el soporte teórico de una variedad de disciplinas como la filosofía y la antropología, se ha propuesto una primera definición de la interpolación en el contexto del Kathakaļi. Asimismo, se han delimitado ciertas perspectivas desde las cuales se podría estudiar el fenómeno a través de ejemplos provenientes de la representación de una variedad de piezas de Kathakaļi. Este trabajo deja ver que el *ilakiyāttam* es un ámbito de estudio amplio y aún poco transitado y, a su vez, delineea un posible camino por el cual se podría continuar la investigación que se presenta.

Palabras Clave: Kathakali- interpolación- ilakyattam- improvisación- India- teatro- Asia

Aviso legal: © Andrea Carolina Ariel, Barcelona, 2015. Todos los derechos reservados. Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a. Ilustración de portada por © Jack Ariel.

Title: Kathakaļi and interpolation: towards a definition of *ilakiyāttam*

Author: Andrea Carolina Ariel

Tutor: Roberto Fratini

Centre: Autonomous University of Barcelona (UAB) / Institut del teatre Studies: Master in Theatre Studies

Academic Course: 2014-2015

Abstract: This research has the intention of highlighting the importance of *ilakiyāttam*, or interpolation, in Kathakaļi with the objective of proving its potential as a subject of study while laying the foundation for future research. A first definition of interpolation within the context of Kathakaļi has been proposed from an explorative, comparative and descriptive inquiry, with the theoretical support of a variety of disciplines such as philosophy and anthropology. Moreover, through examples found in a variety of Kathakaļi plays, certain research perspectives have been delineated from which this phenomenon could be studied. This work shows that *ilakiyāttam* is a wide area of study that has not been thoroughly explored and, at the same time, outlines a possible path for the continuation of this research.

Key Words: Kathakali- interpolation- ilakyattam- improvisation- India- theatre- Asia

Rights: © Andrea Carolina Ariel, Barcelona, 2015. All rights reserved. None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcast and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

Cover illustration by © Jack Ariel.

Contenidos

Introducción	1
1. Hacia una definición de <i>iłakiyāttam</i>	7
2. <i>Iłakiyāttam</i> como parte de un sistema abierto	30
2.1. <i>Aucitya-bōdham</i> : el sentido de lo apropiado	33
2.2. <i>Abhinaya</i> : la comunicación estética	37
2.3. <i>Sampradāyam</i> : transmisión de conocimiento y tradiciones performáticas	42
Conclusiones	45
Glosario	47
Referencias	54

Tabla de Figuras

Figura 1. Mutualidad del rasa.	9
Figura 2. La suspensión de la línea principal del relato durante el <i>āttam</i> o <i>iłakiyāttam</i> .	14
Figura 3. Representación de un <i>padam</i> .	16
Figura 4. Proceso del actor-bailarín durante la representación.	39

Una mirada desde la alcantarilla
Puede ser una visión del mundo

La rebelión consiste en mirar una rosa
Hasta pulverizarse los ojos

A. PIZARNIK

Introducción

In the Great Stories you know who lives, who dies, who finds love, who doesn't. And yet you want to know again. That is their mystery and their magic.

ARUNDHATI ROY

En la tradición escénica occidental, o más específicamente, Euro-Americanana, la creatividad tiene un rol fundamental en la fase inicial del entrenamiento del actor. La improvisación es parte de los primeros ejercicios a los que éste se enfrenta. Sin preparación previa, armado sólo de intuición, ignorancia, espontaneidad y entusiasmo, a menudo se le pide que tome riesgos, que no piense y se deje llevar por el acontecer presente; se lo entrena, por así decirlo, para que desarrolle un comportamiento irreverente. La iniciación al entrenamiento en esta tradición actoral, se fundamenta en incentivar la libertad creativa del actor. Asimismo, esta creatividad, según un teórico como Richard Schechner, adquiere un papel predominante en la presentación:

Critics go out of their way to praise performers who can “find something new” in classic texts. [...] There is a sense that art, like everything else of value, ought to be progressive: is always moving on to “what’s next” (Schechner, 1985, p. 229).

En Asia, a pesar de compartir esta característica progresiva explicada por Schechner, como así también un público que valora la innovación, el lugar de la creatividad, tanto en la performance como en el entrenamiento, es otro. En palabras del reconocido actor-bailarín de Kathakali¹, Kalamandalam Gopi, “*improvisation cannot be taught. One can learn [its principles] by watching the teachers and the elders*” (Schechner, 1985, p. 222); se sitúa a la improvisación en la cúspide del proceso de creación y no como su base. Es también importante aclarar que el término ‘improvisación’ en este tipo de disciplinas artísticas tradicionales “no es más que la combinación inmediata, desde luego, pero de un léxico ya conocido, seleccionado, admitido e incluso, en el caso de las creaciones colectivas, codificado según ciertos rituales de relaciones preestablecidas, intercambios, entregas, sustituciones, etcétera” (Louppe, 2011, pp. 203-204).

¹ Ver Glosario para una guía fonética según el sistema International Phonetic Alphabet (IPA) para términos en Malayalam y Sánscrito.

Dentro de la estructura de una pieza de Kathakali, que sigue un lenguaje altamente codificado y ciertos principios estéticos, existe una micro unidad con mayor predisposición al cambio: el *ilakiyāttam*. Un momento que le pertenece sólo a los maestros, entendiendo por maestro aquel actor maduro, que ha dominado la técnica y que tiene una profunda identificación y conocimiento de los personajes. Schechner (1985) se refiere a la posibilidad de creación de la que los maestros disfrutan en momentos como el *ilakiyāttam* como un privilegio que se obtiene con la experiencia: “*improvisation is something that the actor tries relatively late in his career: it is an earned privilege*” (pp. 220-223). La capacidad de innovar se alcanza con la experiencia, la observación, el estudio y la práctica. Improvisar requiere no sólo del dote de la imaginación, de cierta transgresión y del talento innato del creador, sino también de una comprensión del contexto en el que se representa y del marco en el que se sitúa, quizá para poder justamente desafiar estas fronteras.

Si se observan otras artes clásicas de Asia, podremos notar que el Nō suele compartir algunos conceptos y principios con el Kathakali. Shigenori Nagatomo, analiza las enseñanzas de Zeami desde la idea de la libertad como un “*achieved quality*”, es decir un atributo que se alcanza a través de moldear el cuerpo en una cierta forma. Nagatomo (1981) resume que el entrenamiento de Nō se basa en lograr la transformación desde un “estilo sin maestría” a un “estilo con maestría”. El estilo sin maestría se entiende como un proceso de aprendizaje de la técnica puramente basado en la imitación, mientras que en el estilo con maestría el *performer* se convierte en dueño de lo que imita (pp. 401-416).

Sólo el actor que ha superado el apogeo del proceso de entrenamiento en Kathakali tiene el derecho a elaborar con libertad dentro de la matriz, formada por reglas, destrezas y formatos, propia del lenguaje artístico. Es, en estos momentos, cuando el artista se adueña de la forma y del relato. Improvisar es un privilegio ganado a través de la adquisición de libertad que describen Nagatomo y Schechner.

Con respecto al momento de la representación en formas teatrales de Asia como el Nō y el Kathakali, los *connoisseurs* se deleitan prácticamente del mismo repertorio desde hace siglos, siguen de memoria con una mano cada ritmo, cada paso; se regocijan en la perfección de la técnica; elogian cuando el artista logra sorprenderlos con un nuevo matiz para un personaje ya macerado; “*by subtle and pleasing variations, the accomplished actor makes the presentation of the same thing ever fresh*” (Iyer, 1955, p. 97). El placer estético

que generan las variaciones es proporcional al nivel de maestría técnica del artista y al conocimiento del público que lo observa.

Si se observan tradiciones artísticas occidentales, el Ballet y la Ópera contienen secciones que se asemejan al *ilakiyāttam*, tanto en sus partituras, como en su proceso de recepción. El público instruido de la ópera admira la ejecución de algo que le es familiar y conocido: “[...] y es el hecho de ver girar las ruedas del artificio lo que nos provoca deleite” (Williams, 2010, p. 187); descripción que también se aplica al *connoisseur* de ballet.

La *cadenza* que se presenta en la Ópera, se describe como floritura (Kennedy, 2006, pp. 140-141) y se refiere al pasaje ornamental, ya sea escrito o improvisado, ejecutado por el solista, a menudo dando lugar al virtuosismo; se podría decir que es una decoración sujeta a la creatividad del artista y al contexto en el que se ejecuta. En el Ballet, el relato también recurre a este recurso de prolongación y suspensión, a través de la variación, la cual se puede entender como “la arborescencia de un acontecer que, si bien en las partes más propiamente descriptivas del ballet, debe aún someterse a la jurisdicción de los significados, en el número cerrado expone a todos los efectos una peripecia, un vagabundeo de la forma” (Fratini, 2012, p. 44).

Un vagabundeo que también aplica al *ilakiyāttam* y que es posible visualizar desde el concepto de la modulación musical. Se debe escoger el camino para llegar de una clave a la otra; recorrido que responde a una cierta organización formal pero que no ha sido delineado aún (Kennedy, 2006, p. 584). De manera similar, el actor-bailarín de Kathakaḷi tiene la posibilidad de escoger y trazar simultáneamente el recorrido entre un punto y otro, hilvanándolos. De más está decir, que en ese hilvanar elegirá el camino con más vericuetos y es en estas desviaciones en las que se manifiesta la versión que propone el actor-bailarín sobre el relato.

Las tradiciones escénicas consideradas en este trabajo son artes de repertorio por lo que cualquier pequeña diferencia adquiere una gran importancia; en caso de ser recibidas con éxito, se construye la posibilidad del placer estético producido por el encuentro entre el intérprete y el *connoisseur*. Cada centelleo creativo del *performer* no sólo tiene el potencial de generar un estado de conciencia superior tanto en él como en el público, sino que representa una posibilidad de cambio y, por lo tanto, de progreso del lenguaje.

Es un proceso de cambio lento, al detalle y continuo ya que el Kathakali es una maquinaria performativa ensamblada a fines del siglo XVI y principios del XVII (Zarrilli, 2000, p. 3). Desde entonces, vidas enteras dedicadas a encontrar la libertad de comunicar a través de un lenguaje teatral consolidado o añejo, terminan resumiéndose en pequeños estallidos de creatividad capaces de modificar de forma permanente la historia del estilo:

But originality- the ability to affect culture at its deepest levels- is, as Zeami said five hundred years ago, “like an old leafless tree which still blossoms”. Creativity in art is the appearance- sudden and unexpected, yet prepared for by a lifetime’s devotion to discipline- of sheer knowledge, wisdom hard-won by experience, precipitated into a gesture, a song, a look: a performance. (Schechner, 1985, pp. 229-230)

Esta aparición creativa se acentúa durante el *ilakiyāṭṭam* donde una suspensión del tiempo lineal del relato da lugar a variaciones propuestas por el actor-bailarín.

Durante el entrenamiento en Kathakaļi recibido en Kerala en el año 2012, bajo la guía de Sadanam Vijayan G. Warrier Asan, recién hacia el final, comencé a comprender la estructura de una pieza de Kathakaļi lo suficiente como para notar una constante en las representaciones a las que asistía. Ciertas escenas de los mismos relatos variaban de noche a noche y, a su vez, la intensidad de la presencia escénica del actor-bailarín, durante estas variaciones, se potenciaba. La explicación del maestro sobre esta observación se limitó a un “*every night, different*” seguido de la palabra *ilakiyāṭṭam* escrita en un cuaderno de notas.

La razón detrás de la determinación por estudiar este fenómeno surge no sólo de una curiosidad insatisfecha frente a una respuesta vaga y escueta del maestro sino también como consecuencia de haber identificado una escasez manifiesta de información al respecto. Una cantidad significativa de estudios tanto relacionados con el Kathakaļi como referidos exclusivamente al mismo, describen, definen o nombran al *ilakiyāṭṭam*, algo que se puede observar en el extenso trabajo de Phillip Zarrilli (1984, 1990a, 1990b, 1994, 2000, 2001). A pesar de haber encontrado interesantes reflexiones, a veces contradictorias y de notar que pocos autores omiten nombrarlo, en este trabajo se cuestiona la existencia de una conversación en torno al tema y se busca generarla a través de su desarrollo. Pareciera ser este el momento de irreverencia, de reinención y de revitalización. Se podría interpretar que el *ilakiyāṭṭam* representa aquel abandono dentro de la forma, algo que quizás, según un antropólogo como Victor Turner, sea necesario: “*perhaps we need a little more of the disciplined abandonment that theatre demands*” (1982, p. 100).

No se pretende con este trabajo crear teorías o nuevas definiciones absolutas. Por el contrario, se tiene como objetivo indagar lo suficiente como para llegar a insinuar la profundidad del *ilakiyāttam*, la complejidad de sus implicaciones teóricas y las posibilidades de análisis ulterior que esto conlleva. Se buscara establecer un diálogo a través de la información disponible orientándolo hacia la propuesta de una definición más contundente (“Hacia una definición de *ilakiyāttam*”); luego se presentarán posibles ángulos de estudio y sus problemáticas (“El *ilakiyāttam* como parte de un sistema abierto”); tratando siempre de hablar desde el punto de vista del *performer*, y teniendo siempre presente la dificultad para desligarlo por completo del espectador.

Con el fin de alcanzar este objetivo, se realizará una investigación comparativa de la literatura disponible que permitirá deducir conceptos comunes hacia la elaboración de una definición. Para ello se han considerado una variedad de autores, de diferentes procedencias y contextos a fin de identificar los puntos en común y en conflicto, como así también ampliar el espectro desde el cual se puede entender el fenómeno. Los casos que se presentan como ejemplos del *ilakiyāttam* en la representación, se limitan a la consulta de testimonios literarios.

Una de las primeras limitaciones en el desarrollo de este trabajo ha sido la falta de materiales audiovisuales fiables, de fácil acceso, y en idiomas comprensibles para apoyar y también enriquecer el análisis y la descripción del *ilakiyāttam* en la representación. A su vez, una gran cantidad de información reside en cuadernos de ensayo, notas, historias populares, o en la memoria de los maestros ya que la transmisión del conocimiento se hace, principalmente, en forma oral. Sin embargo, estas dificultades no se convierten en impedimentos ya que esta indagación tiene como objetivo principal comenzar una conversación, abrir nuevas líneas de trabajo y cimentar investigaciones futuras.

Se ha de tener en cuenta la brecha lingüística hacia la realización de este trabajo ya que parte de las fuentes y materiales relacionados al Kathakali han sido publicados sólo en Malayalam por lo que quedan excluidos del relevamiento. Debido al complejo funcionamiento del lenguaje de Kerala, las traducciones literales de palabras no suelen ser adecuadas para facilitar su comprensión por lo cual no es inusual encontrar contradicciones en la definición o utilización de ciertos términos (siendo el *ilakiyāttam* uno de estos casos). Se ha tratado de considerar una variedad de traducciones o

interpretaciones, con el fin de esbozar una definición del objeto de estudio a partir de los puntos en común y en conflicto.

A su vez, se podrá notar que gran parte de la literatura referenciada se articula en idioma Inglés por ser el más frecuente en las publicaciones referentes a Kathakaļi. Debido a la extensión del trabajo y asumiendo la aceptación académica de esta lengua, se ha optado por citar en el idioma original.

El último aspecto lingüístico a considerar, sin ser una limitación, es la transliteración de palabras al abecedario romano; adaptación que suele ser inconsistente (*elaki attam, ilakiyattom, elakiyattam, ilakyattam, iłakiyāttam*). Para este trabajo se evitó el uso de la pluralización de términos, y se adoptó el deletreo empleado con más frecuencia en la bibliografía citada, considerando a su vez el sistema alfabetico de anotación fonética IPA (*International Phonetic Alphabet*).

Por último, es importante recordar que mi visión del mundo es completamente diferente a la visión del mundo de quien es mi gurú. Somos dos personas que discrepan en la mismísima percepción del individuo. Esta brecha cultural se hace evidente en interpretaciones que nunca parecieran ser suficientes para comprender conceptos como el *rasa*. Derek Bailey, en referencia a conceptos de la música de la India, explica la ambigüedad que existe en términos de este tipo y las distorsiones que se generan al tratar de formular una definición precisa (Bailey, 2010, pp. 38-39). Gran parte de la bibliografía utilizada en este trabajo fue generada por investigadores de distintas procedencias que han basado su trabajo en extensos estudios de campo y en conclusiones hechas desde la experiencia. Esta distancia cultural, a mi parecer, suele generar una convergencia de perspectivas que tienen la capacidad de concebir modos de comprender, analizar y estudiar fenómenos que enriquecen y amplían nuestro juicio del mundo siendo este el objetivo vital de la investigación que se presenta.

1. Hacia una definición de *ilakiyāṭṭam*

So then he tells a story, he handles it as he would a child of his own. He teases it. He punishes it. He sends it up like a bubble. He wrestles it to the ground and lets it go again. He laughs at it because he loves it. He can fly you across whole worlds in minutes; he can stop for hours to examine a wilting leaf.

ARUNDHATI ROY

Los actos creativos, ya sean individuales o colectivos, tienen la capacidad de introducir cambios en el entorno, ya sean imperceptibles, graduales o abruptos. Cada acto representa un ejemplo, y cada ejemplo, por su singularidad, tiene la autoridad suficiente como para generar variaciones. Giorgio Agamben se refiere al paradigma como un ejemplo, un caso único, que en su repetición se dispone a transformar las reglas, generando, al mismo tiempo, otras nuevas: “el paradigma es simplemente un ejemplo, un caso singular que, a través de su repetitividad, adquiere la capacidad de modelar tácitamente el comportamiento y las prácticas de investigación de los científicos” (Agamben, 2010, pp. 14-15). Si se sigue una “lógica específica y singular” (Ibíd.), el movimiento de singularidad a singularidad es lo que genera un progreso por lo que, se podría decir que la creatividad germina ejemplares con el potencial de alterar el orden.

En una pieza de Kathakaḷi se da una suspensión momentánea del relato principal, un paréntesis que le otorga al actor-bailarín² la posibilidad de sembrar ejemplos: el *ilakiyāṭṭam*, una unidad “extra-textual” (Nair en Nair y Paniker, 1993, p. 10) dentro de la partitura de la representación, en la cual el actor-bailarín elabora y desdobra, con una libertad subordinada a la forma, distintos aspectos y elementos que enriquecen la realización del relato principal. La representación de la línea base se deja a un lado, para

² El intérprete de Kathakaḷi debe dominar tanto la interpretación como la danza siguiendo un complejo sistema de ritmos: “as a dance-drama Kathakali depends equally on the performer’s skills as actor, able to embody and play characters within each archetypal makeup type, and as a dancer, able to perform the full range of complicated footwork patterns, pure dance endings, and a wide variety of choreographic patterns” (Zarrilli, 1990a, p. 339).

poder alimentarse de un acto de narración pura por el actor-bailarín ya que en este momento se apropiá del mito, lo expande y lo interpreta, eventualmente enriqueciéndolo con su individualización, su singularidad. Esta es su contribución creativa, su personalización de la historia y de la técnica e incluso, en algunos casos, su legado.

Se utiliza el término alimentar ya que en la relación espectador-actor en las artes clásicas de la India, descripta en el *Nātyaśāstra*³ y luego elaborada por Abhinavagupta (c. 950-1020 AC) en *Abhinavabhāratī*, el punto de sutura de los dos mundos se mide con el *rasa* que es el saborear de los sentimientos, el jugo, “*the medium of tasting*” (Schechner, 1998, p. 29). La teoría del *rasa* es un ámbito de estudio extenso y es central para entender la recepción y representación estética del teatro de la India. Sin embargo, la definición de este concepto en occidente nos lleva a un terreno complejo:

We have no word in the English language that unambiguously includes what is signified by the words ‘artistic’ and ‘aesthetic’. Since ‘artistic’ refers primarily to the act of production and ‘aesthetic’ to that of perception and enjoyment, the absence of a term designating the two processes taken together is unfortunate.
(Dewey citado en Tampi, 1965, p. 1)

Uno de los grandes problemas en tratar de entender el *rasa* es la utilización de conceptos occidentales cuando en realidad, para poder encontrar una comparación convincente debería aplicarse un modelo común de mente y conciencia (Meyer-Dinkgräfe, 2005, p. 99). En la India, la propia percepción de la persona, del ser, así como también del tiempo, es completamente diferente a la occidental por lo que entender este tipo de términos requiere una consideración previa en lo que respecta a diferentes concepciones básicas en las que se difiere como resultado de un cierto contexto histórico, cultural, social, político y religioso.

De forma simple y concreta se podría explicar el *rasa* como el resultado de la expresión de emociones de manera en que puedan ser saboreadas: “*the aesthetic outcome of moods in a relishable enjoyable form*” (Pandeya, 1999, p. 95), es decir, denota la representación y recepción de sentimientos acorde a una cierta estética. Este concepto, similar al florecer que describe Zeami, abarca tanto la perspectiva del artista como la del espectador ya que el *rasa* y el *hana* surgen y existen en un momento de comunión:

³ El principal tratado escrito sobre las artes escénicas atribuido a Bharata Muni, con fecha entre 200 AD y 200 DC, contiene una colección de técnicas, convenciones, prácticas y principios estéticos del drama sánscrito y se lo considera un Quinto Veda. Es importante observar que el Kathakali no sigue estrictamente todas las normas delimitadas en el *Nātyaśāstra*.

Therefore, distinctions such as between the worshipper and the worshipped, the performer and the performed, or the player and the audience disappear. It is a form of commensality, in fact, with or without the food consecrated. (Konishi, 2006, p. 125)

En el caso del Nō, la metáfora que se utiliza es la de la flor: “*the flower is that method which draws out a feeling that people had not expected to have*” (Zeami, 2006, p. 134). Tanto el *hana* como el *rasa* son, por así decirlo, métodos que generan placer sensorial y que, a su vez, sólo existen en el encuentro de dos partes (artista-público) y en lo que éste genere. Se los podría llamar un momento de enlace entre el artista, su medio, y el público aunque lo que los diferencia es que en el Nō, el conocimiento previo es excluyente para poder apreciar la experiencia. Schechner (1985) explica que el *rasa* sólo precisa la mutualidad, es decir, la experiencia compartida es suficiente para la “transportación” de las partes que participan (pp. 137-144). En el proceso de estimular el *rasa* en el público, el actor-bailarín lo establece en si mismo (Meyer-Dinkgräfe, 2005, p. 103):

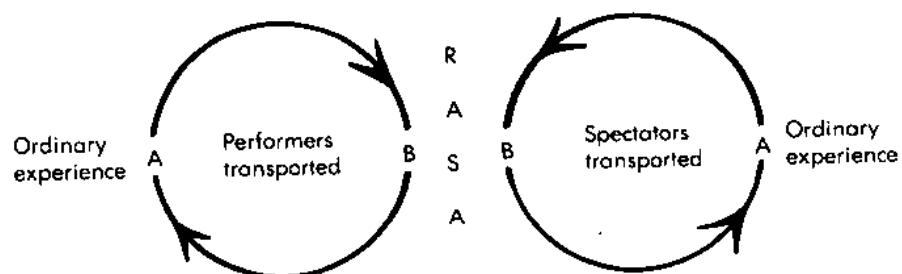


Figura 1. Mutualidad del rasa.

Fuente: Schechner, R. (1985) “Figure 3.8”, *Between Theatre and Anthropology*, p. 140.

Se podría decir que en el caso del Kathakali, el mito es la base común de conocimiento previo entre sus espectadores: “*shared myths provide the basic competence for performance spectators and also that these myths permeate the consciousness of elitist appreciators and popular spectators alike*” (Glynn, 2001, p. 182).

A pesar de no precisar el tipo de conocimiento previo que demanda el Nō, la elevación y exquisitez del *rasa* es proporcional al nivel en el que se encuentren las dos partes y se considera que una representación es inadecuada o desaprovechada cuando el nivel de competencia del artista y del público es dispar, o en otras palabras:

Kathakali dance-drama is like a vast and deep ocean. Some may come to a performance with their hands cupped and only be able to take away what doesn't slip through their fingers. Other may come with a small vessel, and be able to drink

that. And still others may come with a huge cooking pot and take away so much more! (V.R. Prabodhachandran Nayar citado en Zarrilli, 1994, p. 67)

Esto se ejemplifica en una anécdota que comparte Iyer (1955) sobre la reacción de un miembro del público al que se refiere como “*maid*”, por lo que se entiende que no forma parte del grupo de los “*kathakali mad*”, como se los conoce tradicionalmente (Zarrilli, 2000, p. 2). Durante una representación la mujer reaccionó preguntado: “*why, why is it that the actor is walking like an elephant?*”, revelando así que el elefante y su caminar habían sido correctamente entendidos pero lo que se perdió en esta lectura fue la utilización poética del término para representar el andar de una bella y orgullosa mujer (p. 61). Asimismo, esto demuestra el nivel de simbolismo del lenguaje que se emplea en el Kathakali.

El *connoisseur* de Kathakali, o el *rasika*, espera el *ilakiyāttam*, las suspensiones del relato, para ser sorprendido por el intérprete con algo que en realidad ya conoce, y así, eventualmente, saborear el *rasa*:

These appreciators will be watching for the nuance of detail in a mature actor's performance. What changes will he make? How well will he identify with the role and fill it out? What small improvisations will he make at this point to expand on the character's mood or situation? (Zarrilli, 1990, p.347)

Se podría discutir que no son los mitos lo que sorprenden, que no son novedosas las historias que se cuentan una y otra vez, historias que se basan en la épica hindú (*Mahābhārata* y *Rāmāyaṇa*) y los Puranas conocidos por todos, ya sea en mayor o menor profundidad: “*what is seen on the stage is a world of dreams and they are dreams of our deepest longings*” (Iyer, 1955, p. 24). Estos relatos son parte de lo que se podría llamar el ADN cultural hindú, específicamente de Kerala. Las historias del Kathakali, descriptas por Barba (1967), crean un súper mundo en el cual los dioses y demonios luchan por la fortuna humana:

These figures and events therefore represent actions in the personal, social and political, and cosmic domains in order to illustrate and explicate dharma: right action in both the cosmic and the contemporary context, analysis of how the individual can act in accord with communal, even 'universal', modalities for good. They thus offer models and examples of action on all psychospiritual and sociohistorical levels. (Yarrow, 2001, p. 39)

Si estas historias representan modelos de comportamiento como parte de un cosmos y de un contexto actual, lo que sorprende entonces, no son los arquetipos encarnados, sino la narración del intérprete de estos relatos, es decir, los *nuances* de su representación, la

reactualización de los relatos utilizando su patrimonio intangible siendo el “cómo”, o el “proceso de desdoblamiento” (Zarrilli, 1984, p. 251), y no el “qué” lo que genera el reconocimiento en algo antiguo. Por lo cual, se reconoce algo original en el proceso del actor-bailarín ya que presenta algo que no es en verdad nuevo, sino en cambio algo que se esperaba sin haber sido conscientemente esperado o sin haber sido una expectativa; es decir, se lo reconoce por ser una obviedad.

Basado en la definición de liminalidad de Victor Turner, Yarrow (2001) considera al mito precisamente como un ejemplo de situación liminal. Turner (1990) describe a la liminalidad como un estado garante de infinitas posibilidades, un terreno fecundo para la búsquedas de nuevas formas:

Liminality can perhaps be described as a fructile chaos, a fertile nothingness, a storehouse of possibilities, not by any means a random assemblage but a striving after new forms and structure, a gestation process, a fettation of modes appropriate to and anticipating post-liminal existence. (p. 12)

Y son estas características liminales las que le dan al mito una condición de “*generative openness*” (Yarrow, 2001, pp. 39-41), es decir, una capacidad de creación. El mito, según el autor, es liminal, sugestivo, interactivo, con un modo de operación que se acerca más a lo transgresivo (Ibíd., pp. 39-41). Se podría afirmar que su tendencia a alternar, a transformarse y a multiplicarse de diversas maneras, eventualmente evolucionando, es su característica inherente y razón por la que perdura:

De su constancia resulta el aliciente de reconocerlos, una y otra vez, incluso bajo una forma de representación plástica o ritual, de su variabilidad al estímulo a probar a presentarlos por cuenta propia, sirviéndonos de nuevos medios. (Blumentberg, 2003, p. 41)

Sería entonces permisible describir al *iłakiyāṭṭam* como un componente dentro de la partitura o *performance score*⁴ del Kathakaļi que reúne características liminales funcionando por lo tanto como una situación que permite la gestación de modos apropiados. Por su status dual de preservación y transformación (Yarrow, 2001, pp. 39-41), el mito se pone en juego una vez más, se reinventa, a través del desvío que incita el *iłakiyāṭṭam*.

⁴ El término “*performance score*” se refiere a la estructura performática de una pieza de Kathakaļi; incluye la versión escrita de la obra (*āṭṭakkatha*), los *iłakiyāṭṭam* que se han asentado en forma escrita y la dramaturgia de cada uno de los artistas en escena. El *performance score* contiene todas las unidades y elementos que estructuran la representación (Zarrilli, 1984, 2000).

Con sutiles variaciones y matizando los estados emocionales (*bhāva*), el actor-bailarín, guía al público hacia el placer invariable del *rasa* gracias a los elementos que provee el *abhinaya*, el cual envuelve todos los aspectos histriónicos de la puesta en escena que contribuyen a expresar el contenido poético del drama a los espectadores y que comúnmente se traduce como el arte de la expresión dramática. Etimológicamente, la palabra deriva del Sánscrito *abhi-*‘hacia’ + *nii-*‘guiar’, por lo que se entiende que la experiencia de la representación es llevada hacia el público. El *abhinaya* es la representación o comunicación de emociones en escena orientada hacia la realización estética de la pieza.

El *bhāva* es el estado emocional del personaje que el actor-bailarín encarna utilizando los diferentes elementos que provee el *abhinaya*. Balakrishnan describe como el individuo carga en su ser con emociones latentes y como las diferentes circunstancias a las que se enfrenta hacen que estas emociones emerjan y se expresen (2005, p. 130). Esta expresión es el *bhāva*, el cual es reconocido como *rasa* cuando:

[...] it is a sufficiently permanent and major human instinct, capable of being delineated and developed to its climax with its attendant and accessory feeling and if there are persons of that temperament to feel intuitive empathy at its presentation.
 (Ibid., p. 128)

Nuevamente se resalta con esto la naturaleza de mutualidad de la experiencia estética. Durante un mismo lapso de tiempo, el desarrollo de la emoción y su recepción proyectan el personaje en un lugar intermedio - entre el *performer* y el *connoisseur* - entonces la complejidad y por ende la excelencia del *rasa* dependerá del punto en el que estos se encuentren.

El objetivo del *ilakiyāttam*, según Zarrilli (2000) “is to challenge the expressive capacities of the performers and simultaneously to allow patrons-as-connoisseurs to savour and relish rasa” (p. 27), es decir, un desafío artístico en la representación del *bhāva* que, a su vez, genera el potencial de experiencia estética para el público. Balakrishnan (2005) también delinea su función desde la ornamentación, como factor de embellecimiento, enriquecimiento, realce y refinamiento de la caracterización, la emoción, la acción o el “*mood*” (p. 223). A la luz de estas reflexiones, es posible considerar que, entre otras cosas, el *ilakiyāttam* delega al artista la función de concebir y elevar el valor estético de la pieza.

El *ilakiyāttam* ha sido descripto de diferentes maneras por una variedad de autores, comenzando por Zarrilli (2000) quien dice que se podría referir a éste como a un “*time out*” (p. 63) de la línea base de la historia o a una detención del tiempo lineal (Figura 2). El relato será retomado luego de la suspensión que incita el *ilakiyāttam* el cual, por su carácter performativo, cambia la velocidad de la representación potenciando todo aquello que pueda suceder en escena durante esta detención. Este cambio se puede notar de manera concreta en la ejecución de los *mudras* y acciones que ya no siguen la formalidad del lenguaje que demanda repeticiones y ciclos, lo cual permite al actor-bailarín dictar su propio ritmo acorde a la versión que propone. Es necesario aclarar que no se está refiriendo al ritmo musical de la pieza, el cual no puede ser transformado ya que no sólo cohesiona a todos los artistas en escena sino que también ha sido elegido porque justamente acompaña y acentúa el clima de la escena. Es el aquí y ahora lo que se manifiesta en una celeridad ya que en su ejecución el intérprete también crea. Fratini (2012) describe el efecto de la ornamentación implícito en la estética de la variación del Ballet, desviación o interpolación que funciona como un “cuento que se suspende, que se retrasa aplazándose no ya en una ausencia, sino en una intensificación del acontecer” (p. 44). Observado en esta luz, el *ilakiyāttam* podría ser considerado, dentro del *performance score*, como una circunstancia marcadamente mítica, según una definición específica de ciertas funciones del mito: “según la fórmula nietzscheana, lo característico de todas las mitologías es haber interpretado el acontecer como un obrar” (Blumenberg, 2003, p. 20). Ahora bien, el efecto de intensificación propio del *ilakiyāttam*, no es otra cosa que el resultado de un obrar del actor-bailarín ya que toda reapropiación o personalización del acontecer y de su potencial de expresión, implica la elaboración de una nueva versión del mito, y por ende una revitalización de su fortaleza narrativa.

Durante el *ilakiyāttam* el actor-bailarín se convierte en un poeta en tres dimensiones (Nair en Nair y Paniker, 1993) que dibuja en el espacio, utilizando intrincados ideogramas de un complejo abecedario cinético (Barba, 1967) y su expresión tiene el potencial de alterar su entorno. El complejo recorrido que traza con su versión del relato responde a una libertad condicionada por los límites que le otorga el arsenal de su patrimonio intangible el cual se compone por el dominio de la técnica, la comprensión de la épica Hindú y los Puranas, la experiencia, la tradición performática a la que pertenece (*sampradāyam*) y la capacidad creativa. A su vez, esto está condicionado por los confines de lo que es

considerado apropiado (*aucitya bōdham*) y las “restricciones” de una comunicación estética matemática y ancestral, el *abhinaya*.

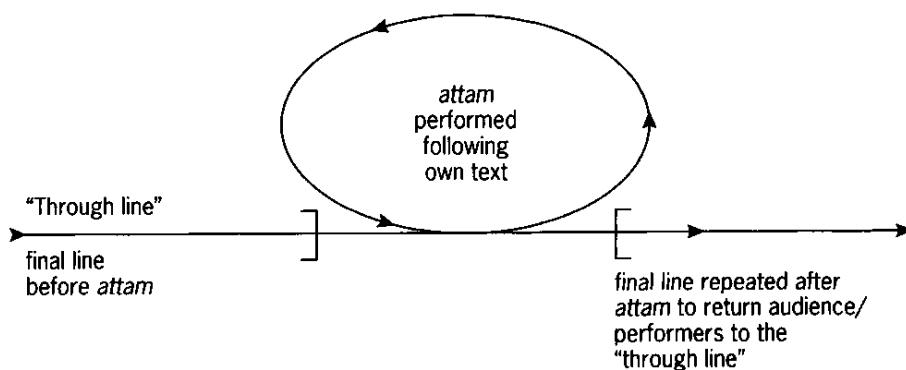


Figura 2. La suspensión de la línea principal del relato durante el *āttam* o *ilakiyāttam*.

Fuente: Zarrilli (2000) “Cycles of repetition and elaboration in a kathakali performance”, *Kathakali dance drama: where gods and demons meet*, p. 64.

Iyer (1955) llama al *ilakiyāttam*, un “*conversational interlude*” (p.105), pausa en la cual se espera que las *dramatis personae* se involucren en replicas⁵ que no son parte del texto⁶ del drama. Existen tipos de *ilakiyāttam* que funcionan como momento de distensión o “*comic relief*” a través de la representación mimética, como por ejemplo la escena en *Santānōgopālam* en la cual Arjuna construye una casa de flechas para proteger a la esposa del brahmán durante el parto. En este sentido, y asimismo en la utilización del término por Zarrilli (2000), ‘conversacional’ es sinónimo de ‘coloquial’ (p. 44). Sin embargo, el término que escoge Iyer (1955) merece ser definido desde un sentido más amplio ya que durante el *ilakiyāttam* el actor-bailarín aplica un protocolo de alocución en el cual, cumpliendo con ciertas formalidades, se dirige al público con su propio discurso (tratándose en este caso de su exégesis del mito).

Se podría inferir a su vez que este tono más conversacional durante el *ilakiyāttam*, se da por su naturaleza narrativa pues en busca de una definición más profunda, es importante

⁵ Los diálogos se expresan a través de *mudras* por lo que las manos, acompañadas por el resto del cuerpo, interpretan ideas y objetos.

⁶ El término texto se refiere al *āttakkatha*, compuesto por versos en tercera persona (*ślōka*) y las replicas que interpreta el actor (*padam*) ajustado a un cierto *rāga* (modo musical) específico al contexto dramático.

considerar la función del actor-bailarín, más allá de la forma y del lenguaje escénico, como narrador⁷:

Much of what goes in Indian theatre has its impetus then in narrative energy, in the desire to narrate and the act and process of narrating. So we need to look at the ‘sources’ of this narrative drive. Who narrates? Why? What is being narrated?
 (Yarrow, 2001, p. 36)

Walter Benjamin (2006) describe la narración como “*artisan form of communication*” (p.367) y como la capacidad de intercambiar experiencias. Ambas descripciones consideran por un lado la artesanía del oficio: la minuciosidad, dedicación, disciplina y creatividad del actor-bailarín; y luego su relación con el público como un acto de comunicación, de intercambio y de encuentro. A su vez, el autor describe parte del arte de la narración como la capacidad de mantener una historia libre de explicación en sus infinitas reproducciones, característica común al mito, y lo que consigue darle a lo narrativo su amplitud y apertura. El autor describe el relato como algo inagotable y con un poder de germinación que traspasa límites temporales:

Story does not expend itself. It preserves and concentrates strength and is capable of releasing it even after a long time. It resembles the seeds of grain, which have lain for centuries in the chambers of the pyramids shut up air-tight and have retained their germinative power to this day. (Benjamin, 2006, p. 366)

Según las palabras de Blumenberg (2003) la historia no responde, sino que busca “expulsar la sensación de malestar e insatisfacción allí donde pueden empezar a generarse las preguntas” (p. 202). Es cierto que el Kathakali tiene como gran objetivo el de generar placeres, no angustias. Pandit (1977) describe al *rasa* como algo que no genera los efectos negativos de una cierta emoción en el que lo saborea: “*bears all the characteristics of actual feeling, yet it is free from its adverse effect*” (p. 290). Para comprender las palabras del autor en su totalidad es importante considerar que en el proceso creativo del actor-bailarín se puede apreciar un distanciamiento con respecto a las emociones que se representan ya que no es el objetivo del *abhinaya* el de internalizar las emociones del personaje: “*rasabhinaya is characterized by detachment and dehumanized non-worldliness, and is found in its ultimate form in Kathakali*” (Nair en Nair y Paniker p. 156).

⁷ Es curioso notar que en la retrospectiva histórica de Iyer (1955), se presenta a los *Cākiār*, una casta entre los Brahmanes y los Nayar y exponentes del milenario teatro sánscrito, *Kūṭiyāṭṭam*, ancestro del Kathakali. Los *Cākiār* afirman ser descendientes de los Sutas del *Mahābhārata*, servidores de los reyes y quienes reportaban eventos, narraban y repartían o traían mensajes y es considerada “*the most ancient order of dramatic artists still extant*” (p. 14).

De manera concreta y fácilmente identifiable el *ilakiyāttam* es una de las tantas unidades dentro de la estructura de la realización escénica de una pieza en la cual no hay acompañamiento vocal. Durante esta unidad se interrumpe la característica repetición cíclica de ejecutar los *padam* o replicas (Figura 3). Como se ha dicho el ciclo musical cambia y los tambores, el *cen̄ṭa* y el *maddalam*, siguen la acción⁸ del actor mientras que “habla”, conversa, a través de mudras. Si se considera el efecto de este cambio musical y de la interrupción cíclica sobre la ejecución de los *mudras* y las acciones del actor-bailarín, se podría decir que no sólo acentúa el carácter performativo sino que a su vez contribuye a una consideración más amplia del término ‘conversacional’ ya que el actor-bailarín no está subordinado a la repetición y sigue su propio discurso, en tiempo real, que presenta al público.

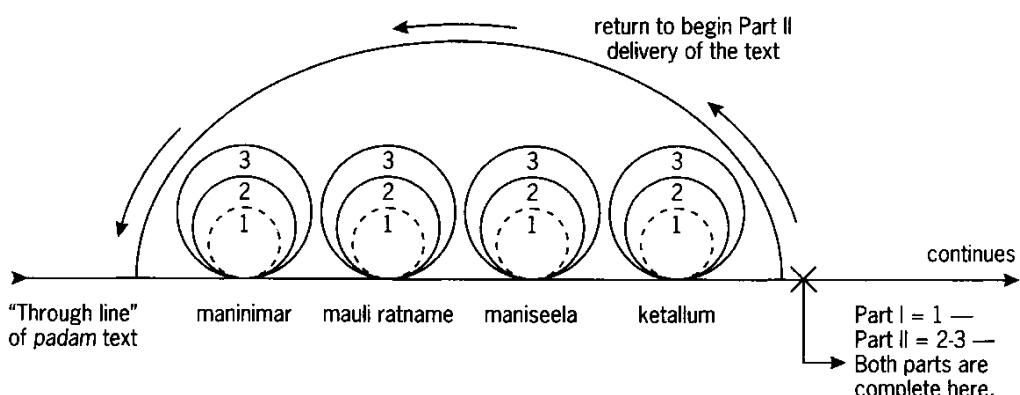


Figura 3. Representación de un *padam*.

Fuente: Zarrilli, P. (2000) “Cycles of repetition and elaboration in a kathakali performance”, *Kathakali dance drama: where gods and demons meet*, p. 64.

Se sabe que en algunas ocasiones se indica el verso (*ślōka*) que debe ser elaborado o la situación o escena que ha de ser descrita (un festival, un bosque, un casamiento) acorde al tipo de *ilakiyāttam*, el cual puede ser clasificado en cinco grupos si se consideran los estudios de Zarrilli (1984, 2000) y de Balakrishnan (2005):

1. *Tante tāttam*: similar a un soliloquio; ejecutada por personajes *katti* y *tāti*; sus diferentes versiones pertenecen a diferentes estilos o tradiciones performativas.
2. “*Set-pieces*” o descriptivo (Zarrilli, 2000, p. 43): cuentan con sus propios textos, ya sea a través de poemas u otras fuentes literarias; están altamente delineados. Se

⁸ Mientras que el *maddalam* contribuye a generar el “*mood*” del contenido de la interpolación, el *cen̄ṭa* sigue la gestualidad del actor-bailarín.

incluyen descripciones de sonido, de hermosas mujeres, de bosque y de las moradas de los dioses.

3. Melodramático o *tapassāṭṭam* (Balakrishnan, 2005, p. 222): exposición de una agitación emocional en la cual se suele recapitular sobre una situación de gran arrepentimiento.
4. Escenas puente: proveen cohesión a la totalidad de la pieza en el caso de versiones que han sido editadas a través de la representación de eventos pasados que resumen lo que ha sido omitido.
5. Improvisaciones sin estructura: suelen ser escenas más coloquiales descriptas como interludios humorísticos, distensiones, o “*comic relief*”.

Cada uno de estos tipos de *īlakiyāṭṭam* demanda diferentes grados de codificación del lenguaje, y se sitúa en diferentes momentos de la estructura de una pieza de Kathakali.

Durante el *īlakiyāṭṭam*, el foco puede llegar a estar sobre el actor-bailarín durante más de una hora. Es oportuno recordar que los tiempos del Kathakali son distintos a los que se suelen asociar a la teatralidad occidental. Estos se dilatan debido a la meticulosa codificación gestual y por la naturaleza repetitiva y cíclica de los diálogos (*padam*) lo cual hace la extensión necesaria para poder alcanzar el potencial estético de la pieza:

Kathakali's traditional all-night duration from dusk until dawn provides both performers and audience the time necessary to accomplish and realize the aesthetic goal of the performance. It is in the various forms of elaboration and embellishment that each dramatic situation can be fully display and embodied by the performers for the delight, tasting, and savouring of the audience, thereby realizing the various sentiments (rasas). (Zarrilli, 1984, p. 254)

Es también interesante observar la duración del *īlakiyāṭṭam*, en relación a la totalidad del *performance score* o partitura de la realización escénica, especialmente en la actualidad, como puede ser el caso de *Kalyānasauṅgandhikam*, tomando como referencia la traducción de Zarrilli *The Flower of Good Fortune*, el cual será expuesto en el siguiente capítulo.

Literalmente, *īlakiyāṭṭam* quiere decir "representación con movimiento" (Balakrishnan, comunicación personal, 20 de Abril, 2015); movimiento entendido como el medio utilizado para la comunicación de la historia, en lugar de la narración cantada. En

una conversación con el maestro⁹, se separa la comprensión de este término entre el novicio y el que ha dominado la técnica. En el caso último, el *ilakiyāṭṭam* no se limita a la representación de una unidad que articula diferentes partes de la realización escénica, o a ciertos movimientos que se copian y memorizan, sino que comprende un momento en el cual el actor-bailarín tiene la libertad y el espacio para explotar su imaginación y capacidad creativa (Balakrishnan, 2005). A su vez, el autor define el término como “*moving away and enact*” (Ibíd., p. 123) describiendo en esta definición la suspensión de la línea base del relato, lo cual lleva a pensar en el desvío del que se habló en la introducción en el cual, en un cierto punto del camino, el actor-bailarín se aleja por un momento del recorrido principal y sale en busca de uno propio que deberá trazar en su andar.

Menon (1979) lo define primero como “*the traditional manner in which specific mudras have to be shown involving movement of limbs or angikabhinayam of a sloka*”. Cuando el autor menciona la manera tradicional se refiere a tradiciones performáticas y linajes de estilo (*sampradāyam*) que se expondrán en el siguiente capítulo. Asimismo, el *aṅgikābhinayam* se refiere al elemento actoral relacionado con la expresión corporal y gestual. Su segunda definición se acerca a la “representación con movimiento” a la que se refiere Balakrishnan (comunicación personal, 20 de Abril, 2015): “*words uttered by an actor while he moves about the stage*” (p. 15). De la lectura de las definiciones de ambos autores surge la primera ambigüedad en el uso del término ya que se define como el momento de creación del actor-bailarín en la realización escénica de la pieza y a su vez se refiere a las improvisaciones que han pasado a asentarse en tradiciones performáticas que se pasan de maestro a alumno a través de líneas de transmisión.

En sus estudios sobre Kathakaḷi, Zarrilli (1984, 2000) elige la palabra ‘interpolación’ para referirse al *ilakiyāṭṭam*, término también utilizado por Menon (1979) en una tercera definición del *ilakiyāṭṭam* (p. 15). En su enunciación más simple y concreta interpolar significa poner algo entre otras cosas; o también se define como “*intervalar palabras o frases en el texto de un manuscrito antiguo, o en obras y escritos ajenos*” (Diccionario

⁹ Sadanam Balakrishnan, renombrado profesor de Kathakaḷi en la actualidad, es miembro del *International Centre of Kathakali* en Nueva Delhi y ha enseñado en prestigiosas instituciones como *Gandhi Seva Sadan Kathakali Academy*, a su vez colabora internacionalmente con instituciones como el ARTA. Asimismo, ha sido alumno del reconocido e innovador artista de Kathakaḷi, Keezhupadam Kumaran Nair (1916-2007).

esencial de la lengua española, 2006). En fotografía, interpolar es lograr una imagen de mayor tamaño a la inicial, rellenando los espacios vacíos de información con datos que se inventan a partir de un algoritmo específico. Es decir, se utilizan datos conocidos para estimar valores en punto desconocidos y así llenar espacios vacíos. El *ilakiyāttam* expande el texto dramático dentro de los límites de su forma y lenguaje, a través del conocimiento y de la experiencia que aportan los artistas en escena; en algunos casos intercalando nuevos textos.

Las replicas que complementan la obra original pueden estar basadas en textos seleccionados o compuestos por *connoisseurs*, patrones y/o actores como así también en poesía o, en algunos casos, estas replicas pueden ser completamente improvisadas en el momento, convirtiéndose luego en versiones escritas. Se suele referir generalmente a estas adiciones al texto como *ilakiyāttam* pero, no es inusual encontrarse con la utilización del término *āttam* de manera intercambiable como abreviatura del primero (Balakrishnan, 2005; Zarrilli, 1984; Menon 1979).

El hecho de que el *ilakiyāttam*, en algunos casos debido a su éxito, se haya convertido en un texto o, por así decirlo, que se haya asentado en una cierta versión volcándose entonces en literatura, es también un punto significativo de contacto con las funciones del mito en las que insiste Blumenberg (2003): “una de las funciones del mito es conducir la indeterminación de lo ominoso a una concreción de nombres y hacer de lo inhóspito e inquietante algo que nos sea familiar y accesible” (p. 33). La creencia en el mito se vuelve en suma algo secundario y lo que prima es la versión o variación que se presente de él. Esta supremacía del “cómo” sobre el “qué”, es precisamente el aspecto de la interpolación que contribuye con más fuerza a situar al narrador, al actor-bailarín, en el centro del acontecimiento escénico.

Las interpolaciones que han empezado a solidificarse en una cierta forma son parte de un corpus de elaboraciones fijas que se incluyen en el currículo de algunas escuelas importantes de la actualidad como lo puede ser Kerala Kalamandalam. Gran parte de estas interpolaciones que hoy existen en papel, o más bien que son pasadas de maestro a alumno ya que la transmisión de conocimiento sigue siendo primariamente oral, fueron ejecutadas exitosamente por artistas senior y se han convertido en partituras fijas de ciertos linajes de transmisión, o estilos: “*maintained by performers within their lineages of transmission (sampradāyam), the interpolations are as much a part of a text's performance score as the*

original literary text" (Zarrilli, 2000, p. 40). Hacia los años veinte, debido a las circunstancias sociales, políticas y económicas de Kerala (como la caída del feudalismo), se volvió casi imposible para los patrocinadores del arte afrontar el costo de las compañías o *troupes* de Kathakali, lo que resultó en la fundación de la institución Kerala Kalamandalam en 1930 por el poeta Vallathol Narayana Menon, donde hoy se imparten las artes clásicas de Kerala. Asimismo, la apertura del centro de enseñanza marcó, en cierta manera, el final de estas claras líneas de transmisión, en parte, porque varios artistas y sus estilos tuvieron que unificarse bajo el nombre Kalamandalam. Las demandas de un mundo globalizado hacen que sea más difícil hoy en día seguir una genealogía del Kathakali ya que no es inusual que los artistas viajen a nivel nacional o internacional, estudien con diferentes maestros, colaboren con expertos de otras disciplinas y sigan sus estudios en instituciones conformadas por varios maestros pertenecientes a diferentes tradiciones performáticas. Estas "contaminaciones" son parte del sistema de transmisión de hoy. En el caso de Kerala Kalamandalam, se enseña, entre otros, un tipo de estilo compuesto de Kathakali a una variedad de alumnos de diferentes orígenes.

Sin embargo, no deja de ser interesante pensar que posiblemente algunas de las tradiciones performáticas con respecto a las interpolaciones que han sobrevivido y que son populares aún hoy, surgieron de alguna decisión, de algún maestro durante alguna *performance*. Se podrían considerar las palabras de Schechner (1985) con respecto a este tipo de cambios: "*historical research reveals that each of these "fixed forms" was at one time something else- and that they were suddenly transformed into what they are*"(p. 252).

Desde el punto de vista de su enseñanza, el *ilakiyāṭṭam* queda abierto, sin definir. En una conversación con Sadanam Balakrishnan sobre el proceso de transmisión, el maestro comenta que su gurú, Kumaran Nair¹⁰ (1916-2007) nunca enseñaba sus innovaciones; los alumnos podían observar pero no imitar:

If we want we must fully imbibe the idea with its full spirit and then present in our own way or style; that is his [teaching] to me. So I never try to force my own idea to my students. (Balakrishnan, comunicación personal, 2015)

¹⁰ Kumaran Nair ha hecho una significativa contribución como artista y maestro de Kathakali. Es reconocido por sus innovaciones en personajes tales como Rávana en *Ravaṇōtbhavam*; y también por sus composiciones de danza (*kālaśam*) para Jánuman en *Kalyānasaugandhikam* entre otros aportes.

Actualmente, varios *ilakiyāṭṭam* se enseñan en clase como conjuntos de pasos que se repiten y se memorizan. Se aprende una partitura más o menos fija y es responsabilidad del artista, a medida que madura, desarrollar nuevos *ilakiyāṭṭam*, innovar y gradualmente generar cambios. Sería interesante investigar si por un deseo de preservar la forma en el desenfrenado contexto global de hoy, se podría hablar de una museificación del *ilakiyāṭṭam*: una momificación de los éxitos escénicos y los avances de los grandes maestros. Asimismo, sería interesante observar cuándo una versión de un actor-bailarín se convierte en un ejemplo adoptado por otros artistas, empezando así una nueva tradición performática.

En cuanto a las tradiciones performáticas es también importante considerar que en el período comprendido entre 1860 y 1930, en que se produce la declinación del patrocinio real, muchas obras fueron editadas a fin de ejecutarlas en una sola noche a diferencia de la duración tradicional que se extendía en algunos casos durante cuatro o cinco veladas. Esta situación es señalada por varios autores (Balakrishnan, 2005; Nair y Paniker, 1993) como factor que contribuyó y contribuye al deterioro de la calidad del Kathakali. Las versiones que se pueden disfrutar actualmente -de una duración de sólo tres horas para algunas de las historias más populares, como pueden ser *Narakāsuravadham* o *Dakṣhayāgam*- tienen, en parte, el fin de atraer un público más amplio, no necesariamente *connoisseurs*. Sin embargo, en este proceso de edición, el *ilakiyāṭṭam* suele mantenerse dentro de la estructura de la realización escénica, siendo una de las razones la comprensibilidad de la historia, ya que en estos casos actúa como unidad de cohesión entre distintas escenas y a su vez, a través de sus contenidos es posible intuir la acción que ha sido omitida. Otro de los motivos por los que no se suele resignar el *ilakiyāṭṭam* es su popularidad y atractivo: “[ciertos *ilakiyāṭṭam*] are so much a part of the popular ‘tradition’ of performing that it would be unthinkable not to include them” (Zarrilli, 2000, p. 40). El término ‘tradición’ en este caso se refiere nuevamente al funcionamiento de la transmisión de conocimiento del Kathakali a través de linajes ligados al desarrollo de diversas tradiciones performáticas para la representación de una misma pieza y a la aparición de estilos. No obstante, visto desde las características del mito, se podría decir que es una admiración simplemente inevitable por ser parte de su realización.

Otro de los aspectos que entra en juego en el proceso de edición y que se ha de considerar es el hecho de que las escenas que se suelen omitir involucran el juego divino o

līlā: “*the endless play of cosmic forces*” (Iyer, 1955, p. 23), lo cual resulta en un mayor enfoque sobre el conflicto moral que conllevan los personajes consecuencia del juego de los dioses. En los cincuenta Iyer (1955) presenta la siguiente observación: “*such impromptu dialogues [ilakiyāttam] of very frequent occurrence [cada escena] enhance the human appeal of the drama and create in the audience an added relish*” (p. 98). Aquellas interpolaciones que han sido y son veneradas tienen la ambición de elaborar, y por lo tanto realzar, los conflictos internos de los personajes en los cuales se descubre este ‘condimento extra’ nombrado por el autor, tomando como ejemplo la representación actual de *Santānōgopālam*¹¹ sin las escenas 6, 7, 9, 10 y 11. Durante las escenas 6 y 7 Áryuna viaja a ver a Iama e Indra; mientras que durante las 9, 10 y 11 Krishna y Áryuna emprenden un viaje a *Vaikumṇha*, el reino de la forma suprema de Visnú para recuperar a los hijos del brahmán. El reconocido maestro Kalamandalam Krishnan Nair¹² popularizó el personaje del brahmán a mediados del siglo veinte a través de diferentes *ilakiyāttam* enfocados en el dilema del personaje, generando una gran empatía en el público. Como consecuencia de ello, esta versión editada se convirtió en algo usual, con el fin de enfocar la narrativa en el conflicto del brahmán, el orgullo de Áryuna hacia la resolución de su dilema y la devoción hacia Krishna con el retorno de los niños (Zarrilli, 2000, p. 152). En este caso, la aprobación del público de la versión del personaje de Kalamandalam Krishnan Nair tuvo una consecuencia directa sobre la edición de la pieza y su *performance score*.

Zarrilli (1984) observa el cambio hacia el foco en el relato y la narrativa, alejándose de las elaboraciones y los matices que complacen al *connoisseur* (p. 344) como una de las formas de preservar el lenguaje, ya que esto atrae a un público más amplio y variado, incluyendo turistas. Este es uno de los puntos de discusión interminables entre *connoisseurs* ya que se busca, al fin y al cabo, encontrar un balance entre la preservación y progresión del Kathakaḷi, una cuestión que enfrenta el sentido de lo apropiado y lo que nutre la propia conservación del lenguaje artístico; es a su vez una discusión que puede definir el éxito o fracaso de un cierto *ilakiyāttam* en un determinado contexto social e histórico.

¹¹ *Santānōgopālam* fue escrita por Mandavapally Ittarissa Menon (1745 AC-1809 DC) y cuenta la historia de un brahmán al que se le han muerto sus nueve hijos al nacer; Krishna no escucha sus súplicas y es Áryuna el que, afectado por la historia, promete salvar al próximo hijo del brahmán o inmolarse en caso de no lograrlo.

¹² Krishnan Nair (1914-1990), uno de los primeros graduados de Kerala Kalamandalam, es celebrado por su representación de personajes con gran peso emocional como Nala, Rugmamgada y el brahmán.

Las alteraciones que se presentan en el *ilakiyāttam* pueden tratarse de un ínfimo gesto que textura la acción o el cambio de un término. Ejemplo de uno de estos pequeños detalles es la interpretación del personaje Simhika por el actor Nelliyyode Vasudevan Namboodiri¹³ que se expondrá en el siguiente capítulo junto con una variedad de casos. Será entonces posible comenzar a percibir los diferentes tipos y grados de cambio que el *ilakiyāttam* permite introducir sobre la totalidad de la pieza o en la representación de ciertos arquetipos.

El Kathakaļi no es un lenguaje teatral de antaño congelado hermosamente detrás de la vitrina de un museo. La hipercodificación del Kathakaļi no es sinónimo de inmovilidad. Si consideramos lo que se ha dicho y escrito al respecto, tanto por artistas, como por *connoisseurs* o como por estudiosos del teatro tanto de occidente como de la India, se podría decir que el Kathakaļi acepta el cambio y lo celebra, siempre dentro de los límites de lo apropiado (aunque toda definición de apropiado es, en el contexto mismo del Kathakaļi, algo cambiante y subjetivo). Balakrishnan (2005) dice estar en contra de una petrificación o museificación del arte ya que hace que pierda su vitalidad (p. 271), una vitalidad que se encuentra en el utilizar la forma para narrar. Kumaran Nair le dice a su discípulo:

It is not enough just to imitate the great performances or performers. Each Kathakali actor-dancer must continue to study and explore in order to add to the breath of interpretation that is inherent in all of the character roles in the repertoire.
(Balakrishnan, 2005, p. 249)

La porosidad de una forma que puede a primera vista parecer hermética permite que el Kathakaļi se renueve en cada presentación, se reinvente, se cuestione (¿qué es apropiado?) y muy lentamente evolucione. En uno de sus estudios, Zarrilli (1984) discute innovaciones contemporáneas y se refiere al artículo de 1966 de C.G.R. Kurup “*Kathakali on the modern stage*”. En este escrito se debaten actitudes hacia la experimentación, los cambios e innovaciones desde la apertura de Kerala Kalamandalam: “*classicism is not statism*”, recalando la importancia de que los cambios surjan “*within the tradition*” (p. 291). Es entonces esencial y vital para esta tradición escénica poder actualizar, transformar y progresar acorde a su contexto, sin perder los principios estéticos que se definieron durante el siglo XVI y XVII, con raíces aún más lejanas:

¹³ Notorio discípulo del legendario maestro Kunchu Nair (1908-1981) en el estilo *Kalluvayi* y conocido por su interpretación de personajes como Kali, Nakratundi y Simhika.

As long as kathakali keeps its ‘classical form’ (i.e. techniques) intact, in a democratic era kathakali should be flexible enough to ‘respond to new social urges’ by bringing ‘contemporary life and aspirations’ to the kathakali stage. (Zarrilli, 2000, p. 180).

En otra de sus principales publicaciones sobre Kathakali, Zarrilli (2000) sigue la recepción de diferentes experimentaciones contemporáneas, como el espectáculo “*Kathakali King Lear*”¹⁴. En los ochenta, criticando esta producción, D. Appukuttan Nair (1924-1994), fundador de Margi, una de las principales escuelas de Kathakali y Kūṭiyāṭṭam en la actualidad, comparte el comentario de un colega:

The potential for elaboration must be there. In most [new] kathakali they simply translate the text into gestures and say, ‘that’s kathakali’. But that is not kathakali! You must take the text and see how much scope there is for expansion and decoration. (Ibíd., p.192)

En sus palabras, las derivaciones del relato son entonces parte de la tradición performática del Kathakali. Según D. Appukuttan Nair, el relato en el Kathakali debe tener el potencial de ramificarse. El Rey Lear, una figura histórica, con rasgos conocidos, interrumpe el imaginario del público. Por lo que se podría decir que, siguiendo su línea de pensamiento, el contenido mítico en el Kathakali, se vuelve la base fundamental para construir un sistema performático que responde al sentido de lo apropiado y que a su vez, es susceptible de actualizarse continuamente: “si es cierto que obedece al impulso de explicar el mundo, es también cierto que el mito cumple el mandato de no explicarlo del todo, de no dirimir ni agotar su sentido” (Fratini, 2012, p. 28).

La suspensión del *ilakiyāṭṭam* permite justamente elaborar y presentar otra versión del mito. La historia queda sostenida mientras que el actor-bailarín entra en el juego del narrador y respira los matices de los diferentes estados emocionales (*bhāva*). La respiración es, justamente, parte de uno de los elementos de la comunicación estética del Kathakali. Este elemento, el *sātvika*, comprende el concepto del *prāṇa vāyu*, similar al *qi* en el Nō. El *sātvika* es la expresión del mundo interior del personaje a través del manejo de la respiración que es lo que repleta la forma física. Barba (citado por Schechner, 1985) plantea que “*the numerous and complex rules which seem to enclose the actors and*

¹⁴ “*Kathakali King Lear*” es una adaptación para Kathakali de *El Rey Lear* de William Shakespeare creada por David McRuvie y Annette Leday que fue estrenada el 28 de Julio de 1989 en el V.J.T Hall en Trivandrum, Kerala. Su estreno europeo fue el 2 de Septiembre de 1989 en el Festival de Rovereto, Italia. Se lo suele utilizar como un estudio de caso en las posibilidades y dificultades que presentan las prácticas teatrales interculturales (Ver: Zarilli, 2007; Awasthi, 1993)

dancers of India, Bali, China and Japan in an armour of pre-established signs are in reality ways of modelling energy in order to transform it into communication” (p. 20), entendiendo que la energía se modela a través de la respiración.

La elaboración del *bhāva* durante la interpolación contribuye a alcanzar el potencial estético de la pieza, ya que el *bhāva* da lugar al *rasa*, lo que resulta en placer estético o *Ānanda*, similar al estado de *Self-Realization* o “*pure consciousness*” (Meyer-Dinkgräfe, 2005, p. 102):

Therefore, Ananda (aesthetic delight) achieved through Natya should not be understood as a mere rejoice of our daily activities. It is more like aesthetic activities where pleasure and pain both contemplated as an aesthetic experience. (Prakash, 2008, p. 29)

Este estado de conciencia superior que facilita el *rasa*, no diferencia entre lo bello y lo desagradable ya que ambos conviven: “*real art and anti-art coexist, love and disgust coexist. This is divine art*” (Nair en Nair y Paniker, 1993, p. 4). No es un éxtasis activado por la experiencia de enfrentarse a una belleza única, es el éxtasis de enfrentarse al deleite de algo representado perfectamente y originalmente: “*I do not experience [the emotion of] sorrow but appreciate his [artistic] expression of sorrow*” (Ganesh Iyer citado por Zarrilli, 2000, p. 36).

Según el *Nātyaśāstra*, el fin de las artes escénicas de la India es alcanzar un nivel de conciencia superior o un éxtasis estético y es la tarea del artista facilitar, o servir, la posibilidad de la experiencia a través del *bhāva*. Durante el *ilakiyāttam* el actor-bailarín tiene tiempo para elaborar estos estados emocionales, lo que, se puede intuir, resulta en un *bhāva* más exquisito y por lo tanto un *rasa* superior. Si esto es así, y el *rasa* es el camino hacia el *Ānanda*, la interpolación es una unidad fundamental de la partitura para elevar y explotar el potencial estético de la pieza:

The story of the Kathakali text is not important and it is when the forward movement of the plot is arrested, and the highly emotional love scene is interposed in very slow tempo, that the art of a Kathakali performance reaches its zenith at the cosmic level- where it becomes sublimated three-dimensional poetry for imaginative, visual, and auditive relish. (Nair en Nair y Paniker, 1993, p. 10)

El actor-bailarín tiene la oportunidad y el tiempo necesario para respirar, combinar los aromas indicados, a una temperatura justa, para que las emociones afloren y así presentar entre él y el público el *rasa*. Margi Vijayakumar expresa esto en una entrevista

con Zarrilli (2000) en el año 1993: “[when we elaborate] there is no rush; no time limitation. We have time to think” (p. 95-96). Se trata de un pensar desde no sólo lo intelectual, sino un pensar también desde la técnica, la intuición, la experiencia, un conocimiento global que se almacena en la memoria corporal del actor-bailarín. Se podría relacionar esta idea con la definición de Nagatomo (1981) en la transmisión del “estilo sin maestría” al “estilo con maestría” en el Nō: “to put it differently, the body as that which is perceived is gradually turned, as it were, into that which does the perceiving; that is, the body becomes a true initiator of action” (1981, p. 407). Un cuerpo que en su hacer logra narrar desde un pasado y un presente dejando su propia huella en el relato que será pasado a otros artistas: “it sinks the thing into the life of the storyteller, in order to bring it out of him again. Thus traces of the storyteller cling to the story the way the handprints of the potter cling to the clay vessel” (Benjamin, 2006, p. 367).

Las interpolaciones suelen ser preparadas con antelación, de acuerdo con la riqueza del patrimonio intangible del actor-bailarín. Ciertos actores reconocidos, como puede ser Kalamandalam Gopi¹⁵, cuentan con su propio repertorio de interpolaciones, las cuales son conocidas por el público instruido. Sin embargo, a pesar de existir una preparación hacia el momento de improvisación y de haber un conocimiento acorde a las tradiciones performáticas de lo que podría aparecer en escena, es posible palpar la adrenalina compartida por público y artista durante este particular momento de la realización de una obra ya que se genera un cierto factor de riesgo que le concede mayor intensidad al momento. La latente posibilidad de que suceda algo nuevo, de que haya un cambio, y la noción conjunta de que en este momento el actor-bailarín tiene la libertad de lucir su propia versión del mito son suficientes para que la presencia escénica se potencie. Su existir dentro del sistema del Kathakaļi es entonces algo que no se puede comentar con ligereza.

En su traducción literal, Kathakaļi significa “*story-play*”. Esto se puede interpretar simplemente como el texto de una historia escrito para la escena o bien también como la historia que se juega en escena cada noche entre los miembros del conjunto; miembros que suelen juntarse por primera vez, como un todo, la misma noche de la representación:

¹⁵ Kalamandalam Gopi entrenó en Kerala Kalamandalam donde se incorporó como director entre 1988 y 1992. Se especializa en personajes *pacca* y se lo considera el heredero de Krishnan Nair (1914-1990) y es una de las grandes “estrellas” actuales del Kathakaļi.

“*Kathakali performances are collective and collaborative realizations of the aesthetic potential of the performance score*” (Zarrilli, 2000, p. 63). Si tomamos esta última interpretación y consideramos que una de las macro estructuras narrativas (Van Dijk, 1976) que informa las puestas en escena del Kathakali es la noción de *līlā* (juego divino), entonces el *ilakiyāttam* podría ser considerado el período dentro de una pieza de Kathakali durante el cual es el actor-bailarín quien juega con la historia, apoyado por el resto del conjunto. Lo que el público recibe es el resultado de la exteriorización del mundo interno del artista, su comprensión de los contenidos del relato, su experiencia tanto en el escenario como en la vida, su capacidad creativa, el dominio de su técnica, su reacción al entorno en el momento de la danza y la propia espontaneidad de la presentación. El público recibe una versión del relato, por lo que no es puro virtuosismo de la forma lo que saborea el *rasika*: “*the masters were never content with mere technical perfection. Kathakali, though a traditional art, is a living, growing art form. Hence the insistence on self-experience*” (Iyer, 1955, p. 95).

Si se describe al *ilakiyāttam* como una deriva, en un determinado momento, dictado por la tradición, el relato se suspende y el maestro se deja arrastrar por la narración del mito, con la forma como nave. Tomando esto en cuenta se podría observar el papel del *ilakiyāttam* como paradigma según la definición de Agamben (2010). Utilizando la gramática como modelo, el autor explica que para poder funcionar como ejemplo el sintagma debe ser suspendido de su función normal. En la no-función resulta su funcionamiento y formulación de la regla por lo que un evento imprevisto, de una norma que se silencia, se convierte en ejemplo y en regla: “el ejemplo está, de hecho, excluido de la regla, no porque no forme parte del caso normal, sino, al contrario, porque exhibe su pertenencia a él” (Agamben, 2010, p. 32). El narrador tiene la función de levantar la historia de la escritura y oralizarla en el presente que le acontece, por lo que en esta derivación y separación de la línea base se genera un nuevo ejemplar, singular, que puede o no formular una regla y que a su vez podría contribuir a definir los confines del sentido de lo apropiado y, porque no, comenzar una tradición performática: “el paradigma es un caso singular que se aísla del contexto del que forma parte sólo en la medida en que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad él mismo debe constituir” (Ibíd., p. 25).

Agamben (2010, pp. 40-41) enumera ciertas características que definen al paradigma y que parecen aplicables al papel del *ilakiyāttam* dentro de la partitura performática del

Kathakali. Según el autor, el paradigma es analógico en cuanto va de singularidad a singularidad; se suspende y expone pertenencia al conjunto siendo un ejemplo y una singularidad y se caracteriza, a su vez, por una historicidad que traspasa los límites temporales ya que se sitúa entre lo diacrónico y lo sincrónico. De la misma manera, la interpolación progresiva en el tiempo en una fuerte tradición, a través de ejemplos y particularidades que se exponen en la suspensión del relato que esta misma genera durante la realización escénica, por lo que, en esta luz, es posible decir, según la definición y descripción del autor, que la interpolación cumple un papel paradigmático en el Kathakali.

Es importante recordar que las variaciones que puedan ocurrir durante las interpolaciones son limitadas a fragmentos o detalles y no a cambios radicales y drásticos por lo que es un lento proceso de innovación y evolución, lo cual está ligado al fin de las artes clásicas de la India que es el saborear y degustar del *rasa*:

The savouring of each moment of performance is the classical audience member's goal. There are no sudden and unexpected flashes of emotion, but rather the slow unfolding of each moment in the dramatic enactment, which allows the spectator to attain the tasting of the various sentiments (rasas) offered in the full performances meal. (Zarrilli, 1984, p. 254)

El *ilakiyāṭṭam* tampoco puede ser introducido en cualquier momento y lugar de la pieza, con absoluta espontaneidad, ni tampoco puede romper con la gramática de su lenguaje, o desdibujar completamente su hipercodificación. Nagatomo (1981) habla de una espontaneidad controlada la cual Coomaraswamy (1917) describe de la siguiente manera: “*what appears to be individual, impulsive and ‘natural’, is actually long-inherited, well-considered and well-bred*” (p. 4). Estos aspectos generan preguntas que se podrían abordar en futuros trabajos: ¿cuál es el lugar de cada tipo de interpolación en el *performance score* de una pieza?; ¿cómo afectan sus características y contenido el lugar en el que se sitúa dentro de una pieza?; ¿cómo se ve afectado su funcionamiento por sus características, contenido y su sitio en la partitura de la representación?; ¿cuál es su margen de acción?; ¿qué tipo de variaciones deben introducirse?; ¿cómo difieren los patrones de improvisación de un tipo a otro?; ¿cómo se estructuran los casos en los cuales se acepta una versión y se convierte en tradición?; ¿qué hace que un *ilakiyāṭṭam* trascienda los límites de lo anecdotico para convertirse a todas luces en un paradigma?

Considerando todo lo que se ha expuesto, sería posible discutir que el *ilakiyāṭṭam* es una de las unidades dentro del sistema de representación del lenguaje que mantiene al

Kathakali nutrido y sano, con posibilidades de crecimiento ya que auspicia un espacio de ejemplificación de nuevas reglas posibles. Es factible que las interpolaciones que florecen y trascienden la suspensión en el tiempo, funcionen como uno de los catalizadores de cambios hacia la evolución del lenguaje teatral y al desarrollo de nuevos estilos y tendencias, como así también, una constante micro-actualización, es decir, el *ilakiyāṭṭam* como un momento de narración, creación, irreverencia, transgresión y edición.

Se podría concluir que, desde diferentes perspectivas, el *ilakiyāṭṭam* es una deriva necesaria precisamente en virtud de la excrecencia que constituye: “*if these ilakyattams were to be excluded from the Kathakali performance, then it would be like a body without flesh*” (Balakrishnan, 2005, p. 223); ‘flesh’ entendido como la carne, la gordura o la pulpa, es sinónimo de algo saludable, abundante y deleitable cuando justamente lo que busca el *connoisseur* es poder saborear. La exuberancia, esta parte, por así decirlo, “jugosa”, que constituye la interpolación dentro del sistema performático no sólo contiene el potencial de generar el placer estético que se resume en la degustación y deleite de emociones, sino que también altera la forma y textura del lenguaje. Se podría decir entonces que el *ilakiyāṭṭam* no es una parte estructural del Kathakali. Precisamente, este trabajo intenta demostrar que su función, en base de una naturaleza de floración u ornamento, es en realidad sustancial y que por lo tanto se convierte en una perspectiva relevante y esencial en el estudio de diferentes fenómenos del Kathakali.

Teniendo en cuenta las descripciones que parecieran repetirse entre autores y las reflexiones presentadas que se han apoyado en otras disciplinas y en fenómenos similares, se propone, por el momento, la siguiente definición del *ilakiyāṭṭam* que considera los aspectos que lo constituyen esencialmente:

unidad vital dentro de la estructura de una pieza de Kathakali durante la cual se interrumpe el tiempo lineal del relato, permitiendo que el actor-bailarín se situé en el centro del acontecimiento escénico con la libertad de elaborar el relato y de poder generar su propia versión del mito acorde a una cierta tradición performática y a un sistema de evaluación exógeno, siguiendo un papel paradigmático capaz de sentar reglas a través del ejemplo.

2. *Ilakiyāṭṭam* como parte de un sistema abierto

He tells stories of the gods, but his yarn is spun from the ungodly, human heart.

ARUNDHATI ROY

El término *performance* según Fischer-Lichte (2008) se define como algo que no está compuesto por artefactos fijos, materiales y transferibles, sino como algo que es en cambio transitorio, fugaz y que existe sólo en el presente (p.75). Mientras tanto Schechner (1985) describe el tipo de *performance* que presentan las artes clásicas de la India, siendo el Kathakali una de estas, como algo que es contingente, cambiante y sin una necesidad de resolución ya que se genera a través del encuentro entre público y el intérprete. Si se considera que el término ‘*score*’ se traduce, en este caso, como partitura, se podría entender ‘*performance score*’ como la partitura de la presentación de un relato, la cual es variable e inestable, es decir, la realización escénica de una obra de Kathakali en un cierto contexto y bajo unas ciertas condiciones.

En el proceso de desarrollo de una tradición escénica, Zarrilli (1984) se refiere a la apertura o cierre de un sistema performático describiendo al *āṭṭakkatha*, o texto dramático, como un sistema cerrado y la realización escénica como un sistema abierto (p. 335). Es decir, este último es un sistema accesible y vulnerable que puede ser alterado. Si se recupera el estado dual del mito que describe Yarrow (2001), se podría interpretar que el sistema cerrado que propone Zarrilli (1984) es el que responde a la preservación mientras que el sistema abierto es el que sustenta la transformación. Por lo tanto, el Kathakali se construye a través de un sistema performático abierto constituido por elementos, unidades y mecanismos que son fijos o variables y que, por consiguiente, permiten configurar cada representación, siendo el *ilakiyāṭṭam* una de las unidades inestables.

La estructura de la realización escénica del Kathakali, incluye el texto dramático que funciona como línea base, las distintas unidades de composición, las cuales se dividen en sub-unidades relacionadas con la elaboración del texto (*padam* y *ślōka*), las interpolaciones y las composiciones coreográficas y musicales. A su vez, la partitura de la

representación contiene las convenciones y técnicas (*abhinaya*) que proveen las herramientas a ser utilizadas para su realización. Si bien dicha estructura escénica es más o menos fija, la forma que toma en el momento de la representación está ligada a las fuerzas que emplean las diferentes tradiciones performáticas, la transmisión del conocimiento oral, lo que se considera apropiado en cada contexto y el propio funcionamiento del lenguaje teatral. Si su forma es consecuencia de la expresión de una larga tradición escénica en un cierto punto en la historia, las elaboraciones de cada uno de los artistas en escena configuran la disposición del *performance score*: “*Kathakali’s complex performance score is a series of elaborations, elaboration on and within elaborations, and embellishments*” (Zarrilli, 1984, p. 254), por lo que el *ilakiyāṭṭam*, que es justamente un momento de elaboración, cumple un papel fundamental como parte de este sistema performático abierto.

El texto dramático (*āṭṭakkatha*) puede ser valorado de forma aislada aunque su lectura fuera de la representación no suele ser algo que se practica con frecuencia. Las obras de importantes autores como pueden ser Kotayyam Tampuran¹⁶ (c.1645-1716) o Unnayi Warrier (c. 1674-1754) son apreciadas, fuera de la representación, por su sofisticación y riqueza poética. Sin embargo, Paniker (en Nair y Paniker, 1993) afirma que el texto dramático debería ser juzgado no sólo desde su valor literario sino también desde su potencial performático: “*if an attakkatha provides scope for imaginative elaboration in a performance, it has to be rated high, even if there is little surface polish as literature*” (p.20). Este comentario del autor coincide con lo que plantea la crítica del espectáculo “*Kathakali King Lear*” por D. Appukuttan Nair citada en el primer capítulo, en la cual se hace imposible desligar la versión escrita de un relato de sus posibilidades de representación. El texto dramático en el Kathakaḷi funciona entonces como el punto de partida, el esqueleto, la línea base desde la cual se estructura y configura el *performance score*, el cual podría ser descripto como un organismo en un lento y constante proceso de ciclos y transformaciones decrecientes o progresivas.

Paniker (en Nair y Paniker, 1993) describe la composición literaria del Kathakali como Sutra, es decir, según el autor, un axioma del cual se han eliminado todos los

¹⁶ Las cuatro obras basadas en el *Mahābhārata* de Kottayam Tampuran (*Kalyāṇasaugandhikam*, *Kirmiravadham*, *Bakavadham* y *Kālakeyavadham*) están al centro del entrenamiento del actor y del repertorio de Kathakaḷi. Aunque poco se sabe de su vida, Zarrilli (2000) considera que, debido a sus contribuciones, Kottayam Tampuran fue para el Kathakaḷi lo que Zeami fue para el Nō (p. 101).

términos superfluos, permitiendo que los términos existentes contengan infinitas posibilidades de interpretación. Siendo esto así, el intérprete se convierte en colaborador del texto ya que “*the interpreter of the Sutra has the liberty to give his own critical view of the existing meaning in the commentary. He can even contradict the meaning while establishing his own. So it is the critic-interpreter who enlarges the scope of the Sutra*” (p. 18). Esta reflexión del autor, pone al actor-bailarín durante la interpolación, en un lugar esencial del proceso que juzga, determina y potencia el valor de los textos escritos y que a su vez configura la realización de la pieza. El actor-bailarín, en el hacer de su versión, está no sólo ampliando el alcance del texto, sino que también lo comenta, lo critica y lo celebra.

La representación, es decir, la ordenación de los diferentes elementos y unidades que constituyen el *performance score* ha sido brevemente delineada por Zarrilli (1984, 2000) a través del análisis específico de ciertas obras, sin llegar a determinar una lógica general que se podría aplicar a la articulación de cada representación de un texto. Siendo la interpolación una de las tantas unidades en la partitura escénica de una pieza, sería importante en futuras investigaciones, como puede ser una tipología, poder determinar su colocación dentro de una cierta partitura, y la relación que existe con el nivel de libertad creativa que se le permite al actor-bailarín y los contenidos que se manejan¹⁷.

Se observarán a continuación las fuerzas que afectan la configuración del sistema performático, y por lo tanto, del *iłakiyāttam*, el cual podría ser visto como un sistema abierto dentro del sistema abierto al que pertenece, es decir: “*a structure that is available to the actor as a certain range of possibilities based on an aesthetic logic of a particular dramaturgy*” (Zarrilli, 2012, p. 49). Asimismo, las tres fuerzas que se introducirán, la aprobación (*aucitya bōdham*), la herencia (*sampradāyam*) y la técnica (*abhinaya*), podrían guiar diversas líneas de indagación en torno a la interpolación.

¹⁷ Es importante observar, en cuanto a documentación escrita original en relación a la realización escénica de ciertas obras, la existencia de manuales performáticos, o *āṭṭapratkāran*. Estos manuales, son cuadernos de notas elaborados por los mismos artistas que incluyen descripciones de los diferentes *mudras* e indicaciones escénicas. Sin embargo, no sólo por la brecha lingüista, sino también por ser las libretas que contienen los “secretos” de los maestros, estos no son documentos oficiales o de fácil acceso y están rodeados de un cierto misterio, subrayando la intangibilidad del *performance score*.

2.1. *Aucitya-bōdham*: el sentido de lo apropiado

La forma de la partitura performática se delinea en parte por los límites regidos por el sentido de lo apropiado o *aucitya bōdham*, el cual se puede entender como un conjunto de principios estéticos que enmarcan las elecciones posibles y su recepción, y que a su vez cambian con el tiempo y las personas. Estos parámetros son externos al protocolo formal del lenguaje teatral, es decir, son exógenos por su contenido moral, social, político y cultural. El sentido de lo apropiado que se aplica para juzgar la representación no está claramente delineado en una norma general y representa la apertura del formato, por lo tanto sería posible enunciar, que gracias a esto, entre otras cosas, el *ilakiyāttam* permite la creación de sus propias reglas a través del ejemplo.

Para comprender el sentido de lo apropiado y su influencia sobre el *ilakiyāttam* se observarán dos ejemplos de interpolación tomados de las cuatro traducciones de Zarrilli (2000). Estas obras, seleccionadas bajo un criterio de autoridad y popularidad, se diferencian de otras¹⁸ no sólo por incluir notas, comentarios y reflexiones, sino también por ser transcripciones de representaciones a las que asistió el autor en el año 1993, lo cual las convierte en valiosos documentos en el contexto de la bibliografía existente (en Inglés y Español) por ser lo más cercano a una anotación del *performance score*. El trabajo del autor, junto con V.R. Prabodhachandran Nayar y M.P. Sankaran Namboodiri, resulta en el registro de una variedad de *ilakiyāttam* reconocidos y ejecutados por exponentes actuales del Kathakali como Nelliyyode Vasudevan Namboodiri, Kalamandalam Gopi, Margi Vijayakumar y Kalamandalam Balasubramanian.

En la primer traducción de la obra *Santānōgopālam* de Mandavappalli Ittiraricha Menon (c. 1747-94), lo primero que se puede notar es la omisión de las escenas 6, 7, 9, 10 y 11, las cuales no suelen ser representadas en la actualidad por diversas razones tales como que la poesía es considerada corriente, la acción se concentraría principalmente en el *līlā* o juego divino y, sin esta edición, se requeriría una gran cantidad de actores. *Santānōgopālam* cuenta la historia de un brahmán al que se le han muerto sus nueve hijos al nacer y la promesa del heroico Áryuna de salvar a su próximo primogénito. En los últimos treinta años, el personaje del brahmán ha ganado popularidad precisamente por las reconocidas versiones del actor-bailarín Kunju Nayar, las cuales lograron profundizar el

¹⁸ Como pueden ser las traducciones al Inglés de Agatha Jane Pillar.

dilema del personaje y afectaron no sólo la forma de la pieza sino también el modo en el que se interpreta hoy en día el brahmán (Zarrilli, 2000).

Una de las siete interpolaciones, de tipos variados, que fueron parte de la representación de Mayo de 1993 en Thrissur, Kerala, comprende el cambio de un término que no fue bien recibido por una parte del público debido a la utilización de un adjetivo inapropiado: “*for them it was unfitting for a character like Arjuna to call Krishna “ungenerous”*. *They felt this interpretation took his pride beyond the bounds of what they considered appropriate to the character*” (p. 143). Para comprender esta reacción es necesario saber que debido al éxito de versiones anteriores, en este *ilakiyāṭṭam* y a lo largo de la obra, se busca resaltar la devoción a Krishna, la cual es construida de manera distinta por cada actor-bailarín desde los personajes que representan (ya sea Áryuna o el brahmán). La elogiada interpolación de Kunju Nayar como el brahmán, y la cual sirve de referencia a otros intérpretes, motiva al orgulloso héroe a prometer en el nombre de Krishna que saltará en el fuego si no logra entregarle a su niño. Es evidente que un adjetivo como “mezquino” no sólo compromete el carácter del personaje (Áryuna) sino que también afecta el respeto que se busca expresar hacia el dios hindú. Con esta consideración, es posible entender que la versión presentada durante la representación a la que asistió Zarrilli haya fracasado por traspasar las expectativas de carácter del personaje y por no adherir a una cierta tradición performática.

El actor-bailarín Krishnan Nayar Asan, logró en cambio introducir otra exitosa interpolación para este mismo personaje, Áryuna, en *Santānōgopālam*, en la cual, durante la suspensión del relato, el actor-bailarín se desvía con su personaje para representar las diez encarnaciones de Visnú, resumir el *bhagavad-gītā*¹⁹ y concluir expresando que siempre que haya injusticia en el mundo Visnú aparecerá en diferentes formas para restituir el balance. La justificación para este tipo de *ilakiyāṭṭam*, es que Áryuna no ha visto a Krishna en un largo tiempo por lo que quiere contar y compartir su grandeza (Zarrilli, 2000, p. 224). Esta interpolación se convierte en apropiada porque responde, justamente, a la devoción hacia el dios que se busca resaltar en este relato: “el mito es comprensible únicamente imaginando que las versiones recientes son en cierto modo

¹⁹ Los 700 versos en Sánscrito que son parte del *Mahābhārata* en los cuales, en forma de diálogo entre Áryuna y Krishna, se explican conceptos como *dharma* (Theodor, 2010).

sincrónicas respecto a las antiguas, y que incluso sus variantes desconocidas o conjeturales son genéticamente autorizadas” (Fratini, 2012, p. 28).

La versión que se presenta en la actualidad de *Santānōgopālam* (sin la representación de las escenas 6, 7, 9, 10 y 11) es a su vez un peculiar ejemplo de una estructura de representación en la cual hay un predominio de interpolaciones de tipo “combinadas” (Zarrilli, 2000, p. 219) o con más de un personaje, las cuales progresan la acción hacia su gran final feliz: una escena en la cual el brahmán y su esposa se reencuentran con sus nueve hijos quienes son interpretados por niños de la comunidad. Esta última escena es asimismo ejemplo de una interpolación de tono más coloquial, en gran parte desestructurada y que altera la relación con el público trayendo humor y cotidianeidad: “in *The Progeny of Krishna* [o *Santānōgopālam*] the ‘everyday’ (*lokadharmi*) has the potential to take on the sense of being this particular day for these particular people” (Zarrilli, 2000, p. 152). Se podría concluir que la realización escénica de este *āṭṭakkatha* ha sido fuertemente influenciado por lo que ha sido aprobado tras ser juzgado por los parámetros del *aucitya bōdham*.

En la segunda traducción de Zarrilli (2000) es también posible comprender la autoridad del sentido de lo apropiado sobre el *ilakiyāṭṭam* a través de la versión del actor-bailarín Nelliode Vasudevan Namoodiri²⁰ del personaje de Simhika en *Kirmiravadham*, texto dramático escrito por Kottayam Tampuran y que narra la mutilación del demonio Simhika y la muerte de su hermano Kirmira en manos de Bhima. En la interpolación de tipo *tante tāṭṭam*, o soliloquio, que está al comienzo de la obra en su versión editada vemos a Simhika en su proceso de embellecimiento. Este es un personaje que se considera de tipo “negro” femenino o un demonio, por lo tanto es feroz, histérica, indomable, incivilizada, sexualmente activa y grotesca. Es decir, Simhika es lo opuesto a la típica heroína pulcra y radiante de tipo *minukku*, a quién copia y parodia.

Con respecto a su interpolación, Nelliode Vasudevan Namoodiri explica que una cierta tradición performática que recibió de su maestro funcionó como el marco sobre el cual construyó su propia interpretación del personaje (Zarrilli, 2000, p. 96). Para la creación y ejecución del *ilakiyāṭṭam*, el actor-bailarín consideró otro personaje de la misma categoría, Nakratundi en *Narakāsuravadham*, quien cuenta con una interpolación *tante*

²⁰ Namoodiri ha sido reconocido por su desarrollo y representación del personaje Simhika en *Kirmiravadham*. El gran maestro es alabado por tres tipos de personajes: brahmanes, *tāṭi* de “barba roja” y personajes femeninos *kari* o “negros”.

tāttam en la cual vemos al demonio en un proceso de embellecimiento similar. La mayor diferencia entre estos dos personajes es que mientras una vive en el bosque (Simhika), la otra vive en una corte (Nakratundi), por lo tanto, en el momento en que la Simhika de Nelliyoode necesita aceite para limpiar su cabello, no utiliza una ampolla como Nakratundi, sino que busca aceite natural en su entorno: ve un árbol, lo sacude y cae la fruta, la toma en sus manos, la exprime y con este aceite es que limpia su cabello (Zarrilli, 2000). Esta interpolación es muy apreciada entre *connoisseurs* por la impecable introducción de ese detalle que profundiza la acción dramática y los matices del grotesco personaje ya que “*the vibrant accuracy of his detailed mime literalizes and magnifies her exaggerated process of beautification*” (Ibid., p. 97).

Además de este detalle, Nelliyoode optó por concluir la interpolación con un contrastante cambio de emoción en el cual Simhika pasa de lo cómico a entender que los llantos que se escuchan le pertenecen a su marido (Sárdula) quien está por morir en manos de Áryuna, lo cual hace que la representación regrese al punto del relato donde comenzó la deriva. Simhika arranca el *tālli*²¹ de su cuello, lo desecha y en este estado desesperado continúa con la primera réplica de diálogo, retomando la línea principal del relato. En una conversación con Zarrilli (2000) sobre esta interpolación, V.R. Prabodhachandran Nayar enumera las razones por las que es recibida tan positivamente: captura el *pathos* de una mujer que acaba de enviudar, provee motivos claros que explican por qué Simhika busca vengarse de Draupadi y clarifica la motivación detrás de su primera réplica que se produce inmediatamente después de reasumir la línea base (p. 97). Cabe destacar que aquí se ejemplifica un caso en el cual el actor-bailarín ha premeditado las posibilidades de su versión por lo que se presenta una circunstancia adecuada a esa "espontaneidad controlada" que describe Nagatomo (1981).

Con el ejemplo de Simhika surgen también otras influencias que construyen la compleja dinámica del sentido de lo apropiado: “*we should remember that what is considered “appropriate” in this scene, for this Simhika, is shaped entirely by male perceptions of the female*” (Zarrilli, 2000, p. 97). Asimismo, no se trata sólo de la percepción de lo femenino desde lo masculino, sino también de una lectura que refleja la influencia residual del aún arraigado e intrincado sistema de castas de la India. La clasificación de los personajes responde a cualidades, a características innatas y a un cierto

²¹ Colgante que se ata al cuello de la novia como parte de la ceremonia del casamiento hindú.

status social y dentro de esta clasificación, Simhika representa la visión que las castas más altas tienen de una mujer perteneciente a las castas indígenas (Ibíd.).

Los límites de lo apropiado se ven constantemente cuestionados, empujados y alterados por los cambios culturales, históricos y económicos. Entonces, ¿cómo se ve afectada la representación y recepción de un personaje como Simhika en una compañía enteramente compuesta por mujeres como lo puede ser “*Tripunithura Kathakali Kendram Ladies Troupe*”²²?

El *aucitya bōdham* dicta las elecciones de los artistas y las reacciones del que las recibe, es decir, funciona como un sistema de evaluación colectivo que se emplea inconscientemente por conocedores y artistas de *Kathakaḷi*. Si el tipo de pensamiento que traen los que conforman este colectivo varía (mujeres, extranjeros, artistas de otras regiones de la India), se puede asumir que se modificarán también las elecciones creativas durante el *ilakiyāṭṭam*. Asimismo, esto implica que eventualmente podrían variar las versiones que se presentan y su aceptación. El sentido de lo apropiado es un ámbito de estudio amplio y complejo, quizás un terreno que le pertenece más a la sociología, la historia, los *gender studies* y los *cultural studies*.

2.2. *Abhinaya*: la comunicación estética

Durante una variación el *connoisseur* no observa la propia ejecución de los *mudras* o de las composiciones coreográficas debido a que el maestro ya ha incorporado la técnica y sería algo inusitado que falle en una pируeta o en la postura de una mano. El cuerpo del actor-bailarín está milimétricamente codificado en el lenguaje teatral y lo que se espera de él es la nueva exégesis del mito que su dominio le permite, ¿cómo utilizará el lenguaje el narrador para contar la/su historia? El *abhinaya* comprende las técnicas y convenciones utilizadas hacia la realización de la partitura escénica y podría ser descripto como el aparato de la experiencia estética. Su mecanismo provee los elementos necesarios para que se genere el encuentro en el que se puede saborear el *rasa*. Se podría simplificar diciendo

²² *Tripunithura Kathakali Kendram Ladies Troupe* es una compañía de *Kathakaḷi* compuesta enteramente por mujeres. Fue fundada en el año 1975 y aún hoy genera reacciones dispares.

que el *bhāva*, la emoción o estado mental que representa el actor-bailarín, no puede ser completado sin el aparato del *abhinaya*, y que asimismo, el *rasa* no puede ser producido sin la correcta expresión del *bhāva*. Por lo tanto, el *abhinaya* es el vehículo de la experiencia estética: “*the means of getting the taste across- preparing it, present it*” (Schechner, 1998, p. 31) y se suele referir a él como a la comunicación estética del Kathakali (Balakrishnan, 2005; Nair y Paniker, 1993).

Existen cuatro elementos interdependientes del *abhinaya* que codifican el lenguaje de los cuales tres (el *āhārya*, el *āṅgika* y el *sātvika*) son específicos al actor-bailarín mientras que un último comprende el acompañamiento vocal (*vācika*). El *āhārya* (vestuario y maquillaje), *āṅgika* (cinética) y *sātvika* (energía vital) consiguen dilatar el cuerpo del actor-bailarín con el fin de acentuar el lenguaje expresivo, obtener dimensiones épicas y facilitar el *rasa*. Teniendo en cuenta la simpleza en cuanto a los recursos técnicos y a la complejidad poética y simbolismo que se utiliza en el lenguaje, a través del *abhinaya* el actor-bailarín logra crear complejos escenarios, situaciones y personajes:

He creates scenes that have an extraordinary living quality; he puts us into intimate touch with the vital principle of the object, its pulsating life or dominant trait, so that its physical features are recalled to our mind. (Iyer, 1955, p. 99)

Tanto Barba (1983, 1967) como Zarrilli (2000) describen una doble estructura en el proceso de creación del actor-bailarín que se divide en el plano narrativo y el plano emocional, siendo las manos las que marcan lo primero y la cara lo segundo, mientras que el resto del cuerpo acompaña las acciones. La Figura 3 resume el proceso del actor-bailarín en la síntesis de lo interno y lo externo, entendiendo lo interno como el plano emocional y lo externo como el plano narrativo, con el fin de expresar el *bhāva* para despertar el *rasa*.

El *īlakiyāṭṭam*, requiere el mismo proceso de combinación entre lo externo y lo interno que requieren las otras unidades de composición del *performance score*. El actor-bailarín dispone de herramientas precisas, convenciones y procesos para que emerja y florezca, junto con él, el mundo emocional de los personajes arquetípicos que forman parte del repertorio literario. Como describe Nagatomo (1981) en relación a la adquisición de técnicas en el Nō, el cuerpo es adiestrado en una cierta forma la cual desaparece cuando se alcanza la plenitud de contenido desde el moldeo de la energía vital o *prāṇa vāyu*.

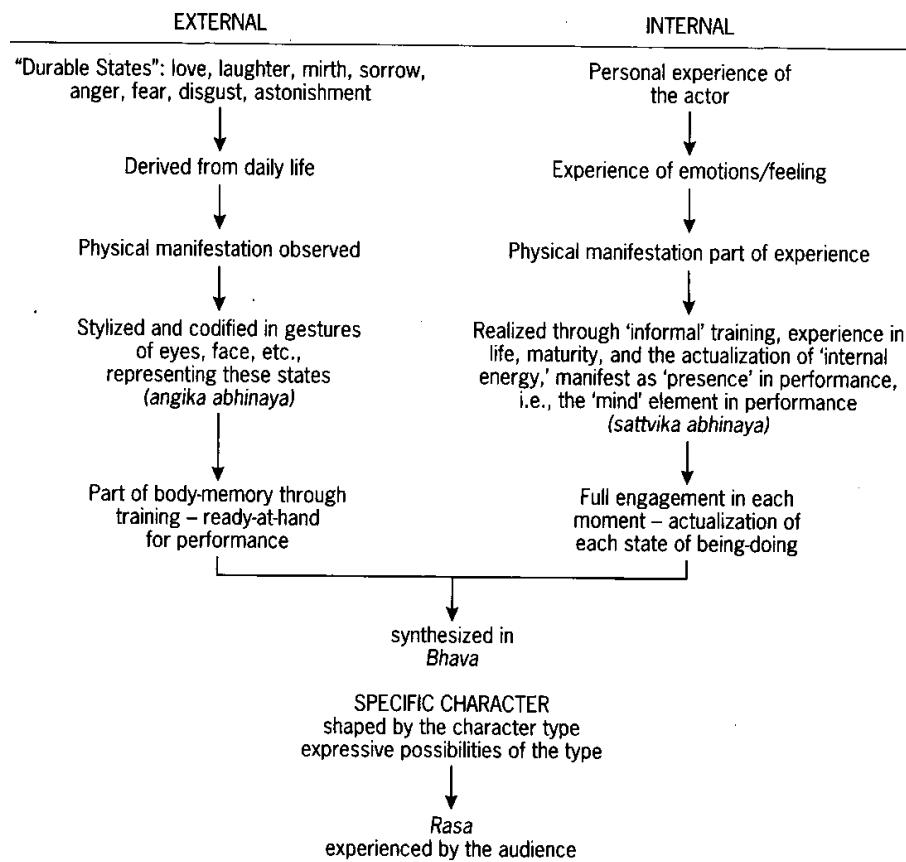


Figura 4. Proceso del actor-bailarín durante la representación.
Fuente: (Zarrilli, Kathakali Dance-Drama, Where Gods and Demons Come to Play, 2000, p. 69).

El *prāṇa vāyu* está en el centro del *sātvika abhinaya*, que es el elemento que comprende la sutil representación de lo interior a través del control de la respiración. Esto tiene un resultado sobre la forma exterior y se podría decir que el *sātvika* se ocupa de la plenitud de la forma. Según Balakrishnan (2005) este elemento del *abhinaya* es el alma de la comunicación estética (p. 157) y se podría decir que, a su vez, representa la pura y espontánea expresión de la mente, el ‘ser’ del actor-bailarín, su universalidad y su singularidad. En esta luz, podría ser que el *sātvika* sea el elemento al frente de la comunicación estética del actor-bailarín durante el *ilakiyāttam* ya que por un lado es único y singular a cada actor y por el otro es sustancial, ya que contribuye a la complejidad del *bhāva*: “*emotional experiences are delineated with a force that has often re-written the history of Kathakali*” (Pandeya, 1999, p. 93).

Además del manejo de la respiración, hay cualidades inherentes y necesarias en todo este proceso como lo son el *bhangi* y *manodharma*²³. La primera se entiende en

²³ Término que proviene de la música carnática.

Malayalam como gracia o belleza (Frohnmeier, 1989, p. 10) y comprende la elegancia, fluidez y facilidad con la que el actor-bailarín ejecuta los movimientos. El *bhangi* se puede lograr a través del apoderamiento de la técnica hasta tal punto que ésta se vuelve una segunda naturaleza: “*it makes us forget the mechanics, the toil and the effort involved in the technique makes it appear spontaneous*” (Iyer, 1955, p. 97), sin esta cualidad la representación sería algo estéril, “*artistically sterile*” (Ibíd.). El *manodharma* es la capacidad creativa del actor para transformar el “*texto*” en acción espontánea e improvisada, sin discriminar el público al que se enfrenta y la tradición performática a la que pertenece. Si así se define, entonces el *manodharma* es una cualidad indispensable en la creación y ejecución del *ilakiyāttam*. El Kathakaḷi también es analizado como una forma de poesía tridimensional que se equipa de tres elementos: la imaginación, los estudios y el entrenamiento, siendo la imaginación un producto de la intuición, lo que habilita la capacidad creativa y lo que coordina los impulsos del artista. Es decir, la imaginación conjuga el mundo imaginado con el mundo material: “*excites the emotion lying dormant in the heart of the reader*” (Prasad, 1994, p. 231) lo cual concluye en *rasha*.

En la tercer traducción de Zarrilli de *Rugmāngadacaritam*²⁴ se encuentra la interpolación de tipo melodramático de Rugmamgada en la décima escena de la obra, la cual elabora sobre el estado mental del personaje otorgando una gran libertad de improvisación al actor-bailarín. Balakrishnan (2005) incluye esta elaboración como un ejemplo para describir el proceso del *sātvika* en *performance* ya que el actor-bailarín debe construir el complejo conflicto emocional de Rugmamgada. El actor-bailarín debe transitar los contrastantes y complejos estados del personaje al tomar la decisión de sacrificar a su hijo para cumplir con su palabra, culminando su crisis en un estado de *raudra*, el estado mental necesario para cometer un homicidio y uno de los nueve estados estéticos o *rasha* (Zarrilli, 2000). Debido a la riqueza del *bhāva* que se presenta en esta interpolación, no es sorpresa que sea un momento destacado de la partitura por los *connoisseurs* ya que los sabores que se presentan son más complejos y refinados: “*Kathakali is, in this sense, a “theatre of the mind”, which is a theatre of the “cooked” and not the “raw” emotions*” (Ibíd., p. 153).

La interpolación de Rugmamgada es a su vez ejemplo de uno de los recursos escénicos que emplea el actor-bailarín durante el *ilakiyāttam* tomado del Kūṭiyāttam el

²⁴ Escrito por Mandavappalli Ittiraricha Menon (c.1747-94).

cual implica la representación a través de la transferencia (Madhavan, 2010, p. 122), el *pakarnāṭṭam*. Este recurso permite justamente transferir la atención y la acción desde un punto de vista a otro con el fin de representar diferentes personajes, objetos y espacios. Es también posible observar su utilización en la interpolación de tipo descriptiva de Bhima en la cuarta traducción de Zarrilli de la obra *Kalyānasaugandhikam*²⁵ (2000). La interpolación, la cual se basa en un *ślōka* compuesto por Kodungallor Koccunnittampuran (1858-1926)²⁶, describe el viaje de Bhima por un bosque en busca de la flor *Saungandhika* para su esposa Draupadi. El momento más conocido de este *ilakiyāṭṭam* es cuando Bhima observa el enfrentamiento fatal y desigual de un elefante contra una pitón y un león, lo cual requiere que el actor represente no sólo a Bhima sino también su entorno y los animales que observa.

Según Balakrishnan (2005) el *pakarnāṭṭam* y el *manodharma* no forman parte del *Nātyaśāstra* y son una contribución original de Kerala a las artes escénicas (p. 124). Ambos aspectos son esenciales en el *ilakiyāṭṭam* por lo que, si se generara una discusión sobre dicha afirmación del autor, sería interesante rastrear el origen de esta tradición tan popular en el Kathakaḷi.

Se podría decir que el *abhinaya* configura, junto con otros factores, la partitura del actor y a su vez determina el espacio por el cual opera en la composición de nuevas versiones tanto en referencia a su espacio corporal interno como externo. La familiarización con la técnica le permite convertirse en narrador del mito y por lo tanto en co-productor de la estructuración del *performance score*.

Sería interesante analizar el funcionamiento de los diferentes elementos de la comunicación estética a lo largo de una representación con el fin de identificar las especificidades en el uso del lenguaje durante los distintos tipos de *ilakiyāṭṭam*.

²⁵ Escrito por Kottayam Tampuran (c.1645-1717).

²⁶ Miembro del *gurukula* del Palacio Kodungallor donde era popular la escritura de *ślōka*.

2.3. *Sampradāyam*: transmisión de conocimiento y tradiciones performáticas

Si el *aucitya bōdham* es lo que juzga al *ilakiyāttam*, y el *abhinaya* es el instrumento que provee las herramientas hacia la realización de una cierta partitura, el sistema de transmisión de conocimiento y las tradiciones performáticas son lo que le permiten trascender en el tiempo. Una cierta interpolación se convierte en parte de una partitura escénica no sólo por ser apropiado y por responder a un matemático lenguaje teatral, sino también por haber sido adoptado, replicado y continuado en las diferentes líneas de transmisión, es decir, en su repetición se manifiesta su papel como creador de reglas. Es también posible decir que la existencia performática del actor-bailarín al ejecutar la interpolación es paradigmática en la constitución del *performance score*²⁷.

La personalización del lenguaje dio lugar a diferentes estilos llamados *sampradāyam*, que podrían ser descriptos como linajes ya que una particular tradición performática se establece cuando la manera de ejecutar el lenguaje es adoptado y reconocido por varios de sus discípulos:

Just as a member of a caste (jati) is defined by his birth into that particular group, so also an individual trained in a specific sampradaya has his entire performance identity defined by his lineage... a sampradaya, then, is an indigenous and self-conscious method of recognizing legitimately created and transmitted variation within a cultural performance tradition. (Glynn, 2001, p. 13)

A pesar de haberse perdido estos definidos linajes como consecuencia de los cambios sociales y políticos y que el método clásico de aprendizaje de *gurukula*²⁸ esté perdiendo su esencia, la transmisión de conocimiento en Kathakali sigue siendo principalmente oral, lo que infiere una personalización del lenguaje por parte del actor-bailarín en cada eslabón de la transferencia. Las micro variaciones son los aportes, experiencias y perspectivas de cada maestro y sobre las que se fundarán los que le siguen:

A new actor is formed by imitating and old actor, then e former, in his turn, will offer himself as a model for his successor; and with every step, together with

²⁷ Agamben (2010) expone la lógica de este pensamiento a través de las reglas monásticas utilizando como ejemplo la orden de San Benito. Esta regla no es en sí misma una norma, sino que la comunidad es la que resulta en ejemplo, convirtiendo la vida de cada monje en paradigmática: “el paradigma implica un movimiento que va de la singularidad a la singularidad y que, sin salir de esta, transforma cada caso singular en *ejemplar* de una regla general que nunca puede formularse *a priori*” (p. 29).

²⁸ Tipo de escuela de la India en la cual el alumno vive cerca de su gurú ya que esta figura imparte no sólo la técnica, sino también una noción y visión del mundo.

personal variants, a complex inheritance will accumulate which is tradition and progress at the same time. (Savarese, 1991, p. 7)

Al fin y al cabo, si se recupera la analogía con el narrador de Benjamin (2006) este tipo de experiencias son la fuente del narrador: “*experience which is passed on from mouth to mouth is the source from which all storytellers have drawn*” (p. 362).

Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera década del siglo XX el Kathakali vivió su época dorada gracias al abundante y comprometido patrocinio de los terratenientes de Kerala ya que algunos de estos patrones eran a su vez escritores, artistas e intérpretes. Los diferentes estilos de actuación del Kathakali, como el *Kidangoor* y *Kalluvayi* que aún se practican hoy, surgieron en parte por la importancia que se le dio a los diferentes elementos del *abhinaya* en combinación con el proceso de transmisión de conocimiento, por lo que cada línea de transmisión contaba con sus versiones de *ilakiyāṭṭam*, las cuales llevaban el sello personal del maestro a la cabeza del linaje. Esto insinúa que podría existir una relación directa entre el desarrollo de estilos y la interpolación.

Las variaciones que debido a su éxito fueron consolidadas en escritos pasados de mano en mano o las interpolaciones provenientes de otras fuentes como la poesía y la literatura, forman parte del programa de enseñanza de algunas escuelas como Kerala Kalamandalam. Ciertas interpolaciones son parte del currículo de diferentes escuelas no sólo por ser parte de un estilo, porque cobraron mayor importancia en relación con el relato principal y porque contienen una gran riqueza en términos del *abhinaya*, sino también porque funcionan como una primera introducción al *ilakiyāṭṭam*; las versiones enseñadas funcionan como guía y referencia para la preparación y creación de futuras interpretaciones así como lo demuestra el ejemplo de Nelliyoode Vasudevan Namboodiri en la ejecución y creación de su versión de Simhika.

El artista sólo puede enseñar aquello que está impreso en su cuerpo, incluyendo sus elecciones en la ejecución de ciertos *ilakiyāṭṭam*. Si en cada relación maestro-alumno y maestro-público hay un traspaso de versiones, los maestros del Kathakali entonces son no sólo “custodios” de un legado, sino también quienes lo construyen (Iyer, 1955, p. 72) lentamente y artesanalmente. Si se consideran todas las funciones del actor bailarín, desde la adquisición de la técnica hasta las derivas que su trayectoria artística le permite, es entonces narrador, constructor, heredero y portador de una tradición escénica en un

constante proceso de desarrollo.

La extensión de este trabajo no permite desarrollar los estilos existentes en la actualidad, sus antecedentes y los aportes de sus diferentes maestros ya que este aspecto del Kathakaļi en relación al *īlakiyāttam* es en si mismo un tema de investigación. Debido al difícil acceso a fuentes históricas, sería una ardua tarea poder construir una genealogía del Kathakaļi desde sus comienzos. Sin embargo, sería interesante observar hoy, en un contexto menos “puro” de transmisión, el momento en el que un *īlakiyāttam* es adoptado por otro artista, convirtiéndose entonces en una regla, y ver si esto se relaciona con la ramificación del lenguaje en diferentes estilos.

Conclusiones

La búsqueda que se ha articulado en este trabajo en torno al *ilakiyāttam* deja ver que su potencial de estudio es amplio, extenso y poco transitado. Tanto el análisis comparativo de perspectivas teóricas que permiten comprender el fenómeno, como las problemáticas que se presentan en este camino, demuestran que la interpolación en el Kathakaļi es un ámbito de estudio que merece ser investigado por su valor dentro del lenguaje y contexto al que pertenece, y posiblemente dentro las artes escénicas en general.

El *ilakiyāttam*, a través de la libertad que otorga al intérprete en trazar y crear sus propios recorridos dentro del relato, manifiesta la progresividad del Kathakaļi. Debido a su naturaleza paradigmática pareciera ser posible comprobar en futuras investigaciones que las versiones propuestas por el actor-bailarín durante la interpolación, son las que contribuyen al lento proceso de adaptación, de innovación y de refinamiento del lenguaje teatral y sus historias.

Las tres posibilidades de estudio desarrolladas en el segundo capítulo y servirían de base para la elaboración de futuras investigaciones han abierto una serie de preguntas que podrían ser abordadas desde una variedad de disciplinas y metodologías: ¿cómo se ve afectado por su contexto histórico el sentido de lo apropiado que se aplica al *ilakiyāttam*?; ¿hasta qué punto puede, el actor-bailarín, hacer su propia versión?; ¿cuánto de su visión del mundo permea su versión?; ¿cuál es el lugar de cada tipo de interpolación en la estructura de la realización de una pieza?; ¿cómo afecta sus características y contenido su lugar en la pieza y su funcionamiento?; ¿cómo se podría realizar una tipología del *ilakiyāttam*?; ¿sería posible identificar patrones de improvisación de un tipo a otro? Asimismo, es importante resaltar que debido al punto de vista de este trabajo, se han dejado de lado preguntas que relacionan este fenómeno con el público que lo experimenta (¿cómo se vive la interpolación desde el *connoisseur*?).

En este mismo capítulo surgen otras preguntas que encuentro particularmente interesantes de responder por lo que podrían aportar a los conocimientos existentes en Kathakali: ¿qué hace que un *ilakiyāttam* trascienda?; ¿cómo se mide el éxito y el fracaso hoy, y a través de los años?; ¿cuándo y por qué es adoptado por otro actor-bailarín convirtiéndose por lo tanto en regla?; ¿qué tipo de cambios son necesarios para que se

convierta en una versión original del relato?; ¿cuáles son los elementos y contenidos que componen estos éxitos que se convierten en tradición, o en regla? Desarrollar un trabajo que permita indagar en estos aspectos podría contribuir a la resolución de una gran curiosidad: si entendemos por estilo una personalización del lenguaje, ¿cuál es la relación entre la interpolación y el desarrollo de nuevo estilos?

Debido a la complejidad y el tiempo que implicaría una investigación de tipo histórica en relación a esta cuestión principalmente por una falta de documentación y fuentes accesibles, la continuación de este trabajo se plantearía desde el seguimiento de las líneas de transmisión del lenguaje y sus tradiciones performáticas en el contexto actual del Kathakaḷi en Kerala, sin abandonar, en este proceso, una constante reflexión sobre la propia definición del fenómeno del *iḷakiyāṭṭam*. Una investigación de la interpolación en su contexto actual conllevaría el desarrollo de un estudio de campo que cuente con los protocolos adecuados para la recolección de datos necesarios, algo que, a su vez, aportaría, entre otros documentos, una serie de materiales audiovisuales para el estudio del Kathakaḷi en general. Por lo tanto, un trabajo futuro posible debería contar con la experiencia y la perspectiva local con el fin de apoyar las reflexiones teóricas que han comenzado a surgir en esta primera indagación.

Tratar de ahondarse en la comprensión y definición de un fenómeno como la interpolación en el Kathakaḷi, podría contribuir no sólo al ámbito al cual pertenece sino también a una variedad de áreas de estudio con referencias en las artes escénicas. Otra investigación ulterior posible que no debería descartarse se podría abordar desde un estudio comparativo que trace analogías con otras artes escénicas que cuenten en sus sistemas con unidades similares al *iḷakiyāṭṭam*. Es decir, un trabajo que, desde el concepto de la floritura y la decoración, busque trazar y comprobar analogías con otras artes escénicas y sus equivalentes a la interpolación.

Por último, este trabajo permite observar que la idea de la libertad de un lenguaje teatral o la irreverencia que puede permitir una forma, por así decirlo, “estricta” y ancestral es una cuestión que implica la reflexión de un fenómeno desde una amplia perspectiva teórica.

Glosario

Guía fonética (IPA)

അ	ā	/a:/
ഇ	ī	/i:/
ഉ	ū	/u:/
ഓ	ō	/o:/
ഔ	ṅ	/ŋ/
ം	ṇ	/n/
ം	ɳ	/ɳ/
ം	t̪	/t̪/
ം	r̪	/r̪/
ം	s̪	/s̪/
ം	ʂ	/ʂ/

ABHINAYA*: el arte de la expresión dramática a través de palabras, expresiones faciales o gestos. Se compone de cuatro elementos: *sātvika*, *āngika*, *āhārya* y *vācika*.

ABHINAVABHĀRATĪ: extenso comentario sobre el *Nātyasāstra* escrito por Abhinavagupta (c. 950-1020).

ĀHĀRYA: elemento del *abhinaya* que comprende el vestuario y maquillaje utilizado en la representación.

ĀNANDA: estado de éxtasis.

ĀNGIKA: elemento del *abhinaya* que comprende la expresión dramática gestual y corporal.

ANUPALLAVI**: sub estribillo del *padam*.

ĀTTAKKATHA*: composición literaria de Kathakali.

ĀTTAM*: en su traducción literal ‘bailar’; se lo suele utilizar como abreviatura del término *ilakiyāṭṭam*.

ĀTTAPRAKĀRAN**: manuales recopilados por los actores durante su entrenamiento que son utilizados como guía en la representación de diferentes obras.

AUCITYA BŌDHAM**: sentido de lo apropiado que guía las elecciones performáticas de los actores y que usualmente determina las reacciones de los *connoisseurs* sobre como debe representar un papel en relación con esas elecciones.

BAKAVADHAM*: obra escrita por Kottayam Tampuran (1645-1716), basada en el *Mahābhārata* que relata la muerte de Bhaka en manos de Bhima.

BHAGAVAD-GĪTĀ: 700 versos en sánscrito que son parte del *Mahābhārata* en los cuales, en forma de diálogo entre Áryuna y Krishna, se explican conceptos como *dharma*.

BHAÑGI: belleza (término en Malayalam).

BHĀVA: estado emocional representado por el actor.

CĀKIĀR*: casta de brahmanes de Kerala asignados a la representación de Kūṭiyāttam.

CARANAM*: tercera parte del *padam* que le sigue al *anupallavi*.

CENTĀ*: tambor de doble parche tocado con una mano y una baqueta o con dos baquetas. Dicho tambor es sostenido en posición vertical mediante una correa que se apoya sobre el hombro izquierdo del músico.

CITṬA: lo establecido por la tradición.

COLLIYATĀTAM: ensayos de las obras en clase con el fin de aprender las réplicas del texto y los movimientos correspondientes a cada personaje.

CUTṬI: borde decorativo hecho de pasta de arroz y papel que enmarca el maquillaje de ciertos personajes.

DAKSHAYĀGAM: el sacrificio de Daksha, obra escrita por Irayimman Tampi (1783-1856).

DHARMA**: deber, derecho. El orden socio-cósmico de las cosas como deben ser, conducta, código u observancia consuetudinaria; el deber de uno en el mantenimiento o sostenimiento de ese orden.

GURUKULA: escuela-residencia que permite al alumno vivir cerca de su gurú. Sistema de enseñanza pre-colonial.

ILAKIYĀTTAM: interpolaciones en el texto original compuestas por los actores; literalmente se traduce como “representación con movimiento” (Balakrishnan S., comunicación personal, 20 de Abril, 2015).

IRATTI*: Composición de danza al final del *anupallavi* y *caraṇam* del *padam* que sigue un ritmo específico.

KĀLAKEYAVADHAM*: obra escrita por Kottayam Tampuran (1645-1716) que se basa en el *Mahābhārata* y narra los eventos luego de que Áryuna recibe la flecha Pasupata, un regalo de Shiva.

KALARI*: lugar donde se entrena Kathakali.

KĀLAŚAM*: composición de danza que puntuiza las estrofas de un *padam* durante la performance.

KALIYŌGAM**: compañía de Kathakali provista de todos los elementos necesarios para la representación.

KALLATIKKŌTTAN**: uno de los primeros estilos de Kathakali originario del norte de Kerala caracterizado por ser más vigoroso en su expresión gestual y corporal (*āṅgika*).

KALLUVAYI: estilo de Kathakali que lleva el nombre de la aldea donde nació Ittiraricha Menon, el maestro de su principal contribuyente, Ravunni Menon. Es una de los dos tradiciones performáticas de la actualidad, habiendo sintetizado elementos de los estilos *Kallaṭikkōttan* y *Kaplinnāṭan*.

KALYĀNASAUGANDHIKAM: este pieza de Kathakali, escrita por Kottayam Tampuran (c. 1675- 1725) y basada en el *Mahābhārata*, cuenta la historia del viaje de Bhima a través de un bosque en busca de la flor de la buena fortuna para su esposa Draupadi. En este viaje se encuentra con su hermano, Jánuman.

KAPLINNĀṬAN**: uno de los primeros estilos de Kathakali proveniente del sur de Kerala el cual lleva el nombre de su creador, Kaplingad Namboodiri. Este estilo es conocido por una gran cantidad de interpolaciones y por la importancia que se le dan a las expresiones faciales como así también a un modo de representar más realístico o *lōkadharmi*.

KARI*: tipo de maquillaje predominantemente negro para personajes como Simhika y Nakratundi.

KATHAKALI**: literalmente ‘*story-play*’. Nombre para el distintivo de género performático de Kerala que representa historias de la épica hindú y los Puranas.

KATTI: tipo de maquillaje para personajes con un predominio de egoísmo, arrogancia y crueldad tales como Ravana y Duriodhana.

KAURAVA**: en el *Mahābhārata* este clan dirigido por Duriodhana engañó a sus primos, los Pándavas y los envió al destierro.

KIRMIRAVADHAM: obra basada en el *Mahābhārata* escrita por Kottayam Tampuran (c. 1675-1725) que cuenta la historia de la mutilación del demonio Simhika y la muerte de su hermano Kirmira en manos de Bhima.

KITANGŌR**: el particular estilo de Kathakali desarrollado en Travancore, al sur de Kerala, y uno de los dos estilos remanentes de representación.

KŪTIYĀTTAM: teatro sánscrito tradicional de Kerala. Sus convenciones y maquillaje influenciaron el nacimiento y desarrollo del Kathakali.

LĪLĀ: juego divino.

LŌKADHARMI: lo concreto, ordinario, o cotidiano.

MADDALAM: tambor horizontal con dos caras.

MAHĀBHĀRATA**: gran épico hindú, al igual que el *Rāmāyana*, que cuenta el conflicto entre los Kauravas y los cinco príncipes Pándavas.

MANAYŌLA*: pigmento amarrillo que se mezcla con índigo para crear el color verde que se utiliza para el maquillaje de personajes de tipo *pacca* y *katti*.

MANODHARMA: capacidad creativa; a veces se utiliza para referirse a pasajes improvisados de interpolación escogidos por el actor.

MALAYĀLAM: lengua oficial de Kerala junto con el Inglés.

MUDRA**: gesto simbólico con la mano. El Kathakali cuenta con un “alfabeto” de 24 símbolos originales que se utilizan por sí solos o en diferentes combinaciones de las manos

y el resto del cuerpo para “hablar” el texto o simplemente como decoración durante las composiciones coreográficas.

MINUKKU*: tipo de maquillaje con el cual la cara es pintada de un amarillo claro. Se utiliza en personajes femeninos, mensajeros y eruditos.

NAŁACARITAM: pieza escrita por Unnayi Warrier (c. 1675-1755) basada en el *Mahābhārata* que cuenta la historia del rey Nala y su esposa Damaianti.

NĀTYAŚĀSTRA**: el principal trabajo sobre dramaturgia sanscrita atribuido a Bharata Muni cuya fecha de escritura es imprecisa y se ubica aproximadamente entre el siglo 2 AC y el siglo 2 DC. Es una colección enciclopédica de técnicas, convenciones, prácticas y estética del drama sánscrito en performance. Se lo considera el quinto Veda.

NĀTYADHARMI: lo extra-cotidiano y extraordinario; modo de representar opuesto al método realista.

NARAKĀSURAVADHAM: obra escrita por Kartika Tirunal Rama Varma Maharaja (1724-98) que cuenta la muerte del demonio Narakasura en manos de Krishna.

NAVARASA: las nueve expresiones faciales que representan los distintos *rasa*: *sringāra* (erótico), *hāsyā* (ridículo), *karuṇā* (patético), *raudra* (furia), *veera* (heroísmo), *bhayānaka* (miedo), *bibhatsa* (disgusto), *adbhuta* (maravilla) y *sānta* (serenidad).

NĀYAR: casta de Kerala asociado a los primeros actores de Kathakaḷi quienes estaban al servicio de sus patrones como practicantes de artes marciales.

PACCA*: tipo de maquillaje de color verde. Se utiliza en personajes nobles, virtuosos y heroicos como pueden ser Áryuna y Krishna.

PADAM: versos compuestos musicalmente para ser representados por los actores. Se dividen en tres partes musicales: *pallavi*, *anupallavi* y *caraṇam*.

PAKARNĀTTAM: método de actuación en el cual el actor-bailarín, desde el personaje que represente, asume las emociones y acciones de diversos personajes.

PALLAVI*: primera parte del *padam* que es repetida luego de que se canten el *anupallavi* y *caraṇam*.

PĀNDAVA**: los cuatro príncipes del *Mahābhārata*, guiados por Iudistira, que luchan contra sus enemigos y primos, los Kauravas en la batalla de Kurukshetra.

PRĀNA VĀYU: fuerza vital.

PURĀNA**: colecciones enciclopédicas de historias tradicionales, sabiduría popular, técnicas, etc., que junto con los dos grandes épicos *Rāmāyana* y *Mahābhārata*, constituyen las “biblias” del Hinduismo.

RĀGA: modo musical que acentúa un cierto “ambiente emocional” o estado de ánimo sobre el cual improvisan los músicos.

RĀMĀYANA: gran épico de la India que cuenta la historia del príncipe Rama, su esposa Sita y su hermano Lákhman.

RASA*: placer estético que experimenta el espectador a través de la expresión por parte del actor de diferentes emociones y sentimientos.

RASIKA: el que saborea el *rasa*. Término utilizado para referirse al *connoisseur* de Kathakalī.

RASAVASANA*: la habilidad del actor en la expresión de emociones.

RAUDRA: furia; uno de los nueve estados estéticos o *rasa*.

RAVANĀTBHAVAM: obra escrita por Kallekkulangara Raghava Pisharody (1725-93) y que narra la historia del principal antagonista en el *Rāmāyana*.

RUGMĀMGADACARITAM: obra escrita por Mandavappalli Ittaricha Menon (1747-94) que cuenta la prueba a la que es sometido el rey Rugmamgada por la hechicera Mojini.

ŚABDA VARĀNANA**: interpolación de Kirmira en la que se describe el sonido que interrumpe su meditación en *Kirmiravadham*.

SAMPRADĀYAM: técnica establecida por tradición, linaje y estilo.

SANTĀNĀGOPĀLAM: obra escrita por Mandavappalli Ittaricha Menon (1747-94) basada en uno de los Puranas que cuenta la historia de un brahmán al que se le mueren sus nueve hijos al nacer y que es finalmente ayudado por el noble Áryuna.

SĀTVIKA: elemento del *abhinaya* que comprende la expresión de las emociones.

STHAYI BHĀVA: los nueve estados emocionales dominantes del Kathakali.

ŚLŌKA**: verso métrico compuesto en estrofas, generalmente en tercera persona; indican el contexto y lo que sucederá en los diálogos que siguen.

SŪTRA: colección de máximas que funcionan como uno de los textos en el Hinduismo, Budismo y Jainismo.

SUTAS: en la historia del *Mahābhārata*, casta que servía a los reyes reportando eventos, narrando historias o como mensajeros.

TĀLA: ciclo rítmico que sigue la acción dramática y composiciones de danza.

TĀLI: colgante que se ata al cuello de la novia como parte de la ceremonia de casamiento Hindú.

TANTE TĀTTAM*: tipo de interpolación ejecutado por personajes *katti* and *tāti* luego del *tiranōkku*. Soliloquio que expresa confianza de manera arrogante.

TAPASSĀTTAM: la representación del arrepiento de Rávana, el demonio de diez cabezas y el principal antagonista en el *Rāmāyana*.

TĀTI: personaje con barba de tres variedades ‘blanca’, ‘roja’ o ‘negra’.

TIRANŌKKU*: dispositivo para la entrada de los personajes *katti* y *tāti* con el fin de crear suspense; implica la manipulación de la cortina (*tiraśśila*) y ayuda a imprimir sobre el público la disposición natural (*sthayi bhāva*) del personaje.

TIRAŚŚILA*: cortina o telón multicolor utilizado para la entrada y salida de personajes sostenido por dos asistentes escénicos.

VĀCIKA: elemento vocal del *abhinaya*.

VAIKUMTHA: la morada del dios Visnú.

VEDAS: los textos sagrados más antiguos de la literatura sánscrita y del hinduismo.

* Definición tomada de Menon, K. (1979). *A Dictionary of Kathakali*. Madras: Orient Longman. Traducción propia.

**Definición tomada de Zarrilli, P. (2000). *Kathakali dance-drama where gods and demons come to play*. Chippenham: Routledge. Traducción propia.

Referencias

Libros

- Agamben, G. (2010). *Signatura rerum: Sobre el método*. (F. Costa & M. Ruvituso, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Bailey, D. (2010). *La improvisación: Su naturaleza y su práctica en la música*. (M. Peyrou, Trad.) M Gijoón (Asturias): Trea.
- Balakrishnan, S. (2005). *Kathakali, a Practitioner's Perspective*. Calicut: Poorna Publications.
- Blumenberg, H., & (2003). *Trabajo sobre el mito*. (P. Madrigal, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Coomaraswamy, A., & Duggirala, G. (1917). *The Mirror of Gesture: Being the Abhinaya Darpana of Nandikésvara*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Nueva York: Routledge.
- Fratini, R. (2011). *A contracuento: La danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Mercat de les Flors.
- Ganguli, K. (1974). *The Mahabharata of Krishna-Dwaipayana Vyasa* (3era ed.). Nueva Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Iyer, K. (1955). *Kathakali: The dance-drama of Malabar*. Nueva Delhi: Dev.
- Kennedy, M. (2006). *The Oxford dictionary of music* (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Louppe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea* (1a. ed.) (A. Lera, Trad.) Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Madhavan, A. (2010). *Kudiyattam Theatre and the actor's consciousness*. Ámsterdam: Rodopi.
- Menon, K. (1979). *A Dictionary of Kathakali*. Madras: Orient Longman.
- Meyer-Dinkgräfe, D. (2005). *Theatre and consciousness: Explanatory scope and future potential*. Brístol: Intellect Books.
- Motokiyo, Z. (2006). *The flowering spirit: Classic teachings on the art of Nō*. (Wilson, W. Trad.) Tokio: Kodansha.

- Nair, A., & Paniker, A. (eds.). (1993). *Kathakali: The Art of the Non-Wordly*. Mumbai: Marg Publ.
- Narayan, R. (2006). *The Ramayana: A shortened modern prose version of the Indian epic* (Nueva ed.). Londres: Penguin Classics.
- Narayan, R. (2003). *El Mahabharata*. (A. Gurria Quintana, Trad.) Barcelona: Kairos.
- Pandeya, A. (1999). *The art of kathakali*. Nueva Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Pandit, S. (1977). *An approach to the Indian theory of art and aesthetics*. Nueva Delhi: Sterling.
- Pavis, P., & De Toro, F. (1984). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología* (1era ed.). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Pilaar, A. (1993). *Kathakali plays in English: Librettos in English verse for twelve Kathakali plays* (Vol. 1). Kottayam: A.J. Pilaar.
- Prasad, G. (1994). *I.A. Richards and Indian theory of Rasa*. Nueva Delhi: Sarup & Sons.
- Roy, A. (1997). *The God of Small Things*. Nueva York: Random House.
- Schechner, R. (1985). *Between theater & anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- The Natyashastra of Bharatamuni*. (1986). Nueva Delhi: Sri Satguru Publications.
- Theodor, I. (2010). *Exploring the Bhagavad Gita philosophy, structure, and meaning*. Farnham, Surrey, England: Ashgate Pub.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human seriousness of Play*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications.
- Turner, V. (1990). Are there universals of performance? En *By means of performance* (pp. 8-18). Cambridge: University Press.
- Williams, B. (2010). *Sobre la ópera*. (G. Torrelas, Trad.) Madrid: Alianza.
- Yarrow, R. (2001). *Indian Theatre: Theatre of Origin, Theatre of Freedom*. Richmond, Surrey: Curzon.
- Zarrilli, P. (1984). *The Kathakali complex: Actor, performance & structure*. Nueva Delhi: Abhinav.
- Zarrilli, P. (1990). What does it mean to “become the character”: Power, presence, and transcendence in Asian in-body disciplines of practice. En *By Means of Performance* (pp. 131-148). Cambridge University Press.

- Zarrilli, P. (1990a). Kathakali. En *Indian theatre: Traditions of performance* (pp. 315-357). Honolulu: University of Hawaii Press.
- Zarrilli, P. (2000). *Kathakali dance-drama where gods and demons come to play*. Chippenham: Routledge.
- Zarrilli, P. (2002). Action, Structure, Task and Emotion. En *Teaching Performance Studies* (pp. 145-159). SIU Press.
- Zarrilli, P. (2009). *Psychophysical acting: An intercultural approach after Stanislavski*. Londres: Routledge.
- ### Artículos
- Awasthi, S. (1993). The Intercultural Experience and the Kathakali 'King Lear'. *New Theatre Quarterly*, 9, pp. 172-178.
- Barba, E. (1967). The Kathakali Theatre. *TDR/The Drama Review*, T36, 37-50.
- Benjamin, W. (2006). The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov. (H. Zohn, Trad.) In D. Hale (ed.), *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000* (pp. 361-378). Malden: Blackwell.
- Konishi, M. (2006). [Rasa: Performing the Divine in India by Susan L. Schwartz]. *Asian Folklore Studies*, 65(1), 125-127. Recuperado el 13 de Mayo, 2015, de <http://www.jstor.org/stable/30030390>
- Nagatomo, S. (1981). Zeami's Conception of Freedom. *Philosophy East and West*, 31(4), 401-416. Recuperado el 30 de Abril, 2015, de <http://www.jstor.org/stable/1398790>
- Schechner, R. (1998). Rasaesthetics. *TDR/The Drama Review*, 45(3), 27-50.
- Tampi, G. (1965). Rasa as aesthetic experience. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24(1), 75-80. Recuperado el 30 de Abril, 2015 de <http://www.jstor.org/stable/428249>
- Van Dijk, T. (1976). Narrative Macro-Structures Logical and Cognitive Foundations. *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1, 547-568.
- Zarrilli, P. (2007). An Enactive Approach to Understanding Acting. *Theatre Journal*, 59 (4), 635-647.
- Zarrilli, P. (1994). An Ocean of Possibilities: From "Lokadharmī to Nātyadharmī" in a "Kathakali Santānagōpālam. *Comparative Drama*, 28 (1), 67-89.

Tesis doctorales

Glynn, J. (2001). *Kathakali: A study of the aesthetic processes of popular spectators and elitist appreciators engaging with performances in Kerala*. Sídney: Universidad de Sídney. Recuperado el 30 de Abril 2015 de <http://hdl.handle.net/2123/834>

Prakash, B. (2008). *Between Natya and Yue [Natya-Yue, God-Nature, Saudarya-Mei, Rasa-Jingjie, Lila-You, Bhakti and Prema-Damei and other Indian and Chinese aesthetics elements in comparison]: A comparative study of Indian and Chinese Aesthetics*. Taiwan: http://thesis.lib.ncu.edu.tw/ETD-db/ETD-search/view_etd?URN=941204602

Simposios

Savarese, N. (1991). Kathakali in a tube. En *Simposi Internacional d'Història del Teatre III*, Barcelona.

Diccionarios

Diccionario esencial de la lengua española. (2006). Pozuelo de Alarcón, Madrid: Espasa Calpe.

Frohnmyer, L. (1989). *A progressive grammar of the Malayalam language* (2da ed.). Nueva Delhi: Asian Educational Services.

Longman dictionary of contemporary English: DCE the living dictionary (2005). (4th ed.). Harlow: Longman.

Sadie, S. (1992). *The new Grove dictionary of opera* (1era ed.). Londres: Macmillan.