

# CUANDO EL CUERPO ES TODO OJOS

Sangeeta ISVARAN

El título de esta presentación alude directamente a una de las técnicas del Bharatanatyam, danza clásica de la India derivada de la danza ritual que antiguamente tenía lugar en los templos y que se vale de un amplio repertorio expresivo. Para practicar esta danza es indispensable entrenar cada parte del cuerpo, de manera que logre expresar y comunicar, con la misma elocuencia con la que lo hacen los ojos, los sentimientos de la ejecutante y del personaje que ha de representar. Lógicamente, una plática como ésta requiere una demostración, así que les ofreceré algunas breves piezas de esta hermosa danza del estado sureño de Tamil Nadu, que espero disfruten.

Siglos de colonialismo británico terminaron por imponer en la India un sistema occidental de educación. Fue con esta mirada que muchos antropólogos y artistas nacionales y del extranjero observaron las diversas artes escénicas que existen en ese vasto país y las clasificaron en categorías de “danza” y “teatro”. Bharatanatyam, por ejemplo, fue clasificada como una “forma dancística”, mientras que el Kathakali, del vecino estado de Kerala, recibió el calificativo de “teatro”. Sin embargo, cualquiera que se ocupe de practicar o estudiar el Bharatanatyam podrá hablarles de la necesidad de aprender un elaborado sistema de gestos y expresiones faciales, mientras los que se ocupan del Kathakali les hablará de todos los movimientos dancísticos que forman parte del entrenamiento y del desarrollo del personaje. Así pues: ¿se limita el Bharatanatyam a la “danza” y el Kathakali al “teatro”? La respuesta es un enfático “no”. En la India, y ciertamente en la mayor parte de los países del sur y sureste de Asia, la división entre danza y teatro simplemente no existe, y en la mayoría de las lenguas de la India es imposible hallar un término que se refiera a la danza sin incluir también el teatro. Más bien podríamos definir al Bharatanatyam como “teatro total”.

## 1. El *Natyashastra* y el arte del *rasa*

Para apoyar mi argumento de que en la tradición india el teatro es inseparable de la música y de la danza, me referiré al *Natyashastra*, el tratado sobre las artes escénicas más antiguo que se conoce en el mundo. *Shastra*

quiere decir “ciencia”, y *natya* “danza” o “teatro”. El *Natyashastra* abarca todos los aspectos del teatro a partir de muy elaboradas teorías acerca del movimiento, las emociones, la música la expresión, el ritmo, el desarrollo del personaje y, sobre todo, de la razón de ser de las artes escénicas: el *rasa*, término sánscrito que literalmente significa “sabor” y que puede ser traducido libremente como la apreciación o el goce estético de una forma artística; aunque ésa sería una manera superficial de entender un término con diversas connotaciones filosóficas y espirituales. La teoría sobre el *rasa* es quizás la contribución más importante del *Natyashastra*. Según esta teoría, el fin de toda forma artística es invocar o producir *rasa* en el espectador.

La experiencia del *rasa* ocurre cuando no existe otra realidad que la artística; cuando espectador y artista se hacen uno mismo en espíritu. *Rasa* es la razón de ser de la danza, la música, la actuación y el canto, pero también de la pintura, la escultura y de toda forma de arte. Cuando invocamos el *rasa*, nuestro cuerpo entero se transforma en un instrumento de comunicación y cada célula es una fuente de expresión (es decir, un ojo).

En el Bharatanatyam tenemos una manera de invocar y experimentar físicamente el *rasa* mediante el siguiente ejercicio:

*Yato jasta tatho drshti,*  
*Yato drshti tatho manaja,*  
*Yato manaja tatho bhavao,*  
*Yato bhavao tatho rasaja.*

A donde va la mano, ha de ir el ojo,  
A donde va el ojo, ha de seguir la mente,  
A donde va la mente, ha de seguir el corazón  
(o la emoción, el sentimiento),

A donde va el corazón, ahí se alcanza la trascendencia.

Es decir, la trascendencia se logra mediante la expresión de la emoción. Escrito en el siglo XII, este *sloka* (“verso”) es uno de los fundamentos básicos de la danza-teatro clásica de la India y constituye una guía práctica para que la ejecutante logre conectar sus movimientos corporales con los ojos y con el sentimiento y la expresión. En un nivel más profundo, se refiere a las consecuencias de cada acción al pasar por cada uno de los niveles de conciencia y a la responsabilidad que debemos asumir por nuestros actos.

La teoría del *rasa* en el *Natyashastra* es un tratado fundacional que los sabios de todas las épocas han analizado a profundidad. Para adentrarse en ella, es necesario comprender, además del *rasa* (el goce estético), otros dos conceptos clave: *bhava* (la emoción) y *abhinaya* (el arte o la técnica de comunicar el *bhava* para producir el *rasa*).

Hay cuatro clases de *abhinaya* referidas, respectivamente, al uso del cuerpo (*angika abhinaya*), al uso de la voz (*vacika abhinaya*), al uso del vestuario y la escenografía (*aharya abhinaya*) y al involucramiento de la ejecutante en la acción artística, lo cual la eleva por encima de lo mundano (*sattvika abhinaya*).

El *bhava* es la unidad

fundamental y más importante de expresión y puede ser de tres tipos: *sthayi bhava* (la emoción principal), *sanchari bhava* (emoción transitoria) y *sátvika bhava* (emoción involuntaria; aquélla que, como la horripilación, las lágrimas y a parálisis temporal, se manifiestan en el cuerpo al momento de ser invocadas). El *Natyashastra* da cuenta de un total de casi 50 emociones posibles y las clasifica en alguno de estos tres tipos.

Por último, el *rasa*, según el *Natyashastra*, puede ser de ocho tipos, pero los eruditos de siglos posteriores añadieron uno más, de manera que hoy en día se habla de nueve tipos de *rasa*. En el siguiente cuadro podemos observar la correspondencia de estos nueve tipos con un número igual de tipos de *bhava*.



“A donde va la mano, ha de ir el ojo”.

Foto: CPR.

**Fig. 1. Los nueve tipos de *rasa***

<b>Bhava</b>	<b>Rasa</b>
<i>Rati</i> (amor)	<i>Shringara</i> (sentimiento erótico)
<i>Jasa</i> (alegría)	<i>Jasya</i> (cómico)
<i>Krodha</i> (ira)	<i>Raudra</i> (furioso)
<i>Soka</i> (tristeza)	<i>Karuna</i> (patético, compasivo)
<i>Útsaja</i> (energía)	<i>Vira</i> (valeroso)
<i>Vismaya</i> (sorpresa)	<i>Adbhuta</i> (asombroso)
<i>Jugupsa</i> (repugnancia)	<i>Bhibatsa</i> (repugnante)
<i>Bhaya</i> (temor)	<i>Bhayanaka</i> (terrorífico)
<i>Shanta</i> (ausencia de emoción, paz)	<i>Shanta</i> (sereno)

Causa (*vibhava*) y efecto (*anubhava*) son igualmente importantes a la hora de expresar un *bhava*. Tomemos el ejemplo de la ira (*krodha*) como expresión principal (*sthayi*) y supongamos que su causa (*vibhava*) es la traición de un amante. La ira será más intensa si va acompañada de una manifestación de ojos rojos e hiperventilación (es decir, el efecto —*anubhava*— de la ira). Pero durante el enojo uno puede también reírse o hacer burla sarcástica del objeto de su ira; o sentirse triste al recordar los momentos felices en su compañía; o sentir repugnancia por su comportamiento reciente; o experimentar asombro por la manera en que ha cambiado, y así sucesivamente. A través de todas estas emociones transitorias que la hacen resaltar, es necesario mantener el hilo conductor del *sthayi bhava*, que es la ira. Y si esto es ejecutado de acuerdo con las cuatro formas de *abhinaya* mencionadas arriba, el espectador —cuya mente se encuentra en total sincronía con el ejecutante— llegará realmente a experimentar *raudra*, (furioso). Es por ello que el espectador es llamado *rásika*, es decir, un ser capaz de experimentar *rasa*.

Cuando es observado por el ojo y los demás sentidos, un simple acto al azar (el movimiento de una mano) se transforma en una acción consciente. Al ocuparse de ella la mente, esta acción consciente pasa a ser una acción analizada. Y si se realiza con sentimiento, esa acción termina teniendo un involucramiento emocional. Cuando una emoción que ha sido observada, analizada y absorbida profundamente por el cuerpo fluye hacia afuera, se logra la trascendencia, ya que esta acción ha pasado

por cada una de las capas de comprensión física, sensorial, intelectual, emocional y espiritual. Esto muestra cómo ningún movimiento, abstracto o al azar, tiene lugar sin un involucramiento interno total; lo cual, una vez más, hace desaparecer los límites entre la danza y el teatro.

## 2. En torno al entrenamiento

Me referiré ahora al entrenamiento que recibimos los practicantes del Bharatanatyam. El entrenamiento del cuerpo desde temprana edad hace posible el flujo de la energía desde el centro hacia la periferia, como si cada poro fuera un “ojo”; es decir, un epicentro energético. Cada postura (*adavu*) responde a este principio. Comenzamos con *thattadavu* (golpeteo del piso con los pies) en la postura de *araimandi* (semisentada). Aunque sea sólo para golpear el piso con los pies, la ejecutante debe invocar la energía proveniente de su centro, en la región del ombligo, para mantener su estabilidad y evitar perder el equilibrio. Tan pronto comenzamos a bailar, se nos habla de la importancia de enfocar nuestra vista en un punto de manera que los ojos nunca estén perdidos en el vacío. Y a medida que vamos relacionando las gestualidades de las manos con los movimientos de los pies, los ojos comienzan a seguir esos movimientos con precisión. Llega un momento en el que el movimiento termina por unificar todo el cuerpo en un ritmo expresivo, y es imposible decir cuál de las partes está comunicando el *rasa*. Cada *adavu* aumenta en complejidad, y estamos obligadas a aprender más de cien de ellos. El cuerpo todo es entrenado rigurosamente para expresar. Hay ejercicios diseñados para entrenar cada parte del cuerpo en complejas gestualidades que permiten comunicar sentimientos.

El *Alarippu* es la primera danza coreografiada que aprendemos desde niños. Comienza con pequeños ejercicios de los ojos y sigue con el cuello, los hombros, los brazos, las manos, el torso, la cintura y las piernas, para terminar con los pies. El cuerpo se va abriendo gradualmente a ejercicios que van de lo más simple a lo más complejo en términos de movimiento, ritmo y energía.

Para demostrar la expresividad (*abhinaya*), echaré mano de un *javali*, canción de amor y seducción en lengua telegú que se caracteriza por su tono juguetón. Llena de deseo por su amante, que es nada menos que el dios Krishna, la protagonista, cansada de esperarlo largo tiempo, lo invoca. Cuando por fin el dios hace su aparición, se muestra poco interesado en responder a sus insinuaciones. La amante trata de seducirlo: “¡ven a mí!,

¡toma mi mano!, ¡ve cómo me torturan el corazón las flechas arrojadas por el dios Kama (dios del amor)!". El *sthayi bhava*, o emoción principal aquí es, obviamente, el deseo, y los distintos *vyabhichari bhava*, o emociones transitorias, pueden ser la risa, el coqueteo, la exasperación, la ira, la frustración, la auto-conmiseración, la condescendencia, etcétera. Una ejecutante experta jugará con estas emociones transitorias, mientras que una verdaderamente virtuosa improvisará a partir del sentimiento que la domine en ese momento.

Como parte de su entrenamiento, la ejecutante de Bharatanatyam tiene que familiarizarse a fondo con los distintos personajes (femeninos y masculinos, humanos y no humanos) que deberá representar ella sola. A veces tendrá que hacerlo sin ayuda de vestuario, dependiendo de nada más que sus movimientos y gestos. Cuando me toca representar a un personaje masculino, por ejemplo, tengo que cambiar la postura de mis hombros, cambiar mi centro de energía hacia la parte superior de mi cuerpo, modificar mi manera de caminar, el ángulo de mi cara; en fin, todo mi cuerpo debe proyectar una personalidad masculina y, de pronto, en el mismo diálogo, a veces tengo que volver a mi estado original para representar a un personaje femenino, y así sucesivamente. ¿Puede esto llamarse, simplemente, una forma de danza?

Que en la India el teatro no es sólo teatro hablado queda de manifiesto en la vasta producción cinematográfica comercial de distintas partes del país, principalmente en el llamado "Bollywood". El público simplemente no quiere ir a ver películas que no tengan música y danza. Y esto es debido a que, por muchos siglos, en las funciones tradicionales de teatro, que duran desde el ocaso hasta el amanecer, se acostumbra hacer una pausa poco después de la medianoche para que jovencitos vestidos de mujer ofrezcan algunas danzas para despertar al público y volver a captar su atención.

### 3. El *rasa* en otras tradiciones del sureste asiático

La invocación del *rasa* puede seguir más de un camino. Mientras que en todo lo expuesto hasta aquí ha quedado claro que en la danza-teatro de la India el *rasa* se comunica mediante la exploración de los límites de la expresión, mediante una verdadera explosión de las emociones, en el sureste de Asia sucede lo contrario. Por ejemplo, me parece que en la danza de Java, Indonesia, el *rasa* se logra mediante una implosión; es decir, la ejecutante dirige sus emociones hacia adentro y las interioriza, hasta que terminan por consumirse en ellas. La repetición constante de movimientos

estrictamente controlados hacen aumentar la emoción, y en su rechazo a expresarla la ejecutante la conduce a profundidades cada vez mayores, hasta que llega el momento en que la emoción desaparece, y entonces se alcanza el *rasa*. Esto es lo que he podido observar en mi experiencia personal con ejecutantes y profesoras al estudiar las formas dancísticas de esa parte del mundo profundamente influenciada por la cultura, el pensamiento y las artes de la India. Las formas de danza javanesa femenina, como el Srimpi, el Bedoyo, y aún el Golek, dependen de movimientos cíclicos con patrones repetitivos, como en trance, y los ojos nunca se elevan para ver al público, lo cual contribuye a reforzar la experiencia del *rasa*. Y aún aquí, por más que se trate de un estilo más abstracto, estamos hablando de danza-teatro, no sólo de danza.

El contenido de los textos que se representan en el Bharatanatyam puede ser comprendido aún por el espectador menos familiarizado con la cultura y el pensamiento de la India. Cuando enseño a mis alumnas una pieza acerca del dios Shiva, divinidad que se representa con unas grandes y arqueadas cejas, una leve sonrisa, una cabellera desarreglada, su cuerpo cubierto de cenizas y con serpientes enroscadas por doquier, me concentro en dos cosas: la conexión con las fuerzas de la naturaleza (Shiva es a un mismo tiempo el viento que se mueve a toda velocidad, el aliento de vida, la tierra que nos da apoyo, la inmensidad del espacio más allá del cielo) y la noción de amor (un sentimiento intenso por el ser amado que lo consume todo). Cualquiera puede entender estas dos cosas, que son universales:

*Ánguikam Bhuvanam Yasya,  
Váchikam sarva vángmayam,  
Aajáryam chandra taradi,  
Tam numaja,  
Sátvikam Shívam.*

Aquél que por cuerpo tiene el universo entero (formado e informe),  
Que por habla tiene todo el sonido y el silencio,  
Que por adorno lleva la luna y las estrellas,  
Cuya alma son la belleza y la paz infinitas,  
Ante ti, Shiva, me inclino.

Esta invocación al dios Shiva, uno de los textos más famosos de la danza-teatro de la India, fue escrito en el siglo XIII por Nandikésvara y lleva por nombre *Abhinaya Darpana*. La referencia al cuerpo, el sonido, el ves-

tuario, la escenografía y la espiritualidad cumplen con las cuatro formas de *abhinaya* consignadas en el *Natyashastra* y a las cuales nos referimos arriba. No obstante, en este texto en el que Shiva es invitado a penetrar en la ejecutante y absorberla, el autor replantea, mil años más tarde, la noción de expresión de la emoción para entenderla, no como un movimiento que va de adentro hacia afuera, sino desde afuera hacia adentro. Y ser absorbido por Shiva implica dejar entrar en uno mismo toda la experiencia (vivida e imaginaria) que existe en el universo. Cada ejecutante lo hará de la manera en la que perciba al universo y a Shiva dentro de sí misma. Cada uno de nosotros puede invitar a Shiva a través de nuestra experiencia del mundo que nos rodea: la consciente, la inconsciente, la vivida, la heredada y la imaginaria.

Nandikésvara dijo que para alcanzar el estado de Shiva no es necesario meditar, orar o llevar a cabo algún rito, sino acceder a las formas y a lo informe, escuchar el sonido y el silencio, adornarse con el espacio desnudo y volverse uno con el pulso inherente del universo. Entenderemos mejor esto si sabemos que lo divino a lo que se refiere es en realidad nuestro mismo ser, nuestro pequeño mundo interior y exterior, en relación armónica con nuestro prójimo y en eficaz comunicación con él. Y esta comunicación depende de que estemos atentos no sólo a lo que se dice, sino a los gestos que lo enfatizan o matizan, a la puntuación dada por los alientos y el silencio, al subtexto de los ojos y la intención que los acompaña y al sello de la postura y sus correspondientes connotaciones. Todo esto es esencial para la comunicación, más aún quizás que las palabras, ya que es mucho más difícil mentir con el cuerpo.

Así pues, el cuerpo ocupa el primer lugar en el acto de la comunicación interpersonal. El *Abhinaya Darpana*, y muchos otros textos acerca del *abhinaya* establecen reglas prácticas para comprender y emplear el cuerpo en la comunicación expresiva.

#### **4. Trabajo comunitario**

Por último, me gustaría hablar de la aplicación de estas técnicas al contexto más amplio de la educación, entendida no como la transferencia de información, sino como el desarrollo de las nociones de identidad, progreso económico, interdependencia entre comunidades, responsabilidad social y, sobre todo, el poder de elección.

En mi trabajo comunitario en distintas partes del mundo he adaptado las teorías y los preceptos de la invocación del *rasa*. Por ejemplo, en co-

comunidades desplazadas (víctimas de minas de guerra que no pueden trabajar y que se mudan a las ciudades para vivir de la limosna; trabajadoras sexuales que viven en la ciudad y envían dinero a sus hogares; niños de la calle que se han escapado de sus casas; refugiados desplazados por la guerra o la persecución) empleo el principio básico de “*yato jasta*” del que hablé al principio y que se refiere al poder que tienen el ojo y la mente de observar una acción cualquiera para convertirla en una acción consciente, analizada y, finalmente, en la capacidad de involucrarse con una reacción emocional y sentirla profundamente. Empleo este principio básico como plan de acción para que las personas puedan hacer un alto, observar lo que están haciendo con sus vidas y pasar de la reacción constante en la que viven a la acción consciente y positiva.

En el caso de las trabajadoras sexuales, por ejemplo, cuyo traslado a las ciudades puede ser un acto al azar, una reacción a las circunstancias (el resultado de una violación, por ejemplo, o la pérdida del “honor”, o la necesidad de dinero) se invita a la persona a que se pregunte: “¿por qué vine aquí?; ¿he conseguido lo que necesito?”. Y se establece una relación con las consecuencias: “¿es bueno para mi hija crecer en este medio?; ¿es bueno para mi salud?”. A partir de ahí, comienzan a sentirse los efectos de manera profunda: “¿cómo me siento manteniendo contacto constante con gente extraña?”. Y a partir de ahí podremos llegar al significado real del acto y decidir qué acción es necesario tomar.

Una vez que observamos las distintas acciones que forman parte de nuestra vida para absorberlas profundamente en el cuerpo y luego dejarlas salir, podemos trascenderlas y transformarlas en otras acciones. Este ejercicio de comprensión de nosotros mismos nos lleva a través de todas las capas de nuestro ser: la física, la sensorial, la intelectual, la emocional y la espiritual.

Actualmente estoy trabajando en un proyecto que lleva por nombre “El sari de la paz” (*The Sari Link for Peace*), que es parte del movimiento “Jóvenes por la paz” (*Youth for Peace*). El trabajo consiste en visitar comunidades en distintas partes del mundo para conocer las ideas que los niños en particular tienen acerca de la paz y la violencia. Mediante una variedad de formas artísticas, estos niños desarrollan sus ideas y las transforman en imágenes que plasman sobre un sari de manta de algodón (*khadi*) como estos dos que ven aquí. En este caso tenemos historias de Brasil y México, niños en situaciones muy difíciles (desde delincuentes juveniles hasta niños sordos, pasando por otros que residen en ciudades

perdidas con alto índice de violencia). Por más terrible que sea la condición de vida de estos niños, sus historias apuntan invariablemente hacia esa necesidad universal de contacto humano, amor y aceptación.

Los dos saris de *khadi* que tengo aquí son originales de la India, elaboradas con rucas artesanales como las que usó Gandhi durante su movimiento de resistencia política y no violenta contra el colonialismo inglés. Durante los talleres que realizo con grupos de jóvenes, platicamos acerca de la paz y la violencia en cada cultura, aplicando diferentes técnicas, dinámicas y juegos con el cuerpo para facilitar la reflexión. Al final, pintamos las ideas propuestas sobre los saris. El primero fue pintado en un taller con menores infractores en Belo Horizonte, en el estado de Minas Gerais, Brasil. El segundo fue hecho en Mérida, Yucatán, en un Centro de Atención Integral al Menor en Desamparo. Vemos aquí cartas que las niñas del taller escribieron a sus familias. Se trata de niñas sin casa, a veces acosadas sexualmente por sus padres, por lo que requieren de atención especial.

He llegado a creer que la experiencia de *rasa* crea un espacio en el que podemos refugiarnos para disfrutar de una realidad más grande que la que nos rodea y experimentar otras maneras de estar vivos y olvidar el cuerpo, o tomar conciencia de él. La palabra *rasa* puede tener muchos significados, y cada uno la experimenta de manera distinta. No obstante, el sentido de liberación, de comunión con uno mismo, con los demás y con el mundo alrededor, es una constante.

Todas las formas de arte buscan crear una realidad alterna. Cuando uno se sumerge en esa realidad y olvida el mundo que lo rodea, está experimentando *rasa*. El *rasa* va más allá de la religión, la cultura, la lengua y el nivel social. Yo lo considero una parte de la condición humana, de esa búsqueda de una experiencia más allá de lo físico y lo intelectual.

Traducción: Luis L. Esparza



La Mtra. Isvaran demuestra los saris pintados por niños de Brasil y México. Foto: CPR.