



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE GEOGRAFÍA

Ellas bailan Odissi: cuerpos que crean el lugar para la danza

TESINA

Que para obtener el título de:

Licenciada en Geografía

PRESENTA:

Regina León Maass

ASESORA:

Mtra. Lorena Villanueva Carmona

Ciudad Universitaria, CDMX, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: Conformación del lugar para la danza: aspectos teóricos	4
<i>1.1 Geografía humanística y metodología fenomenológica: ir hacia el sujeto</i>	4
<i>1.2 El cuerpo como espacio y la Geografía de la Danza</i>	8
<i>1.3 La espacio-temporalidad del lugar para la danza</i>	13
<i>1.3.1 El círculo mágico del juego</i>	13
<i>1.3.2 La hierofanía y el espacio sagrado</i>	15
Capítulo 2: Características del Odissi	21
<i>2.1 Antecedentes</i>	21
<i>2.2 Renacimiento y reorientación</i>	28
Capítulo 3: Experiencia espacial y creación del lugar para la danza	32
<i>3.1 La preparación del cuerpo: la intención en la clase</i>	33
<i>3.1.2 Entrar a la dinámica del lugar para la danza</i>	38
<i>3.2 El día de la función: entrar</i>	40
<i>3.2.1 Preparación del escenario</i>	40
<i>3.2.2 Aharya: el arreglo personal</i>	42
<i>3.3 Adentro. Habitar el lugar del Odissi</i>	53
<i>3.4 El retorno al espacio-tiempo profano</i>	59
Reflexiones Finales	64
Bibliografía	

Introducción

Dentro del marco de la Geografía Humanística, el análisis fenomenológico cobra gran importancia ya que reconoce la experiencia del sujeto como algo más que un componente pasivo a cartografiar. Es fundamental dejar de considerar al cuerpo (y al cuerpo que baila, usualmente asociado a la mujer) como obstáculo para el conocimiento legítimo, o como una variable más del espacio geográfico. Para la Geografía de la Danza, el cuerpo danzante, el cuerpo en movimiento, no sólo revela información sobre el espacio, sino que es generador de territorialidad en sus múltiples dimensiones, crea vínculos entre el medio material, social, afectivo y simbólico. Asimismo, existe una estrecha relación entre cuerpo y representación espacial: éste se convierte en un punto de referencia a partir del cual nos orientamos. Así, esta investigación pretende reinscribir los cuerpos danzantes del Odissi en el centro de la reflexión geográfica; cuerpos que experimentan, practican, habitan y construyen el lugar para la danza. Este crear el lugar para la danza no se trata únicamente de preparar el espacio geométrico, neutro, vacío para convertirlo en un escenario que está constituido por el espacio exterior o materialidad física en la que se lleva a cabo la danza o *performance*, sino que también implica la participación del espacio personal: la dimensión del cuerpo-territorio con su aparato psíquico y afectivo. Por tanto, a partir de los testimonios de quienes lo habitan, de un grupo de mujeres que crean el lugar del Odissi cuando bailan, se pretende reconstruir una narrativa que muestre la experiencia personal y colectiva de este mundo vivo, y apunte a comprender, desde ellas, la manera en la que sus cuerpos *crean el lugar para la danza*: ¿cómo se convierte el escenario en el lugar del Odissi? Además, se intentará develar tanto la naturaleza intermitente como los límites difusos de esta configuración espacial.

La pertinencia de esta investigación radica no sólo en el creciente interés (particularmente de la Geografía francófona) sobre el cuerpo como espacio y su papel en la construcción del mismo, sino también en la falta de estudios, desde la Geografía, sobre la conformación del lugar

para la danza desde un punto de vista fenomenológico. Aplicar una metodología cualitativa, además, permite reconocer tanto el espacio social, creado a partir de las relaciones que se gestan en él, el espacio subjetivo, intersubjetivo y simbólico, compuesto por percepciones, sentimientos y significados (y que muchas veces suelen ser negados o ignorados en las investigaciones), así como la dimensión estética en la preparación y experiencia del cuerpo-lugar o cuerpo-territorio, previo a, durante y después de una función de danza. Se trata de describirla manera en la que se penetra una espacio-temporalidad extra cotidiana, cómo se crea un lugar entre la ficción y la realidad, y cómo éste se experimenta de manera individual y colectiva. Por otra parte, debido a mi formación como bailarina de Odissi, un estilo de Danza Clásica de la India, me es posible incorporar aquello que conozco de manera más inmediata: la manera en la que he experimentado este estilo a través de mi cuerpo. Por tanto, es posible hablar de una Geografía desde el punto de vista del sujeto que toma papel activo en el proceso de creación, desde las experiencias vitales en torno al Odissi, de un grupo de bailarinas.

Para describir y comprender la manera en la que se conforma el lugar para la danza a través de experiencias y vivencias, así como entender su naturaleza espacio-temporal, se ubicarán los principales rasgos teórico-metodológicos para el estudio de la experiencia existencial y la danza en Geografía. A lo largo del primer capítulo, se hará una breve contextualización sobre la Geografía Humanística y la metodología fenomenológica. Posteriormente, se hablará sobre el cuerpo como espacio y la manera en la que se relaciona con el campo emergente de la Geografía de la Danza. Asimismo, con el fin de entender la manera en la que se genera un lugar delimitado y cualitativamente diferente (es decir, no homogéneo ni neutro sino cargado de un sentido *aparte-diferente*), se habla sobre el “círculo mágico del juego” siguiendo a Johan Huizinga (2007), y sobre el espacio sagrado, y las similitudes que hay con el espacio-tiempo de la danza.

En el segundo capítulo, se busca reconocer los antecedentes generales del Odissi. Se habla sobre sus orígenes, sobre la evolución de la danza ritual (hasta convertirse en una danza

escénica), y la manera en la que ésta se reconfigura debido al renacimiento cultural post independista, que buscó el resurgimiento de diversos estilos de “arte antiguo”. Entonces, el Odissi fungió un rol particular en la búsqueda de la integración de la sociedad india valiéndose de la identidad regional de Odisha como parte de la identidad nacional india. Además, en este proceso participaron varias personas dignas de ser mencionadas, pues la forma del estilo que conocemos hoy en día fue moldeada por ellas.

Finalmente, en el tercer capítulo, se teje un recorrido vivencial a partir de la metodología fenomenológica, que permitirá comprender la expresión íntima en torno a las tres grandes etapas de construcción subjetiva y corporal del lugar para la danza: entrada (el antes), ejecución (el durante) y salida. Aquí, las palabras de las bailarinas, en torno a sus experiencias nos acompañan a describir la manera en la que se constituye el lugar para la danza de manera individual pero también como grupo. Es interesante ver cómo se trata de un espacio que se va creando, que no tiene un afuera y un adentro precisos, que tiene fronteras difusas, que se conforma de transiciones, que es nómada e intermitente. Además, es multidimensional ya que se conforma por el espacio geométrico, pero también por el cuerpo-territorio en movimiento, que se puede considerar un espacio psíquico/mental o energético que se crea a partir de interacción de distintos elementos, y que es atravesado por el cuerpo (pero también lo atraviesa). Se trata de un lugar único, de un universo que se genera a partir de múltiples intersubjetividades o mundos personales que interactúan; de múltiples experiencias, prácticas y ritualidades que confluyen en una misma espacio-temporalidad delimitada. Los cuerpos son espacio pero a su vez crean y habitan en conjunto el lugar del Odissi.

Capítulo 1: Conformación del lugar para la danza: aspectos teóricos

1.1 Geografía humanística y metodología fenomenológica: ir hacia el sujeto

La Geografía Humanística, en el mundo anglosajón aparece a principios de la década de 1970 como una crítica al positivismo dominante de la Geografía cuantitativa y teórica de los años cincuenta y sesenta del siglo XX. De acuerdo con Bignia Kuoni (1986), ésta representa una resistencia ante las pretensiones de alcanzar una objetividad pura en el análisis de los hechos sociales. Se trata de hacerle frente a “la incapacidad lógico-racionalista de comprender el *mundo vivido* a partir de modelos y teorías sistemáticamente reducidas” a través del enfoque humanista, que representa “el retorno a los estudios a micro-escala” (p. 47). Como consecuencia, la Geografía Humanística surge como una visión más humanizada del estudio espacial, ya que se centra en significados, intenciones y valores presentes en la experiencia vivida. Así, la subjetividad, intuición y emoción se convierten no sólo en dimensiones a estudiar, sino en agentes activos del conocimiento.

Por tanto, se apoya en las doctrinas filosóficas del existencialismo, la hermenéutica y la fenomenología. Para un enfoque existencialista, no puede haber existencia humana fuera del mundo en el que el sujeto existe, ni mundo fuera del sujeto que lo vive, lo interpreta y le otorga significado. Además, este enfoque integra “a la vida emocional, los sentimientos, estados de ánimo, a través de los cuales la gente se implica en el mundo” (González, 2003, p. 996). Por su parte, la fenomenología se basa en el pensamiento del filósofo Edmund Husserl (1859-1938), y busca estudiar al fenómeno mismo; busca describir las cosas tal como

las experimenta el sujeto. Se trata de un mundo que se ordena en torno a éste y existe para sí. Trata de la experiencia propia del mundo que a su vez se vincula con las experiencias del otro; así, el mundo fenomenológico “es inseparable, pues, de la subjetividad e intersubjetividad” (Merleau-Ponty, 1994, p. 19).

Es por esto que la Geografía Humanística se interesa por los sitios que se convierten en *lugar*; en espacios humanizados y habitados por la gente, dotados de significados y creados y recreados por experiencias vitales. Entonces, “[l]a Geografía Humanística da contenido existencial a conceptos tradicionales en Geografía. El lugar (*place*) es definido como un centro de significado o foco de nexo emocional, más que como un mero punto físico en el espacio” (González, 2003, p. 997). Además, un lugar puede ser una casa, un pueblo, un paisaje e, incluso, una región; por tanto, los lugares no se limitan a una escala local, (como suele ocurrir en el marco de la Geografía positivista). Un sitio se convierte en lugar en tanto exista un vínculo o relación íntima con éste. Como consecuencia, la producción geográfica que gira en esta concepción del lugar va encaminada al estudio del “espacio geográfico vivido”, cuyo sentido deriva del *Lebenswelt* o mundo vivido que propuso Husserl, “en fenomenología, el *vivir* se ve inmediatamente interiorizado, incluso reflexionado” (Cassin, 2018, p.436). Se trata del *lugar* como un espacio cargado de significados y afectividad, es el concepto anglosajón paralelo a la *territorialidad* francófona. En su acepción cultural, el territorio es espacio vivido, culturizado, y “en la medida en que el espacio es apropiado, *semantizado* y significado a través de la historia y mediante la socialización, va surgiendo el territorio y se va configurando la territorialidad” (Rincón García, 2012, p.123). Entonces, en este trabajo se utilizan los conceptos de lugar y territorio –desde una perspectiva cultural– como sinónimos.

Debido a que este tipo de estudios buscan un mejor entendimiento del ser humano y su condición, son clave en la comprensión de los espacios y del comportamiento geográfico de la gente –es decir, incluyendo la manera en la que se relacionan con los otros y con *lo otro*, así como los sentimientos e ideas que surgen a partir de dichas relaciones– de este modo, la Geografía Humanística revaloriza la experiencia subjetiva del espacio (Tuan, 1976, p. 266). Como consecuencia, a diferencia del positivismo, se distancia de la concepción del espacio como algo homogéneo, neutro y medible que se puede observar y representar a través de modelos y racionalidades objetivas. Entonces, la naturaleza de las investigaciones es cualitativa, y se vale de la utilización de metodologías como la fenomenológica para la obtención de datos. Sobre esto último, Maurice Merleau-Ponty (1945) señala que “la fenomenología sólo es accesible a un método fenomenológico [...] se trata de describir, no de explicar ni analizar [...] de volver a las cosas mismas (Merleau-Ponty, 1994, p.8). Consiste en “aprender de nuevo a ver el mundo, y en este sentido una historia relatada puede significar el mundo con tanta ‘profundidad’ como un tratado de filosofía” (Merleau-Ponty, 1994, p. 20).

Entonces, la metodología que se emplea para investigaciones de este corte se resume en un conjunto de técnicas para recoger datos descriptivos: “las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (Taylor & Bogdan, 1984, p. 20). Así, la investigadora ve al espacio y a las personas desde una perspectiva holística; es decir, no los reduce a variables sino que les considera como un todo. El investigador es capaz de aproximarse a “lo visible [que] es aquello que se capta con los ojos, [y a] lo sensible [que] es aquello que se capta por medio de los sentidos” (Merleau-Ponty, 1994, p. 28) a través de los

testimonios de los sujetos que interactúan e inciden en los lugares, de la observación participante, de las historias de vida o de grupos focales, por ejemplo.

De manera similar, el relato autobiográfico y la autorreferencia son recursos valiosos para este tipo de intereses en la Geografía (P. Moss, F. Regard). La autobiografía se ha utilizado de dos formas: como fuente de información para un proyecto de investigación (cuando es escrita por alguien más) y como método (Geography, s.f). Algunos ejemplos del primer uso consisten en emplear entradas de diario o notas de viaje para entender alguna expedición desde una perspectiva en particular. También, estudios sobre migración acuden a la autobiografía para comprender mejor, tomando en cuenta el contexto de cada persona, el motivo para migrar; para recabar información sobre las experiencias de las personas en tránsito, sus emociones y su vida cotidiana (Geography, s.f). Por otro lado, cuando la autobiografía se utiliza como método, el investigador narra elementos de su vida con el fin de lograr un objetivo intelectual en particular. Y si esto se suma a una aproximación fenomenológica, es posible vislumbrar la riqueza de la experiencia de una persona “ordinaria”. Ninguna vida humana es insignificante; por tanto, ninguna historia de vida puede ser insignificante. Merece la pena valerse de la descripción para comunicar la riqueza de los detalles del diario vivir; aproximarse a lo que significa el *ser* humano. Además, el autor que escribe sobre su vida propia puede extraer los detalles más ricos puesto que es lo que conoce más íntimamente. El autor “podría [...] entender por sensación la manera como algo [le] afecta [así como] la vivencia de un estado de [sí] mismo” (Merleau-Ponty, 1994, p. 25). De este modo, la experiencia personal vivida como bailarina del grupo, con la técnica de la observación participante (participante como observador), la narrativa en primera, y segunda persona, se irán entrelazando con las expresiones de las bailarinas con quienes se conversó

en entrevistas abiertas. El resultado se inserta en el giro epistemológico que anuncia el enfoque humanístico, de situar al sujeto activo en el centro de las preocupaciones, como señalaba el geógrafo francés Vincent Berdoulay, (2002).

1.2 El cuerpo como espacio y la Geografía de la Danza

Para la Geografía de la Danza, el cuerpo danzante, el cuerpo en movimiento, revela información sobre el espacio ya que éste está en constante interacción no sólo con otros cuerpos danzantes, música, vestuario, un entorno cambiante o construido, sino también con la audiencia. Asimismo, existe una estrecha relación entre cuerpo y representación espacial: éste se convierte en un punto de referencia a partir del cual nos orientamos. Bien señala Yves Raibaud (2015) que la mayoría de las representaciones de extensión, distancia y movilidad se refieren explícita o implícitamente al cuerpo: se miden en pulgadas, pies, pasos o días de caminata, por ejemplo. También es el origen de las simbolizaciones, las referencias arriba-abajo, atrás, adelante, y las dominantes reflejas, psicosomáticas, que articulan junto con las experiencias del mundo circundante, los imaginarios de la cultura (G. Durand). No obstante, el espacio visto desde el cuerpo ha sido marginado en la disciplina geográfica debido al empirismo positivista que tiende a la neutralización del mismo; además, lo considera como un obstáculo para el conocimiento geográfico legítimo, pues privilegia las herramientas de medición universales (como la métrica, en relación a la distancia euclidiana) y la representación cartográfica tradicional, que no representa figuras ni experiencias humanas como tal.

Sin embargo, no es sino hasta la década de 1980 que las geógrafas feministas anglófonas señalan a la Geografía como una ciencia masculinista, ya que el geógrafo – durante siglos un hombre blanco y europeo– impuso cartografiar aquello que es susceptible de ser apropiado: tierras, pueblos y riqueza (Raibaud, 2015, p. 6). Esto resultó en una aprehensión científica del espacio en la que el cuerpo se convierte en un testigo problemático; más si es un cuerpo femenino y/o racializado. Por tanto, gracias a la epistemología feminista, es posible reintegrar el cuerpo sexuado en la reflexión geográfica; visibilizarlo en el espacio público. Y esto tiene un carácter político (Raibaud, 2015, p. 8).

No obstante, para introducir al cuerpo danzante en la investigación geográfica es necesario concebirlo *como espacio* que ocupa volumen, que además tiene capacidades, determinaciones, necesidades y deseos (Barthe-Deloizy, 2011, p.4). En términos de escalas, “el cuerpo también *es territorio*, un espacio delimitado y apropiado material y simbólicamente, constructor de identidades”; por tanto, “las trayectorias de género, clase y etnia se encarnan y practican en los cuerpos” (Ysunza Pérez Gil & Mondragón Benito, 2019, pp. 178-179). Y al reintegrar al cuerpo en el quehacer geográfico se abre la posibilidad de reconocer tanto las experiencias de las mujeres como el *performance* político subversivo – como es el caso del *performance* queer, marchas LGBTQ+ (Raibaud, 2015, p. 9), entre otras– en el espacio público como medios de resistencia al patriarcado y otras formas de dominación. Por otro lado, el giro lingüístico de la Geografía permite que la experiencia existencial sea un elemento clave para el conocimiento geográfico. Por tanto, analizar la fenomenología del carácter espacial es fundamental.

Ya que a través del cuerpo *somos*, experimentamos emociones y nos conectamos con el mundo, la Geografía de la Danza está estrechamente vinculada con la Geografía del

cuerpo. Esto se debe a que “[l]a danza se practica con el mismo cuerpo con el que construimos nuestra vida cotidiana” (Raibaud, 2015, p. 6). Por tanto, para Raibaud (2015), la danza es un “*géoindicateur*”. Esto se debe a que ésta tiene la capacidad de traducir formas de organización social; “produce imágenes que a su vez actúan en los lugares donde se desarrolla, se convierte en cultura, religiosa o nacional [...] incluso, en instrumento de gobernanza territorial” (p. 5). No obstante, el interés por el cuerpo (y el cuerpo danzante) en la Geografía es un interés tardío; como consecuencia, Sylvain Khan, en el programa de radio *Planète Terre* de *France Culture* el 25 de febrero del 2012, señalaba que pocos estudios geográficos se centran en la danza como forma de incidir en el espacio a través del cuerpo (Raibaud, 2015, p. 8). Es por esto que la Geografía de la Danza, como disciplina académica, cuenta con pocos trabajos publicados, pero cada vez hay un mayor interés por realizar investigaciones de este corte, como los trabajos aquí citados, entre otros también recientes. No obstante, en un principio, tanto el marco teórico conceptual como sus enfoques, se basaron en otras ciencias: en estudios históricos, antropológicos y poscoloniales (Gans, 2017).

La antropología, por ejemplo, le lleva una ventaja a la Geografía debido a que el trabajo etnográfico lleva más de un siglo catalogando las danzas del mundo como prácticas sociales y culturales, así como características de los pueblos observados (la lengua, la religión y los ritos asociados) (Raibaud, 2015, p. 9). Sin embargo, a pesar de que el material es abundante, éste suele documentar las observaciones a partir de una perspectiva evolutiva en la que se suele elogiar la modernidad. Tanto musicólogos como folcloristas europeos comenzaron a analizar, por ejemplo, el paso de la danza popular a la danza de la corte, bajo una mirada occidental sustentada por un sistema político y cultural hegemónico. Como

consecuencia “la investigación en Europa se ha centrado durante mucho tiempo en sus propios objetos, presentados como universales, ya sea por su supuesta excelencia o [porque] su amplia y antigua difusión ha dado lugar al nacimiento de una cultura mundial, cuyas variaciones locales ahora [son] sólo formas mixtas” (Raibaud, 2015, p. 10). El estudio del Ballet Clásico es un ejemplo de esto. Asimismo, al tratar de abrir la investigación hacia otros sujetos mediante el estudio de las danzas “extra-occidentales”–tema central de los estudios de la etnomusicología en el siglo XX– por ejemplo, el espectador occidental, fascinado por la “pureza” de los bailes populares o étnicos, buscaba una autenticidad o alteridad radical que muchas veces resultaba sesgada e impregnada por el racismo implícito de la época.

En cambio, la Geografía de la Danza actual, pretende disipar ciertos malentendidos y reivindicar al sujeto no sólo mediante una revisión historiográfica y etnográfica, sino también al situarlo en el centro de la reflexión: “ya no se trata de una de una Geografía objetiva, abstracta, que evacúa los cuerpos de representación geográfica, sino de una Geografía concreta basada en la experiencia encarnada del sujeto” (Gans, 2017). Así, estudiar la danza desde las prácticas permite definirla como un objeto híbrido –social, cultural, económico, político– alrededor del cual se organizan los mundos sociales (Raibaud, 2015: 13). Por tanto, los trabajos se desarrollan en tres direcciones principales:

- 1) La relación entre prácticas de danza y territorialidad –que suele girar en torno a la dinámica entre imaginación geográfica globalizada y la identidad local–. El flamenco, por ejemplo, es un estilo que se practica mundialmente; no obstante, se relaciona con la identidad andaluza.
- 2) El vínculo entre danza y Geografía política, puesto que la danza tiene la potencialidad de convertirse en un instrumento político que promueve la diversidad de identidades

regionales. La Sardana, por ejemplo, permitió la expansión del catalanismo durante el franquismo; asimismo, la Segua o “danza de los negros”, fue crucial para la construcción de una identidad mauriciana criolla.

- 3) Las circulaciones, hibridaciones y mestizaje, que van de la mano con las sociedades mundializadas. Esto da como resultado prácticas cambiantes, *vivas*, puesto que es un arte del cuerpo que se aprende a través de la imitación, pero se modifica mediante las posibilidades de uno. La salsa cubana, relacionada con el turismo danzante, puede ser un ejemplo de esto.

En relación a la concepción de la danza como práctica cambiante que se realiza a través del cuerpo, es pertinente hacer mención de otros campos de la Geografía que priorizan la experiencia subjetiva del espacio. Alicia Lindón (2006), por ejemplo, al referirse a las geografías de la vida cotidiana (GVC) como un campo emergente, menciona cómo sin el punto de vista del sujeto activo, en conjunto con el lugar que habita, no hay GVC. Y considerando que la actividad dancística se lleva a cabo y se practica con el mismo cuerpo-territorio con el que construimos cotidianidad, no se puede hablar de ella sin estos mismos componentes. Quien baila habita su cuerpo y traza el espacio; por tanto, el concepto de *geograficidad* es relevante tanto para las GVC como para la Geografía de la Danza. Esta se define como “esa relación entre el mundo material externo y el mundo interno del sujeto” (Lindón, 2006, p. 360). Por esto, la autora menciona que Dardel lo define como la experiencia de habitar humanamente un lugar. Éste mismo recurre a la descripción “densa” de experiencias banales de personas concretas; a través de éstas, es posible visibilizar la “experiencia espacial que articula la aprehensión del mundo externo con el mundo interno del ser humano, y construye un tipo de vínculo con el lugar” (Lindón, 2006, p.360).

Florence Marchal (2015), hablando de la Geografía de la Danza, resalta el hecho de que “estamos por naturaleza y esencia vinculados física pero también psicológicamente a un territorio, a una tierra [...], a un Otro; y de forma consciente o más pasiva, tratamos de comprender, justificar, analizar, reclamar o rechazar este apego a este territorio” (Munis en Marchal, 2015, pp. 32-33). Sin embargo, el lugar para la danza, a diferencia de los lugares que se habitan en la cotidianidad, se puede llevar con uno mismo, puesto que el cuerpo es móvil. Es un lugar nómada que se invoca y cobra vida a través de los movimientos del cuerpo-territorio. Además, mediante dichos movimientos se desarrolla una forma de espacio-temporalidad propia; una espacio-temporalidad vivida donde se cruzan realidades tanto cotidianas como extra-cotidianas. A continuación se exploran las categorías de juego como recursos interpretativos para la comprensión de esta espacio-temporalidad singular.

1.3 La espacio-temporalidad del lugar para la danza

1.3.1 El círculo mágico del juego

La espacio-temporalidad o *lugar para la danza* puede ser equiparado con el “círculo mágico del juego” que propone Johan Huizinga (2007) en *Homo ludens*. El juego se concibe como una acción libre, un “hacer como si”, que se sitúa fuera de la “vida corriente”, pero que tiene la potencialidad de absorber por completo al jugador –a pesar de que no exista ningún interés material de por medio o “provecho alguno”–. Se opone a lo serio, pero esto no significa que sea lo *no serio*. Se ejecuta *dentro* de un determinado tiempo y espacio, que surge a partir de un orden sometido a reglas, que, a su vez, permiten que el jugador se convierta en algo más; en un *ser* impregnado de significado. Entonces, el danzar es como el jugar. Incluso,

Huizinga señala que “[l]a belleza del cuerpo humano en movimiento encuentra su expresión más bella en el juego [y e]n sus formas más desarrolladas éste se halla impregnado de ritmo y armonía” (p. 19). Es por esto que hay un estrecho vínculo entre el jugar-danzar y la belleza; la acción se encuentra profundamente enraizada en lo estético. Y al llevarla a cabo, es posible satisfacer en la ficción los deseos que no pudieron ser satisfechos en la realidad. Es posible adentrarse en una poética de la perfección, provisional y limitada, puesto surge dentro de un *intermezzo* en la vida corriente; un intervalo entre lo trascendente y lo inmanente.

Entonces, es pertinente revisar las características compartidas entre juego y danza para comprender sus espacios. Ambos son actividades libres ya que se llevan a cabo porque se encuentra gusto en ello. “No se [realizan] en virtud de una necesidad física y mucho menos de un deber moral. No es una tarea [...] sólo secundariamente [se convierten] en *función cultural*” debido a que adornan la vida y la completan, son “imprescindibles para la persona, como función biológica, y para la comunidad, por el sentido que encierra, por su significación, por su valor expresivo y por las conexiones espirituales y sociales que crea” (Huizinga, 2007, p.22). Asimismo, ambos no se apartan de lo cotidiano sino que se ejecutan dentro de determinados límites del tiempo y espacio vividos; se desenvuelven dentro de un campo (material o ideológico) delimitado de antemano. Además, dentro de dicho campo existe y se crea un orden propio y absoluto; un conjunto de reglas bien delineadas que determinan lo que vale dentro del mundo provisional, dentro del mundo del juego. Y quién participa de éste tiene que acatarse a ellas; debe mantenerse dentro de los límites de lo permitido. De no ser así (al traspasar las reglas), “se deshace el mundo del juego, [el mundo de la danza], [...] se deshace el encanto y se pone en marcha el mundo habitual” (Huizinga, 2007, p. 25). De igual manera, en ambos casos el jugador/danzante, *es otra cosa y hace otra*

cosa. “Ese ser otra cosa y ese misterio del juego encuentran su expresión más patente en el disfraz”; en el traje o vestuario. “La «extravagancia» del juego es aquí completa, completo su carácter «extraordinario». El disfrazado juega a ser otro, representa, «es» otro ser” (Huizinga, 2007, 27). Así, con la transformación que implica el vestuario, aquel que baila le da vida a un personaje, situación o estado de ánimo a través del lenguaje corporal, dentro de un segundo mundo inventado; dentro de un espacio dramático. José Sanchis Sinisterra (1991) define a este último como “la zona de intersección entre el espacio referencial (la “realidad”, el “mundo”) y el espacio representacional (la “escena”, el “teatro”)”. Por tanto, es un espacio más cultural, sociológico, psicológico y estético en el que también se considera el habitar de los personajes que se interpretan. Es un espacio relacional que se distingue del mundo habitual.

1.3.2 La hierofanía y el espacio sagrado

Mircea Eliade (1981) define a lo sagrado como aquello que se opone a lo profano, y su manifestación o irrupción en el mundo se denomina *hierofanía*. Asimismo, señala que hay dos modos de ser en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el ser humano a lo largo de su historia: la experiencia sagrada y la experiencia profana. El hombre pre-moderno tiende a vivir en lo sagrado, en un Cosmos sacralizado; por otro lado, el hombre de las sociedades modernas suele experimentar el mundo profano, el *caos*. Entonces, le es difícil reconectar con las dimensiones existenciales del *homo religiosus*. Para éste último, el espacio jamás es homogéneo, neutro, geométrico, relativo; “presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras” (Eliade, 1981, p.15). Esto es resultado de una experiencia primordial, una ruptura operada en el espacio a partir de una fundación ontológica cultural del mundo. La hierofanía, por tanto, *revela una realidad*

absoluta que se opone a la no-realidad circundante, un punto fijo absoluto, un “*Centro*”, un eje de toda *orientación* futura. En cambio, en la experiencia profana toda orientación verdadera desaparece. Si bien, el espacio geométrico puede ser delimitado en cualquier dirección posible, no existe ninguna diferenciación cualitativa dada por su propia estructura. Por tanto, el punto fijo aparece y desaparece de acuerdo con las necesidades cotidianas. Entonces, “ya no hay «Mundo», sino tan sólo fragmentos de un universo roto, la masa amorfa de una infinidad de «lugares» más o menos neutros en los que se mueve el hombre bajo el imperio de las obligaciones de toda existencia integrada en una sociedad industrial” (Eliade, 1981, pp-16-17). No obstante, por más desacralizada que esté la existencia, el mundo, no es posible abolir por completo el comportamiento religioso (que se puede tornar en un comportamiento cripto-religioso). Los remanentes de la valorización religiosa del Mundo se plasma en los lugares cualitativamente diferentes, a los que se les tiene cierto apego por alguna experiencia vivida: los “lugares santos” de un Universo privado y colectivo. Sin embargo, cabe mencionar que las categorías de sagrado y profano son relacionales y jamás se encuentran en un estado puro, la vivencia de lo divino se encuentra en la experiencia vivida.

Lo sagrado se suele pensar como una realidad de un orden completamente distinto al de lo profano; sin embargo, es posible vincular la experiencia del espacio sagrado y del espacio para la danza. Esto ocurre, por ejemplo, en el contexto de la India, ya que el ámbito de lo profano está en constante comunicación con el ámbito de lo sagrado. Tanto las danzas como otras representaciones artísticas –particularmente la poesía mística– recuperan elementos de un arte secular, pero al mismo tiempo dan “cuenta del intercambio entre el ser humano y la divinidad desde una perspectiva vivencial, fundada en una experiencia personal”

(Figuerola, 2019, p.58). Así, el cuerpo danzante es, de cierto modo, una especie de hierofanía. Y el espacio que aparece, que ella crea al bailar, sería como un espacio sagrado. La bailarina en acción opera la ruptura de nivel que separa al espacio sagrado del espacio profano cotidiano. Funda *su* mundo a través del movimiento; habita su primer territorio y reconoce su campo de juego, su círculo mágico: la escena. Tanto el cuerpo como la localidad en donde se realiza el movimiento dejan de ser espacios desconocidos, caóticos, neutros, y se convierten en lugares consagrados, organizados, cosmizados. El cuerpo se sitúa, se transforma en pilar cósmico, en apertura hacia lo trascendente, en *Axis mundi*. Es Centro: por tanto, toda orientación surge a partir de éste. Cuando danza, se trasciende el mundo profano. No obstante, toda hierofanía conlleva una paradoja: “[a]l manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante” (Eliade, 1981, p.10). Es decir, el cuerpo no deja de ser cuerpo, contexto, identidad, sentir, pensar, carne vivida... No obstante, al danzar, éste representa algo más allá de sí mismo, cuenta una historia (y parte de su historia) a partir de gestos y movimientos codificados, un lenguaje propio. Sigue existiendo una relación entre el mundo material externo y el mundo material y simbólico del sujeto; por tanto, la geograficidad se experimenta a través de y gracias al cuerpo. Esta noción del cuerpo se corresponde con la mirada premoderna de macrocosmos-microcosmos que persiste en sociedades tradicionales, paralelamente a la concepción dualista y naturalista de la modernidad occidental. Además, quien ejecuta la danza experimenta el tiempo sagrado; “[reconecta] periódicamente [con] el Cosmos tal como era *in principio*, en el instante mítico de la Creación” (Eliade, 1981, p. 42).

Esto se debe a que, al igual que el espacio sagrado, el tiempo sagrado no es ni homogéneo ni continuo. Para el hombre religioso, es un tiempo santificado por los dioses

que se desarrolla en la liturgia. Por tanto, existe en intervalos, no cambia ni se agota; es recuperable y repetible. No es continuo pero sí cíclico. En cambio, el tiempo profano es “la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa” (Eliade, 1981, p. 43); es el presente histórico. No obstante, es posible *pasar* de uno a otro a través del rito, de la reiteración del mito cosmogónico. Se puede acceder a “un Tiempo mítico primordial hecho presente. Toda fiesta religiosa, todo Tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, «al comienzo» (Eliade, 1981, p. 43). Y, al efectuarlo de manera correcta, se mantiene el cosmos. Durante las fiestas de iniciación (o ritos de paso) en las que los adolescentes se convierten en adultas y adultos, Huizinga (2007) señala que quedan desligados de leyes y reglas ordinarias, se suspenden provisionalmente los actos de vergüenza, todo es válido. El tiempo sagrado del juego es el que permite dicha *suspensión temporal de la vida ordinaria*. Asimismo, la danza puede “absorber por completo, en cualquier momento, al [danzante]. Puede elevarse a las alturas de belleza y santidad que quedan muy por encima de lo serio” (Huizinga, 2007, p. 21). El salir a escena conlleva, de cierta forma, una transformación; pasar del tiempo ordinario a la re-inserción del cuerpo en el tiempo sagrado. De acuerdo con Ruth Little, en *Move* (2020), es posible “mantener un sentido de conexión con la historia y con [la cultura propia] a partir del cuerpo en movimiento”. Dicho cuerpo proyecta quién es, pero se olvida momentáneamente de aquello que acontece en su cotidianidad profana. Es como si se fundiera pasado y futuro en un presente extendido; en un “aquí y ahora”; en “un movimiento espacio-temporal-corporal” (Alarcón Dávila, 2015). El danzante se re-constituye como tal a partir de acciones concatenadas que pueden considerarse como una ritualidad propia.

Ritualidad que culmina en la experiencia estética¹, en la danza, que sólo puede durar lo que dura la pieza. Es efímera.

Entonces, el *lugar para la danza* debe ser un espacio delimitado, jugado, practicado. Marc Augé (1992) al definir al lugar y al *no lugar* (un espacio producido por la sobremodernidad, que no puede definirse como espacio de identidad, espacio relacional o histórico), señala que lugar y no lugar son polaridades falsas: el primero no queda completamente borrado y el segundo no se cumple totalmente. De manera semejante, ni el escenario en el que se realiza la danza, ni el cuerpo mismo son todo el tiempo lugares para (y por) la danza. Como consecuencia, no es posible hablar de una dicotomía lugar-no lugar, afuera-adentro como tal. Más bien, el lugar para la danza es un espacio marcado por la transición, que tiene fronteras difusas, es nómada; por tanto, es intermitente. Es un espacio mental/energético, una totalidad –conformada por distintos elementos– que atraviesa y es atravesada por el cuerpo. Es un juego entre realidad material y física pero también psíquica y simbólica. Es por esto que resulta interesante analizar la intermitencia, el vaivén. Si bien hacen falta estudios que analicen el tipo de espacialidad que se constituye a partir del carácter performático de la danza, es pertinente indagar sobre el proceso de *preparación del lugar*

¹ El autor ceilandés Ananda Kentish Coomaraswamy, en *La Danza de Śiva* (1996), señala que la experiencia estética es equiparable a la experiencia mística ya que el arte puede ser entendido como una forma de *yoga* ya que tiene como finalidad “la concentración mental hasta el extremo de anular toda distinción entre el sujeto y el objeto de la contemplación; un medio [...] para alcanzar la armonía o unidad con la conciencia” (Coomaraswamy, 1996, p. 20). El segundo *sūtra* o aforismo del *Yogasūtra* de Patañjali (texto canónico y clásico), el más famoso, define lo que es el *yoga* con cuatro palabras: “*yogaś-citta-vṛitti-nirodah*” (Joshi, 1992, p.25). *Nirodah* significa control, pero un control obligado que implica un esfuerzo arduo: en este caso, la difícil batalla contra el impulso natural de experimentar *prakṛti* (para la filosofía *Sāṅkhya*, filosofía dualista, *puruṣa* es el principio femenino, la materia que se despliega y produce toda la creación). Mediante el control, se busca invertir el curso y extinguir todos los procesos mentales. Lo que se debe detener es este compuesto de *citta-vṛitti*, *citta*, palabra de origen budista, representa todo aquello relacionado con los aspectos subjetivos de *prakṛti*, mientras que *vṛitti* implica las fluctuaciones, actividad o movimiento constante.

para la danza: incluyendo al espacio físico donde se llevará a cabo, así como el cuerpo-lugar-territorio. En este proceso hay un cambio cualitativo. Para esto, es pertinente pasar de una fenomenología conceptual a una experiencial. Por tanto, través de los testimonios de algunas bailarinas de Odissi, incluyéndome, se busca presentar las dimensiones específicas de la experiencia dancística: entender cómo y cuándo se constituye el lugar para la danza, examinar su carácter espacial, temporal y energético, así como la manera o mecanismo a través del cual se transforma en algo cualitativamente diferente del espacio profano que le rodea.

Capítulo 2: Características del Odissi

2.1 Antecedentes

En India, de acuerdo con el Ministerio de Cultura (2020), existen nueve estilos de Danza Clásica que se basan en el *Nāṭyaśāstra*² o tratado clásico de las danzas escénicas: *Bharatanatyam*, *Manipuri*, *Kathak*, *Odissi*, *Kathakali*, *Mohiniattam*, *Kuchipudi*, *Sattriya* y *Chhau*, y cada uno pertenece a una región en particular. Se cree que el *Nāṭyaśāstra* se refiere al Odissi como *Oḍhra-Māgadhī*, y al formar parte de dicho tratado comparte características con las demás danzas clásicas. De acuerdo con Elsa Cross (2006), convencionalmente, todas estas danzas tiene dos aspectos principales: *Nrītta* y *Nṛtya*. La primera se refiere a la danza pura; a la expresión de los movimientos del cuerpo. En cambio *Nṛtya* combina la danza pura con la danza interpretativa con el fin de evocar estados o emociones permanentes y transitorias (p. 71). Asimismo, las danzas tienen dos modos: *tāṇḍava* (la forma masculina) y *lāsya* (la forma femenina). Es importante mencionar que todos los estilos se rigen a partir de un sistema organizado de valoración estética (la teoría del *rasa*, que significa sabor o néctar), pero también con un lenguaje gestual que tiene algunas variantes regionales; por tanto, representativas de cada región. El Odissi es originario del estado de Odisha, estado que se encuentra al oriente del país (Fig. 1).

² Se procura utilizar símbolos diacríticos para diferenciar entre vocales cortas y largas, así como fonemas particulares.



Fig. 1: Localización del estado de Odisha. Elaborado con base en Natural Earth, 2021.

De acuerdo con Rekha Tandon (2017), el legado de la arquitectura de los templos, construidos entre los siglos VI y XVI a. e. c., ha sido de gran influencia para el estilo puesto que el desarrollo de la danza ritual que inspiró al Odissi está plasmado en la cambiante arquitectura, iconografía y ornamentación (particularmente a través de las esculturas de

cuerpos femeninos). La forma del Odissi del siglo XX, por ejemplo, está vinculada no sólo con el Templo del Sol de Konark, sino también con el templo de *Jagannātha* (*Jagat*: mundo/universo), *Nātha*: Señor; por tanto, “Señor del Universo”), en Purī, sitio de peregrinaje de gran importancia. Ishita Banerjee (2007) destaca lo significativo del Señor Jagannātha, encarnación del dios *Viṣṇu*, puesto que es considerado la deidad central y “eje en torno al cual giran las construcciones de identidad cultural oriya” (p. 29). A su vez, Tandon señala que éste, quién representa las fuerzas de preservación, en conjunto con su hermano *Balabhadra* (Śiva), que representa las fuerzas de creación/destrucción, y su hermana *Subhadrā* (Devī), encarnación de la energía/*Śakti*, constituyen la trinidad cósmica (Fig. 2).



Fig. 2: *Balabhadra*, *Subhadrā* y *Jagannātha*, respectivamente (Pat, 2007).

Asimismo, en la misma plataforma en la que se encuentran los tres hermanos, está la insignia del Budismo: el *Sudarśan Cakra*, o rueda cósmica. Por tanto, Siglos de pensamiento religioso³ –y sincretismo– convergen en una sola familia; familia a la que se consagraban las

³ Vaisnavismo, Shivaísmo, Shaktismo y Budismo

mujeres bailarinas, las *devadasis* o *maharis* (acepción local). Ellas –como parte de los servicios rituales del templo– ejecutaban danzas devocionales como ofrenda religiosa al interior del templo (Tandon, 2017, p. 24).

Este mismo templo fue considerado el hogar del poeta vaishnava *Jayadev*, conocido por su poema erótico: *Gīta Govinda* o Canción de *Kṛṣṇa*. En éste se proclamaba el gran amor entre *Rādhā* y *Kṛṣṇa*, encarnación del Señor Jagannātha (*Viṣṇu*), y la manera en que su relación liberó a *Rādhā* del sufrimiento y las ataduras humanas (Tandon, 2017, p.11). Este fue un tema/leitmotiv que quedó plasmado en las fachadas a través de las esculturas. La ligera desviación del torso (en relación con el eje central) simbolizaba la entrega del corazón al amante divino. Asimismo, la danza de las *maharis* (que le dio vida al leitmotiv) simbolizaba la entrega total o *self-surrender* de cuerpo y alma.

Por otro lado, Tandon destaca que la danza ritual ejecutada por mujeres se remonta alrededor del siglo VII a .e. c., con el nacimiento del *tantra* en el Shivaísmo dominante. “Dentro del pensamiento religioso, este era el tiempo en el que el Señor Śiva empezó a [acoger] la Energía como su consorte” (Tandon, 2017, p. 12): *Śakti* o *Devī*. Y la fusión de la energía femenina-masculina como principio casual de la creación se convirtió en una idea predominante a lo largo del subcontinente indio. Así, alrededor del siglo X e.c., no sólo surgieron danzas rituales en las que las mujeres transformaban la ofrenda de alimento y bebida, *prasād*, en gran ofrenda o *mahāprasād*, sino que también aparecieron las primeras representaciones de bailarinas, acompañadas por músicas, en las ornamentaciones de los templos (Tandon, 2017, p. 13). Asimismo, la danza ritual continuó floreciendo a tal punto que una estructura arquitectónica separada, el *Nāṭya Maṇḍap* (Fig.3), se adjuntó a la estructura central del templo para realizarla.

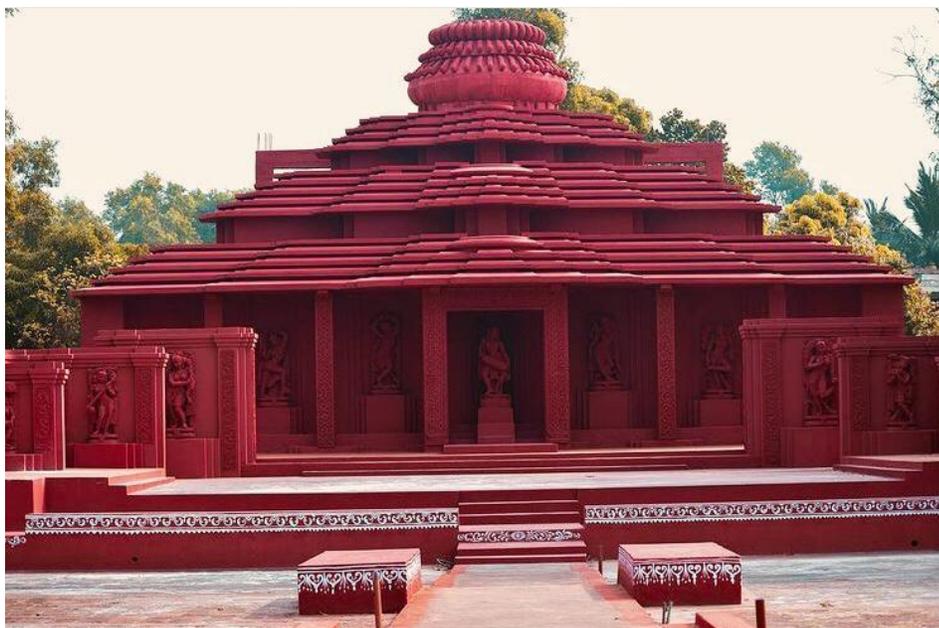


Fig. 3: *Nāṭya Maṇḍap* de Konark (Bhubaneswar Buzz, 2016).

En el Siglo XIX, con el establecimiento del gobierno británico colonial o “*British Raj*”, el declive de las devadasis fue aún mayor. Cuando los británicos se dieron cuenta de la tradición devadasi, es decir, de la costumbre de ofrecer mujeres como bailarinas de los templos –como esposas del dios– la tradición fue desaprobada. No es extraño que la colonia condenara ciertas prácticas, pues eran vistas a través del lente de una moral victoriana. Además, la colonia buscaba la constitución de espacios mutuamente excluyentes (los espacios del colono y del colonizado), así como el desarrollo, de acuerdo con Fanon (2006), de un *no hombre*; un estado de no naturaleza; un hombre-animal salvaje y exótico con prácticas tradicionales inconcebibles para el hombre occidental. Asimismo, los leales seguidores de la colonia, la “élite educada” de la India, estaban consternados. Tanto su mirada colonial como su concepción de la danza como “prostitución sagrada” produjo un daño permanente en la tradición (The Hindu, 2009).

Así, las condiciones sociales y económicas asociadas con las devadasi, fueron cuestionadas y despreciadas por misioneros cristianos y oficiales británicos. Como consecuencia, en 1829, los cristianos lanzaron una campaña anti-baile para acabar con esta tradición “grotesca e inmoral.” Más tarde, la presidencia de la ciudad de Madrás (ahora Channai), bajo el gobierno colonial, prohibió el baile en los templos en 1947⁴. Esto tuvo como resultado que las bailarinas estuvieran destinadas a la quiebra ya que sus patrones dejaron de patrocinarlas (Cultural India, 2018). Sin embargo, en Odisha no se pasó ninguna ley que hiciera de la danza un acto ilegal. La Prof. Frederique-Apffel Marglin, en la conferencia *Rituals of the Devadasis of Puri* (2021) señala que la decadencia de la tradición de las *Maharis* se vincula directamente con la toma de control del templo de *Jagannātha* – que es enorme y funciona como una pequeña ciudad– por el gobierno de Odisha. El primer intento de la ocupación fue en 1955; sin embargo, fue hasta 1963 que el estado desplazó al *Rājaguru* (Rey o sacerdote principal) de la administración del templo. A raíz de esto, la nueva administración del templo le dio instrucciones a los *Pandas* (sacerdotes que guiaban a los peregrinos alrededor del templo y otros sitios sagrados de la zona) que dejaran de llevar a los peregrinos con las *Maharis*, y que dejaran de referirse a ellas como “la diosa que camina”. Cabe mencionar que, si bien ellas eran económicamente independientes, recibían un apoyo material o económico de los peregrinos. Además, se les despojó de la concepción de ellas como *Śakti* durante los actos rituales –en particular porque música y danza se consideraban formas de unión entre *Śiva* y *Śakti*– y pasaron a ser meras mortales que con suerte llegaban a ganar 100 rupias al mes (Recognising Dance, 2021).

⁴ *Madras Devadasis (Prevention of Dedication) Act* de 1947 también conocido como el movimiento “*anti-nautch*”

A partir del declive de la danza de las *Maharis*, comenta Patnaik (1990), se conformó una generación de *gotipuas* (en Oriya, *goti*-único y *pua*-niño (Patnaik, 1990, p.73)): niños pre-pubertos, vestidos de niñas, que bailaban afuera del templo con la intención de preservar la tradición. Se cree que la danza Gotipua surgió en el reinado de *Prataparudradeva* (entre 1497 y 1540) y ganó popularidad en el subsecuente periodo musulmán (resultado de la invasión musulmana del siglo XVI) debido a la rigidez del sistema *purdha* o práctica cultural musulmana en que la reclusión de la mujer dio lugar a su escasa presencia en las festividades. Como consecuencia, Ramananda Raya, devoto Vaishnava, propuso que las danzas del templo fueran ejecutadas por los niños vestidos como niñas (Patnaik, 1990, p. 74). De acuerdo con Lowen (1989), surgieron los *gotipua akhadas* o lugares donde los niños se entrenaban. Ellos aprendían cantos para acompañar intrincadas secuencias de pasos (*footwork*), así como *bhandas* (posturas tántricas y acrobáticas de yoga). Estas danzas se transmitían de maestro a discípulo; por tanto, de cierta forma, sientan las bases del actual *Guru-Śiṣa-Paramparā*. Tandon señala que *paramparā*, viene de las raíces sánscritas *param*: fuente original, y *aparā*: algo que fluye alejándose de éste. Es un sistema de transmisión maestro-discípulo también asociado al linaje de alguna escuela o *gurukul* en particular.

Tandon (2017) señala que la existencia de la danza ritual “clásica” del periodo medieval en el actual Odisha despertó interés hasta después de la independencia de la India. Fue hasta la década de 1950 que se intentó recuperar el estilo. También, la autora destaca la importancia del vínculo entre las *Maharis* y las cualidades o características clásicas, puesto que éste representaba una oportunidad, para el fervor nacionalista regional en Odisha, de utilizar la danza para moldear una cultura identitaria propia, distinta a la del resto de la India independiente; al mismo tiempo, se buscaba el desarrollo de un sentido de identidad nacional

basada en los valores culturales autóctonos/originarios. Según Sharon Lowen (1989) la literatura shástrica (del Sánscrito, *śāstra*, cuya raíz es *śās*: enseñar) se volvió la principal referencia para legitimar el carácter clásico de las danzas de la India desde los años treinta. Durante dicho periodo de renacimiento se reconocieron como danzas clásicas (y distintivas) de la India al *Bharatanatyam*, *Kathakali*, *Manipuri* y *Kathak*. Sin embargo, en Odisha, esta tendencia de legitimar el estilo con base en la literatura clásica fue adoptada hasta la década de 1950.

2.2 *Renacimiento y reorientación*

La forma actual del Odissi, de acuerdo con Dharendra Patnaik (1990), es producto del renacimiento cultural post independista, que buscó el resurgimiento y re-establecimiento de diversos estilos de “arte antiguo”. Todo esto, con el propósito de una integración de la sociedad india (a pesar de las diferencias culturales y regionales manifestadas, entre otras cosas, en la lengua, literatura, música, danza). Patnaik indica que en 1957, un grupo de personas que incluía a académicos y *gurus*, formaron una asociación llamada “*Jayantika*” con el fin de promover el desarrollo del estilo a partir de su teorización y codificación. No obstante, fue hasta 1960 que hubo avances en cuanto al reconocimiento del Odissi como un estilo propio (que no derivaba del *Bharatanatyam*). Los miembros de aquella asociación firmaron una “declaración de sangre” (*blood declaration*) con el fin de apearse a la técnica y estilo estandarizados y acordados de manera unánime a partir de una re-visión; a partir de discusiones en torno a la codificación del repertorio, así como demostraciones relacionadas a las *ukutas* o sílabas rítmicas y las posturas básicas, por ejemplo. Tandon destaca que esta hazaña no fue sencilla; al contrario, hubo muchos argumentos y desacuerdos.

Eminentes Gurus formaban parte de la asociación: Guru Pankaj Charan Das, Guru Kelucharan Mohapatra –y su esposa Laxmipriya, quien fue una de las primeras figuras femeninas en bailar en un escenario en Odisha– Guru Deb Prasad Das y Guru Mayadhar Rauth. Éstos se fueron consolidando como los cuatro principales Gurus. Todos ellos fueron entrenados como Gotipuas; por tanto, muchos de los elementos básicos del estilo actual (ritmos, melodías, canciones, posturas, gestos y patrones de movimiento, por ejemplo) se extrajeron de la tradición gotipua. Al mismo tiempo, Guru Pankaj Charan Das, “al ser el hijo de una de las últimas *maharis* del siglo XX, fue considerado como un conducto adecuado [y no controversial] para representar su tradición” (Tandon, 2017, p.18). Frederique-Apffel Marglin señala que ninguna de las *maharis* fue consultada directamente. Esto se debe a la controversia sobre las *devadasis* a lo largo de la India y el movimiento que comenzó en la segunda mitad del siglo XIX que pretendía erradicarlas (Recognising Dance, 2021). Como consecuencia, era conveniente poner distancia. No obstante, sus conocimientos fueron la base no sólo para la creación del vestuario y ornamentación, sino también para la elaboración de las primeras secuencias de danza. Se incorporaron, por ejemplo, ciertas características del culto o adoración matutina al Señor Jagannāthaa: (*sakala dhupa*). Esto, eventualmente, resultó en la danza de invocación del actual repertorio: *mangalacharan*. Por tanto, estas contribuciones resultaron valiosas.

Por otro lado, Guru Kelucharan Mohapatra, excelente *mardalista* (*mardala*: instrumento de percusión originario de Odisha), “vio la posibilidad de crear composiciones teatralmente interesantes usando elementos de la tradición *mahari* [...] [así como los] ritmos indígenas populares de los *gotipuas* [para] construir [a partir de ellos]” (Tandon, 2017, p. 19). A través de su instrumento musical, llegaba a patrones rítmicos que posteriormente

exploraría físicamente (empezando por las pisadas de los pies hasta incorporar todo el cuerpo). Sus ideas cobraron vida a través de distinguidas intérpretes de la primera generación como Sanjukta Panigrahi. Ella se convirtió en una figura clave debido a que estudió Bharatanatyam durante 8 años en *Kalakshetra* –institución que ofrecía la posibilidad de que las niñas de alto estatus social aprendieran una danza refinada y codificada en un ambiente disciplinado– bajo la supervisión de Rukmini Devi Arundale⁵. Gracias a su estancia en dicha institución (y al énfasis que se le ponía al entendimiento de la gramática y semántica de la danza a partir de la literatura shástrica) ésta se empezó a considerar en el contexto del Odissi. Esto se debe a que Panigrahi regresaba a Odisha cada verano a compartir con su Guru (Guru Kelucharan Mohapatra) lo que había aprendido del *Abhinaya Darpana* y del *Nāṭyaśāstra* (Lowen, 1989). Entonces, no sólo empezaron a incorporar clasificaciones de movimientos y *vinnyogas* (usos) de gestos y *ślokas* (una forma de verso o estrofa) en sánscrito, sino que Guru Kelucharan Mohapatra fue introduciendo gradualmente elementos del śastra a su técnica de enseñanza: se utilizaron los movimientos de pies, manos, cuello, ojos, torso, *rasa* y *abhinaya* que estaban codificados en el *Nāṭyaśāstra* y el *Abhinaya Darpana*. Incluso, se empezaron a usar los equivalentes en sánscrito de la terminología coloquial que estaba en oriya. Esto se relaciona a la concepción del Sánscrito como lengua culta, pero que preserva una sacralidad; un aire de trascendencia. A pesar de que los ideales del Odissi eran distintos a aquellos que estaban plasmados en los textos “clásicos”, se establecía una conexión con viejas tradiciones a partir de la lengua. Así, lo antiguo mantenía su vitalidad en lo emergente y lo emergente (o nuevo) se legitimaba a partir de lo antiguo. Entonces, es posible que el intercambio con Panigrahi haya inspirado a Guru Kelucharan Mohapatra, considerado el mayor arquitecto del

⁵ Lowen (1989) hace mención de que, junto con E. Krishna Iyer, Rukmini Devi fue una de las pioneras en el sur de India de la reconstrucción de la danza de Tamil Nadu, y su transformación en el Bharatanatyam.

Odissi de hoy en día, a estudiar las esculturas de los templos y los manuscritos escritos sobre hoja de palma, con la intención de recuperar la técnica que había aprendido en su niñez (Lowen, 1989).

Por otro lado, debido a los esfuerzos de presentar el Odissi ante importantes audiencias (incluyendo a críticos y académicos) a finales de los años cincuenta, y de legitimar su estatus de “Danza Clásica”, el “descubrimiento” del *Abhinaya Candrika*, en manos del *Pandit* (título honorífico otorgado a brahmanes eruditos, particularmente a aquellos que se especializan en el estudio de la literatura sánscrita) Sadasiva Ratha Sharma, fue de gran utilidad. Éste, que según Patnaik (1990) fue escrito por Sri Maheswar Mohapatra en el siglo XV a. e. c., es considerado el tratado sobre Odissi. Por tanto, se dice que el texto antiguo sienta las bases para el actual Odissi. No obstante, Lowen (1989) señala que este texto pudo haber sido un fraude puesto que el Pandit Nilman Mishra ha encontrado numerosos errores en el texto. Además, se dice que nadie ha visto el manuscrito original de hoja de palma, situación que resulta extraña en comparación con los más de 500 manuscritos del *Gīta Govinda*, compuestos del mismo material, escritos en oriya. No obstante, el texto contribuyó a la obtención del título de danza clásica en 1964, según Patnaik. Con base en todo lo anterior, Tandon (2017) hace hincapié en uno de los aspectos más interesantes sobre la historia de la conformación del Odissi es que se proyectó ante el mundo como una tradición “antigua y sacrosanta” tan sólo unas cuantas décadas después de su re-surgimiento. La autora cita a Dinanth Pathy, quien comenta que la danza que crearon (o fabricaron) no es “auténticamente tradicional” sino “auténticamente contemporánea” (p. 27). Entonces, debe ser considerada una danza viva que está en constante transformación.

Capítulo 3: Experiencia espacial y creación del lugar para la danza

Si consideramos que a través del Odissi convergen tradición e innovación, y que el estilo se aprende a través del cuerpo, de la imitación y repetición, es pertinente explorar la manera en la que se constituye el *lugar para la danza* en un contexto en particular: el de un grupo de bailarinas que lo practican en México. Por otro lado, a pesar de que se puede considerar una danza más contemporánea que clásica, siguen permeando elementos atribuibles a la conformación del espacio sagrado, a una espacio-temporalidad vivida de la que se habló anteriormente.

Para poder entender la naturaleza de este lugar, así como la manera en la que se conforma, es fundamental recurrir a la metodología fenomenológica. Entonces, a través de testimonios obtenidos de entrevistas semi-estructuradas, así como de la observación participante y la introspección autobiográfica, es posible indagar y desplegar las formas en las que las bailarinas crean el lugar para la danza de manera individual pero también colectiva, a través de las diversas prácticas y representaciones que conforman su experiencia vivida, y las relaciones que se crean en conjunto con todos los elementos que se conjugan para dar vida a la escena: sus cuerpos, el escenario como tal, la música o los músicos, las luces, el público. Así, el texto gira en torno a las etapas de construcción subjetiva y corporal: *entrada, ejecución y salida*. En cuanto a la entrada, se tomarán en cuenta nociones relacionadas a la creación de hábitos y al entrenamiento que se da a partir de asistir a clase.

Cabe mencionar que, con el propósito de mantenerme fiel a las experiencias de cada una, se pretende utilizar un lenguaje narrativo y expresiones vivas, con el fin de ilustrar adecuadamente la manera en la que hacemos nuestro el lugar para la danza, cómo lo llegamos a sentir ajeno o cómo evoluciona junto con nosotras.

3.1 *La preparación del cuerpo: la intención en la clase*

Como se mencionó anteriormente, el lugar para la danza es nómada, efímero e intermitente. Por tanto, este se invoca y se crea desde el momento en el que empieza la preparación; desde la intención que se le da al movimiento en las clases. Además, es pertinente mencionar que el espacio se consagra simbólicamente al inicio de una clase de Odissi a partir de *Bhumi Pranam* o saludo a la Madre Tierra (Fig. 4). No importa si este saludo se hace de manera mecánica o inconsciente, tanto la bailarina como el salón de clases quedan transformados ya que éste delimita una espacio-temporalidad singular. Una se *adentra* a la práctica; en el espacio y cuerpo-territorio recién consagrado.



Fig. 4: *Bhumi Pranam* (Fotografía de Estefanía Escobar).

No obstante, a pesar de que esto ocurra antes y después de cada clase, y quede delimitado el tiempo-espacio de la práctica, para Elena, Jimena, Julia, Lucía, María, Mariana, Martina y Paula, el cambio de consciencia o cambio de intención verdaderamente ocurre en el momento en el que Sara, nuestra maestra, nos hace saber que habrá presentación. En cambio, Valeria menciona que ella siente que su proceso de preparación realmente empieza el día de la función, al momento del arreglo personal o *Aharya* (expresión ornamental). Para Paula, esta preparación implica “*ir ubicando dónde [va], [darse] cuenta si está entrando a tiempo o si debe de corregirse a sí misma si es que [va] atrasada o adelantada*”. También, casi que de manera automática, ella repasa mentalmente lo que sí tiene (con respecto al vestuario) y lo que le falta. Además, ella percibe que no practicamos tanto las danzas hasta que se enuncian las palabras “*vamos a tener función*”. Martina coincide en que, después de escuchar esas palabras, todo cambia. Se activa el estado mental de “*aprendérsela en serio*” (la danza o coreografía). Implica un mayor esfuerzo, pues se implanta el deseo de que salga bien. Elena habla de una motivación en particular: “*ya no es aprender por aprender, sino que implica una introspección; un encuentro con los otros cuerpos*” y en ocasiones con otros espacios. Cuando existe la posibilidad de tener un ensayo general y/o una prueba de luces, por ejemplo, se busca reconocer el escenario e identificar un punto de referencia (en relación con el lugar coreográfico). Se *siente* el espacio. Cabe mencionar, también, la capacidad (de los ensayos más próximos) de *aterrizarte*. Elena señala que éstos te “*dan más tierra*”. Te hacen cobrar consciencia de que la fecha se acerca y te obliga a pensar que “*lo que sabes, sabes*”.

María destaca, desde este punto, la importancia de *enfocar su energía*. Se hace una revisión de cada pieza –en especial las que se van a presentar, por supuesto– y se piensa en los cambios de hábitos que deben ocurrir: estos pueden ir desde dejarse crecer el cabello para

poder hacerse el chongo de manera adecuada, “*hacer lo posible para entrar en el traje*” – considerando que pocas de nosotras tenemos traje propio y que no son tan fáciles de conseguir en México– o “*hacer los ejercicios de respiración de yoga para fortalecer [los] pulmones*”, diría María. Mariana, al vivir fuera de la Ciudad de México, agradece ser considerada y contempla el tiempo que tendrá para practicar, tomando en cuenta que suele venir a clases a la ciudad una sola vez a la semana; por tanto, es posible que se pierda algunas de las indicaciones o cambios que se discuten durante las otras clases y ensayos. Lucía, por otra parte, considera que en el momento en el que aparece esta nueva intención, comienza oficialmente la preparación para la puesta en escena. “*No ocurre antes ni después*”. Hay que irse mentalizando para un “producto final”; no obstante, para lograr ese producto, se debe de pasar por un proceso: “*repetirlo, aprenderlo, hacerlo propio y hacerlo bien*”. Se trata de trabajar y confiar en la memoria corporal.

Por otro lado, tanto Mariana como Jimena, aluden a la intermitencia de este “estado mental” cuando mencionan que en los trayectos en el metro, por ejemplo, recuerdan o practican algunos movimientos. Lucía reconoce que es posible conectar de manera aleatoria, puesto que “*está muy presente la manera en la que tu cuerpo está procesando un movimiento en particular*”. Cada una interpreta y re-interpreta el movimiento; por tanto, es posible pensar “*ah, entonces giro hacia la derecha con tal o cual pie*” mientras Lucía está en alguna clase de la universidad, por dar un ejemplo. Hay ocasiones en las que una *entiende* el movimiento mientras te bañas o haces cualquier otra cosa (porque lo sigues pensando). Incluso, es común soñar con escenarios relacionados a la próxima función o cualquier otra situación en la que la danza se vea involucrada. También, pasa que mientras una va caminando, da los pasos al ritmo de *thei thei thadhei karataka thei*, por ejemplo (las *ukutas* o sílabas rítmicas de la pieza

que se vaya a presentar), o va recordando el *śloka* (o la “oración”) con la intención de aprendérsela. En este vaivén, en esta invocación momentánea del lugar para la danza en su dimensión psíquica, es evidente que, de acuerdo con Mónica Alarcón Dávila (2015), por procesos como estos “el cuerpo una vez más se muestra como algo ‘intermedio’ que no pertenece exclusivamente al ámbito físico pero tampoco al puramente mental o espiritual”.

Durante las clases, se aprenden poco a poco los movimientos, la técnica. En la primera lección, generalmente, se introducen las *ukutas* con las que se trabaja durante la clase (que varían de acuerdo al estilo o sub-estilo):

Tha iti na karathaka the the
 1 2 3 4

Tha iti na karathaka the the
 1 2 3 4

Tha iti na karathaka the the
 1 2 3 4

Dhei dhei nati nakarataka dhina kita
 1 2 3 4

Tha

Se trata de ciclos de dieciséis cuentas que se repiten mientras se llevan a cabo los ejercicios de calentamiento, así como los ejercicios en las dos posturas principales del Odissi: *cowk* (pronunciado *chowk*) o posición del cuadrado (Fig. 5), representativa del Señor *Jagannātha*, y *tribhanga* (Fig.5), postura en la que se emula a las *apsaras* o bailarinas celestes – representadas en las paredes de los templos– a partir de 3 dobleces o inflexiones: una en el cuello, otra en la cadera, y una más en la rodilla (Tandon, 2017, p. 42). De acuerdo con Sara, toda formación, todo ejercicio y postura se convierte en danza eventualmente; por tanto, vale la pena “entrarle duro”; hacerlo muy bien desde el primer momento. Esta noción estuvo aún

más presente cuando tuvo la oportunidad de irse a la India a especializarse en el estilo en *Gandharva Mahavidyalaya*, escuela en la que enseña Madhavi Mudgal, discípula de Guru Kelucharan Mohapatra. Esto se debe a que, como extranjera, “*te van enseñando a cuenta gotas*”. No obstante, ella cuenta que, afortunadamente, estuvo a prueba poco tiempo y pudo “*ir aprendiendo sobre la marcha con las avanzadas*”. Gracias a que nuestra maestra Sara estudió en esa escuela, el estilo que nosotras aprendemos busca parecerse y apegarse lo más posible en cuestiones de técnica al de Madhavi Mudgal. No obstante, se han incorporado algunos ejercicios de la escuela de Sujata Mohapatra.



Fig.5: *Chowk* y *tribhanga*, respectivamente (Arushi Mudgal, 2020).

Al empezar la formación como bailarina de Odissi con Sara, por lo regular una empieza a aprenderse los ejercicios en *chowk* y *tribhanga* poco a poco: primero se aprenden los pasos (los pies); gradualmente, se van incorporando movimientos de brazos (y manos), torso, cuello y cabeza, ojos y, finalmente, la intención. Muchas veces, todo esto se va

aprendiendo a partir de la observación e imitación. Se trata de re-conocerse poco a poco. Alarcón Dávila (2015) traza un paralelo con “la forma de relacionarse que tiene el bailarín con las fuerzas que habitan en su propio cuerpo y por tanto en su participación activa en la gestión de un movimiento que se caracteriza por ‘moverse a sí mismo’”, que explora Rudolf Laban a través de los Estudios Coreológicos (*Choreological Studies*): la ciencia y lógica del movimiento humano y la danza basada en métodos específicos para su estudio (Tandon, 2017, p. 49). Por tanto, se introduce la noción de una esfera tridimensional en el espacio, visualizada alrededor del cuerpo: *la kinésfera*. Esta evoluciona hasta convertirse en energía dinámica o *dinamósfera* (Tandon, 2017, p.54) a partir de cualquier movimiento ejecutado por el cuerpo. Por tanto, tanto los ejercicios de *chowk* como los de *tribhanga*, generan una dinamósfera. Y a partir de dichos ejercicios, se logra dimensionar su alcance. Además, éstos se *encuerpan* (*embody*) y se anclan a partir de un eje central, una especie de *axis mundi* que sirve para orientarse y para trazar líneas imaginarias en el espacio. Se trata de ir reconociendo las dimensiones del cuerpo-territorio y apropiarse de éste a través de los movimientos que se van aprendiendo y ejecutando.

3.1.2 Entrar a la dinámica del lugar para la danza

De esta manera, para poder *entrar* y recrear el lugar de Odissi, es necesario saber su lengua y su gramática; es fundamental estar familiarizada con los códigos del estilo (que a su vez posibilitan acciones extra-cotidianas). Julia habla sobre una colocación del cuerpo en un estado no-natural; “*parece ser una ilusión*”. Esto también sucede con el teatro de máscara, al que ella también se dedica, donde toda la silueta, “*la totalidad del cuerpo está involucrado en la transmisión de una acción*”. Entonces, entrenarse y entender los códigos permite

entrenar la imaginación y *hacer del cuerpo un relato*. Las acciones están decididas (la coreografía está dada de antemano); sin embargo, “*cuando una presta su cuerpo, su presencia, entrenamiento, imaginación... una se vuelve contenido*”. Y la expresión cambia. Paula lo describe como “*empaparse de la historia que va a representar*”; por tanto, aunque una no sea devota del dios *Gaṇeśa*, dios con cabeza de elefante, hijo de *Pārvatī* y *Śiva*, quien remueve todos los obstáculos, por ejemplo, es posible establecer un vínculo con éste. El poder decir *te saludo a ti, señor Gaṇeśa, que estás en lo alto* mediante el uso de *hasta mudrā(s)* o gestos con las manos, una crea una imagen mental que toma forma y queda plasmada a partir del cuerpo.

Sin embargo, Valeria señala que cuando nosotras aprendemos los *ślokas* no siempre logramos comprender o conectar con la narrativa de la misma manera que lo haría alguien que ha crecido toda su vida conociendo y escuchando los relatos que aluden a los dioses indios. No obstante, sí existe la posibilidad de convertirse en un vehículo para comunicar algo. Mariana, por ejemplo, es capaz de ver el pequeño *Gaṇeśa*, hijo querido de *Uma* (otro nombre de *Pārvatī*) pues “*si no lo [ve], nadie se la va a creer*”. Una se imagina su gran cuerpo majestuoso; se imagina a su madre, viéndolo con cariño. Como consecuencia, una, de cierta manera, se vuelve contemporánea a ellos ya que está ahí con ellos. Por otro lado, Jimena señala que *nunca dejas de ser tú* a pesar de que, de manera simultánea, *eres el personaje escénico*: “*tu personalidad se expande en movimientos, pero se la prestas a un personaje*”. Para lograrlo, Julia hace hincapié en que es un trabajo de todos los días. Se trata de percatarse de las reacciones del cuerpo al experimentar un sentimiento o una emoción e incorporar tales sensaciones a la hora de interpretar. Paula, hace alusión a la manera en la que rondas entre tu personalidad y el personaje escénico todo el tiempo. Al estar en casa

practicando, leyendo sobre el tema, al familiarizarse con la mitología, al ver videos de grandes exponentes del Odissi –como Madhavi Mudgal, Sujata Mohapatra o Bijayini Satpathy, por poner un ejemplo– a altas horas de la noche... Constantemente una se encuentra rememorando o haciendo notas mentales sobre sensaciones o momentos de la danza en los que hay que poner particular atención para no equivocarse.

Por otro lado, Tandon hace mención de que la consciencia de los procesos corporales, a la luz de los estudios coreológicos, permite una *encarnación* de la técnica del Odissi que se habilita cuando una se reconoce como testigo consciente de sí misma, “articulando su función en referencia con el *yoga*, así como el entendimiento de cómo re-ordenar [el] profundamente arraigado habitus de movimiento [para lograr] una gama de figuras, formas y energía” (Tandon, 2017 p. 50). A esto le agrega que su propósito final es crear un *performance* artístico que funcione energéticamente como un evento meditativo. Se trata de conectar con las cuentas, domar a la mente (por consecuencia, al cuerpo) y lograr la forma; hay que tener una atención-vigilante, que a su vez, según Alarcón Dávila (2015), genera una forma de “temporalidad corporal” que depende de la relación con el futuro inmediato. Sin embargo, para lograr esa presencia el día de la presentación, se deben seguir varios pasos.

3.2 *El día de la función: entrar*

3.2.1 *Preparación del escenario*

Resulta interesante que el espacio geométrico en su dimensión morfológica, objetual, se reviste. El teatro, la tarima, o el espacio designado para la presentación pasa de ser una estructura física a un espacio *lugarizado*. El telón, las piernas, las butacas, el punto que se

alcanza a distinguir cerca de la cabina de las luces, o la marca en el piso que indica el centro del escenario se convierten en partes pequeñas pero importantes de un gran todo. El teatro no luce igual cuando no hay nadie habitándolo. Incluso, hay ocasiones en que no existe tal infraestructura para la danza hasta unos días antes de la función (y desaparece brevemente después de que se ha bailado ahí). Esto es más común cuando se baila al aire libre. No obstante, el grupo hace suyo estos espacios. Cada uno tiene un sitio en el que deja sus cosas, un camerino que se vuelve recurrente, un lado del escenario del que le toca salir y con el que está más familiarizada... Entonces, no sólo la materialidad es importante, sino también lo que se experimente en ella. Y esa sensación varía poco de lugar en lugar. Claro, la gente con la que se interactúa hace que el espacio se sienta diferente, pero la emoción de estar parada tras bambalinas (y de compartir con el grupo) suele ser muy similar.

Volviendo al espacio geométrico revestido, el sitio en el que se va a realizar la presentación debe ser preparado. El *Nāṭyaśāstra* tiene indicaciones hasta de la manera, orientación, día y hora en la que se debe construir un escenario, así como los componentes que no pueden faltar. Sin embargo, en esta ocasión no se profundizará sobre ello. Esto se debe a que, generalmente, es imposible llevar a cabo los rituales que se describen allí al pie de la letra (incluso para quienes se consideran muy ortodoxos en cuanto a la tradición). En las presentaciones que se llevan a cabo en México, por lo general, se define un área para los músicos (en caso de contar con músicos en vivo, claro está). También, hay ocasiones en las que se pone un pequeño altar del lado izquierdo del escenario.

De acuerdo con Tandon, por lo general, el escenario se transforma de manera ritual a través del incienso, las lámparas de aceite y, en ocasiones, la fracción de un coco (todos componentes del altar) (Tandon 2017 p.70). Todo esto ocurre antes de la función. Asimismo,

en un programa de Odissi estrictamente tradicional, se le ofrendan flores a la Madre Tierra como parte de la secuencia inicial. Sin embargo, son pocas las veces que es posible poner un altar en nuestras presentaciones. “*Esto se hace por respeto*”, dice Sara. Por ejemplo, cuando nos presentamos en una feria, donde hay comida y bebida, se opta por no ponerlo. Únicamente se monta cuando se presentan piezas tradicionales (no fusión) en un teatro y se dispone hora u hora y media para hacerlo (de acuerdo con las normas y horarios del teatro). Esto resulta complicado cuando nos presentamos en conjunto con otras danzas, puesto que no se puede dejar en el escenario ya que representa un estorbo para bailarinas de otros estilos. No obstante, el altar sí se representa a través del movimiento. Aunque no se ofrezcan flores en la danza de invocación, *están* en el contexto de la danza. Por otro lado, en algunas presentaciones que se han hecho en el Teatro de la Danza, el proscenio⁶ ha sido decorado con *rangolis* o *mandalas*: “diseños circulares –casi siempre–, que se forman con polvo de colores, cuya función es honrar a la deidad y dar la bienvenida al visitante” (Cross, 2006, p. 18).

3.2.2 *Aharya: el arreglo personal*

En cuanto al arreglo personal, *Aharya*⁷, o expresión ornamental, existe todo un proceso. Sara aprendió el arreglo oficial, el que nos ha transmitido, en una escuela. Esto lo hace distinto al arreglo que te enseña tu guru de manera más íntima, por ejemplo. Esto se debe a que en ese contexto cada cosa está cargada de significado y depende de supersticiones particulares que varían de estilo a estilo: “*hacerle tres nudos al sari* (una tela para vestir de

⁶La zona que separa al escenario del auditorio; es decir, la parte del escenario más cercana a las butacas, al público.

⁷Los textos clásicos hacen referencia a cuatro formas de expresión en la danza: *Angika* (movimiento corporal), *Vachika* (expresión verbal y vocal), *Sattvika* (expresión emocional), y *Aharya* (maquillaje, vestuario y ornamentos (Lowen, 2016)

gran longitud que se amarra al cuerpo) *porque uno es de mala suerte*". Hay quienes jamás lavan sus trajes para no despojarlos de su espíritu puesto que, al transformarse en otra persona, según Sara, el espíritu del dios entra en el cuerpo; por tanto, *"el sudor ya no es humano y debe ser secado al sol"* (pues es el mismo *Surya*, dios del sol, quien lo seca). Sin embargo, considerando que ocasionalmente nos prestamos los trajes, es imposible darnos el lujo de no lavarlos. En cambio, Sara señala que *"en la escuela te enseñan a ser eficiente"*. Te explican cómo poner las distintas piezas que conforman al traje, o a atar el *sari* desde cero (hecho que en ocasiones resulta ser toda una hazaña).

Entonces, el arreglo de María empieza desde que va a dejar los trajes a la tintorería. Para Paula, en cambio, inicia desde que entra en una especie de *"meditación o trance"* al planchar el *sari* de siete metros de largo. Por otro lado, se busca que cada una haga el esfuerzo de purificar el cuerpo a través de dejar de comer carne unos cuantos días antes de función. Asimismo, *"se prohíbe tomar alcohol, tener relaciones sexuales y consumir drogas con el fin de alejar al cuerpo de lo profano"*, menciona María. Sara señala que más allá de un contexto religioso, nos pide que dejemos la carne puesto que ésta toma 72 horas en ser digerida. Por tanto, al no consumirla, *"toda la energía está donde tiene que estar: en el aparato óseo y kinestésico, más no en el digestivo"*. Por tanto, es probable que el cuerpo se sienta más ligero y se vuelva un poco más flexible. A esto, María le agrega que al modificar los hábitos *"haces que tu energía se direcciona hacia lo que vas a hacer"*. Menciona, en relación con el tantra, cómo a través de la eyaculación se desprende vida y energía vital. Por tanto, al no tener relaciones sexuales, cuidas y conservas esa energía. Mariana, menciona que todos estos actos no sólo resultan en la purificación del cuerpo, sino que también, idealmente, se purifican los pensamientos (a pesar de que no se considera una persona religiosa como

tal). Con relación a esto último, Martina añade que “*es una cosa muy interesante puesto que es una preparación tanto física como mental*”.

Todo este conjunto de acciones concatenadas –revisar que no te falte nada de maquillaje, alistar el traje y la joyería, tejer tus cascabeles o *ghunghrus*, preparar la maleta un día antes, dormirse temprano (o no poder dormir la noche previa a función, como es el caso de Jimena), despertarse temprano, peinarse, maquillarse, llegar una hora antes de la hora dispuesta...– se convierten en una *ritualidad personal*. A través de estos códigos de conducta, Julia señala que “*aprendes a ser como sería ese cuerpo que no es mi cuerpo*” (pero que sí es). Incluso, la práctica constante de estas ritualidades puede llevar, como dice Akram Khan en *Move* (2020) a “que la [danza], en cierto sentido, se convierta en [tu] religión conforme pasa el tiempo. Religión, en el sentido de que [se convierte] en tu forma de vida”.

Por otro lado, el proceso del arreglo en el Odissi permite que poco a poco te vayas convirtiendo en lugar para la danza. Ponerse el traje o el *sari* implica despojarse de la ropa civil; del yo-cotidiano. Sara menciona que el traje también ha ido evolucionando. “*Antes eran cinco piezas: caderera, abanico, pantalón, choli o blusa corta, y pechera*”. Sin embargo, algunas piezas se han fusionado; por tanto, son menos. También menciona que el abanico solía ir en medio de las dos piernas y simbolizaba el *chakra* o rueda cósmica. En cambio, ahora el abanico suele caer como cascada de un lado y se dice que hace alusión a las olas del mar de Odisha o a la cola del pavorreal. Ella prefiere el abanico de frente, pues le resulta más cómodo. Asimismo, se siente más segura y cubierta con el traje –que está diseñado para marcar los tres ángulos de *tribhanga* y cuyo pantalón da una forma muy característica de Odisha porque “*hace que parezca que tienes una gran cadera*” – porque con el *sari* siempre

existe la posibilidad de que no quede bien sujeto –a pesar de usar mil y un seguros– y quedar desnuda en escena. Éste último es un miedo recurrente en el grupo.

Al vestirse, Paula siente que pertenece al grupo de las que bailan, y se siente más identificada con nosotras (pues a todas nos une el bailar). Martina menciona que es una ropa que portas con orgullo puesto que te acompaña y posibilita el hecho de convertirte en algo más. Además, de cierta forma, representas a toda una tradición; a todos los *gurus* que le enseñaron a tu *guru* (y que te enseñó a ti). También, según Elena, “*existe una consciencia de todo lo que estás haciendo, y lo haces con más cuidado y respeto*”.

A la hora de maquillarse, por ejemplo, no sólo se recorren diversos simbolismos, sino que también se da cuenta de la evolución del estilo en México, puesto que incorpora algunas cosas y se aleja de otras. Según Lowen (2016), el maquillaje tradicional –que ha ido evolucionando desde los años 50 hasta ahora– buscaba enfatizar la belleza femenina retratada en imágenes clásicas: las cejas deben ser arqueadas, terminando con una pequeña curva hacia arriba (para parecerse al arco del dios *Kāma* o dios del amor, similar a Cupido en occidente); el delineado de los ojos, tradicionalmente hecho con *kajal* negro, se extiende desde la esquina interior del ojo hasta más allá de la esquina exterior (casi hasta llegar a la ceja); el *bindi* o *kumkum* que se pone en la frente y se decora con diseños en blanco que representan la luna y el sol, o una flor; también, se dibuja una patilla en espiral. Sara cuenta que ella aprendió a arreglarse con la bailarina y coreógrafa Djael Vinaver, quien fue discípula de Guru Kelucharan Mohapatra en los años ochenta. Por tanto, Sara describe al estilo de maquillaje como “*híper-femenino, setentero, exagerado y grande*”. En cambio, describe al estilo de arreglo Madhavi Mudgal, como “*pulcro y delicado, pero con los símbolos exactos*”. Este último, por ejemplo, dejó de incorporar la patilla como parte del maquillaje. (Fig. 6)

De cualquier forma, el maquillaje escénico es un tipo de arreglo que no se suele portar en el diario. Éste no sólo enfatiza los rasgos, sino que también ayuda a que la bailarina se identifique como tal. “*Lo hace más real*”, de acuerdo con Paula. Algo, que, como grupo se ha incorporado al maquillaje es un pequeño lunar en la entrada del cabello, pintado por nuestra maestra, para prevenir el mal de ojo. Esto último viene de supersticiones *oriyas*; no obstante, el portarlo, de acuerdo con Sara, “*da tranquilidad*”.



Fig. 6: Estilo de maquillaje de Madhavi Mudgal, (Attakkalari, 2020)



Fig.7: Sujata Mohapatra maquillada tradicionalmente (The Dance India, 2020).

En cuanto a la decoración de manos y pies, todas coincidimos en que es algo distintivo (“*y es parte de gozar la experiencia completa*”, según Paula). Julia hace la observación de que te obliga a no tocar nada; a estar quieta. Cuando te hacen *henna* (Fig. 7) o *mehndi* (que no siempre se estila, pero nosotras lo hemos hecho un par de veces), es un tiempo para ti. “*Todo mundo te atiende. Inclusive, la persona que te lo hace está a tus pies; por tanto, de cierta forma, está reverenciando tu estar en la Tierra*”. Es una manera de homenajear manos y pies.



Fig. 7: Decoración de manos y pies. Fotografía propia.

Por otro lado, tradicionalmente se usa *alta*, un tinte natural, para delinear los pies y decorar las palmas y las puntas de los dedos o falanges. Esto concluye el maquillaje. De acuerdo con Lowen (2016), al este de la India, las mujeres usan *alta* en los pies para embellecerlos. Se considera que hace que los pies parezcan flores de loto. Sin embargo, en el contexto de la danza, sirve para que la audiencia pueda percibir de mejor manera la articulación de manos y pies.

Sara cuenta que al principio “*sí usaban alta para pintarse, pero absolutamente todo quedaba manchado en rojo y tampoco era tan fácil de conseguir*”. Como consecuencia, hubo que hacer cambios. Menciona que cuando las bailarinas de danza clásica de la India iban a bailar a Europa, se pintaban manos y pies con plumones permanentes. No obstante, gracias a que el esposo de una alumna suya, que era artista plástico, nosotras usamos el Acuarel: un concentrado de acuarela líquida que tiene buena pigmentación y fijación. Se probaron diversos tonos, y se acordó que los que mejor funcionan son los rojos entre el 207 y el 210. Esto último es una adaptación característica de las bailarinas mexicanas.



Fig. 8: El proceso de pintarse manos y pies con Acuarel (Fotografía de Bárbara Pineda, 2018).

Por otro lado, algo que modifica la dimensión y sensación corporal es el tocado o *puspachuda* y la joyería. Ambos son distintivos del estilo. Sara cuenta que el tocado originalmente era tallado a mano. Según Lowen (2016), el material proviene del tallo interior de una planta llamada *shola pith*, que crece a lo largo de Odisha y Bengal; por tanto, su tallado es considerado artesanía regional. La bailarina usa flores de shola pith alrededor del chongo y se completa con una pequeña estructura que sobresale y alude a la cúpula del templo de *Jagannātha*. Cabe mencionar que, según Sara, los materiales se han diversificado; incluso, como son difíciles de conseguir aquí en México, se han mandado a hacer de fomi. Ahora se encuentran algunos que tienen lentejuelas o chaquiras; sin embargo, siguen habiendo algunos

que son solamente de palma. Asimismo, comenta que el número de rayos (que sobresalen a la orilla del tocado) deben ser 62, pero esto no siempre es así.

El tocado te da altura; por tanto, modifica tus dimensiones corporales. Además, si el chongo no está hecho a la altura correcta, el tocado puede verse extraño. Éste se suele usar únicamente para función; entonces, durante los ensayos, los movimientos se deben realizar con el tocado en mente para no pegarle y “perder lo grácil y etérea”, según Valeria. La primera vez que algunas de nosotras lo usamos, por ejemplo, no calculamos que estaba ahí y lo rozamos en un par de ocasiones. Es fundamental hacerse consciente de las nuevas dimensiones. El tocado no sólo modifica el cuerpo físicamente, sino también simbólicamente. Mariana, por ejemplo, decía que no le gustaba la “*antenita*”; sin embargo, una vez que entendió que al portarla la bailarina se convierte en un templo en movimiento, la aceptó con gusto.

Por otro lado, la joyería del Odissi es única dentro de la ornamentación de danzas clásicas de la India. Esto se debe a que es plateada⁸ en lugar de dorada. Ésta se compone por una *tika*, que se pone en el cabello, sobre la raya al medio; un broche que se pone en el centro de la parte de atrás del chongo; aretes que cubren toda la oreja (y suelen tener diseños geométricos o que aluden al pavo real) y terminan con una *jhumka* colgante que tiene forma de campana); hasta cuatro collares, algunas pulseras y, en ocasiones, un anillo en cada dedo. También, se porta un cinturón o *mekhala* sobre la cintura. Éste usualmente está compuesto por discos individuales que se tejen a lo largo de tres líneas o niveles. Lowen señala que la joyería fue inspirada en las detalladas representaciones en las paredes de los templos, así como en textos medievales en oriya. Como la joyería suele ser pesada (en particular los

⁸El trabajo en plata viene de la tradición de filigrana del Cuttack, distrito de Odisha (Lowen, 2016).

aretos), Valeria comenta que “*es como si bailaras con un cuerpo que no es tuyo*”. Esto se debe a que se suele practicar sin el peso extra. Asimismo, comenta que al ponerse los cascabeles “*siente como gradualmente su tobillo se va poniendo morado*”, pues los amarra muy fuerte para que no se zafen.



Fig. 9: *Aharya* completo (Fotografía de Bárbara Pineda, 2018).

El momento de ponerse los cascabeles tiende a ser muy íntimo. Se portan cincuenta cascabeles en cada pie. Sara menciona que Garima, quien fue maestra de *Kathak* en el Centro Cultural de la India, fue quien le explicó que la cuerda de los cascabeles simula el marco del Universo mientras que los cascabeles representan las estrellas, las constelaciones. Además, *hace que tu cuerpo se convierta en instrumento musical* ya que se enfatizan las percusiones que se hacen con los pies al ritmo de la música. Por tanto, eres bailarina pero también

instrumento musical. María cuenta que al ponerse los cascabeles “*procura tomar distancia, colocarlos en [su] frente, mostrarles respeto, y agradecerles la oportunidad de poder bailar*”. Además, el traerlos puestos te obliga a quedarte quieta con la intención de no hacer ruido. Esto es posible ya que suele ser lo último que se pone.



Fig. 10: El momento de ponerse los cascabeles (Fotografía de Alex Alfonseca, 2020).

Una vez puesto el traje y los cascabeles, una *es* bailarina de Odissi. Ya no es momento de comer, de ir al baño... Toda en conjunto, todo “el ajuar”, te aleja de lo humano, de lo terrenal. Lowen (2017) comenta que muchos le preguntan por qué toma tanto tiempo (por lo menos un par de horas,) prepararse para una presentación y ella siempre responde que “transformarse de mero mortal a *apsara* no es trabajo de cinco minutos”.

Elena señala que una vez que está preparada, se baja el estrés; ya no está presionada por terminar de arreglarse a tiempo (a pesar de que en el grupo solemos ayudarnos unas a otras para que el arreglo sea más eficiente; por tanto, es un proceso que te conecta como grupo pues existe un propósito en común). Entonces, empieza a calentar. Por lo general, nunca tenemos mucho tiempo para calentar (y por lo general, tampoco tenemos la

infraestructura ideal para hacerlo: en varias ocasiones nos ha tocado arreglarnos o terminar de arreglarnos en una pequeña carpa a la intemperie. A veces, tenemos un pequeño camerino que compartimos entre todas; por tanto, el espacio es limitado), pero para ella es de vital importancia hacerlo debido a que tiene una operación en el pie. Si no calienta puede sentir dolor y le cuesta más trabajo. Además, resulta más complicado “sentarse” o “bajar mucho” en *chowk*. La vez que no lo hizo, sintió que estaba “súper arriba” (y las fotos lo confirmaron). Para María y Julia sí es útil estirar un poco, mas no repasar. En cambio, para Jimena, a pesar de que considera que haces tuyo el material desde que ensayas (en particular una semana antes de la función), por su formación como bailarina, le es importante que salga limpio y bien. Incluso, menciona que repasa constantemente de camino a la función y procura hacerlo (también) un poco antes de entrar a escena. Por otro lado, para sentirnos más tranquilas, se procura “apapachar al grupo”. Es fundamental poder conectar con tu equipo.



Fig. 11: Momento de conexión previo a función (Fotografía de Bárbara Pineda, 2019)

Paula menciona que *“los nervios empiezan cinco minutos antes de salir a escena”*. Es por esto que Julia señala la importancia de estar lo más tranquila posible. Ella confía en que su cuerpo lo sabe y lo va a realizar. Sin embargo, comenta que *“la calma es algo que se entrena”*. El arte te obliga a auto conocerte: qué eres, qué no eres y en qué te puedes transformar. La auto-reflexión permite que cuando sientes que el corazón se te va a salir del pecho por estar tan nerviosa, puedas aprender a respirar, a calmarlo. *“Poco a poco el cuerpo va aprendiendo y entendiendo que no está en peligro, que todo está bien”*. Esto es fundamental ya que al pisar el escenario es posible sentirse sumamente vulnerable; *“sentirse encuerada a pesar de portar 6 metros de tela encima”*, según Martina.

3.3 Adentro. Habitar el lugar del Odissi

Segundos ante de entrar, Lucía expresa que *“sientes que te tiembla todo”* (en especial las primeras veces). No obstante, hay “algo” que la impulsa a salir. Paula describe esto como *“nervios no incapacitantes, nervios que te obligan a moverte en lugar de paralizarte”*. Te empujan. Implica *“salir de la zona de confort sin sentirse mal”*. No obstante, los nervios que experimenta Valeria sí tienden a ser incapacitantes. Esto depende de *“cómo pega el día”*, pero por lo general toma algo que le ayude a bajar la adrenalina y no salir corriendo. Es cierto que salir a bailar implica, como bien dice Paula, *“sacar seguridad de donde no la tienes”*. Sin embargo, eres otra tú (muy distinta a la que eres en la cotidianidad); por tanto, es posible darse cuenta de tu potencial completo como ser humano; de actualizar tu naturaleza a través del instinto. Al proceso de actualización de la potencialidad humana de un individuo, C.G. Jung le llama “individuación” (Tandon, 2107, p. 149). Por tanto, es posible descubrir y ser,

mediante el movimiento, completamente tú (sin tomar en cuenta la dualidad introvertida-extrovertida). Coincido con Mariana en que *nunca se sintió más ella que cuando baila*.

Elena describe que al momento de tocar el escenario con los pies descalzos (que es una sensación muy particular), como un momento que te permite conectar “con algo más”, con un estado de ánimo que no te pertenece. *“Es algo metafísico que [la] rebasa y que es difícil de explicar a través de palabras”*. Te olvidas de ti misma, pero a la vez te conectas con tu cuerpo que crea el aquí y el ahora. Alarcón Dávila (2014) señala que “la correspondencia entre interior y exterior, de pensar y sentir en esos momentos, la describen los bailarines como “presencia”. Esto se debe a que todos los sentidos, toda la fuerza del pensamiento se activa para sobrellevar la situación. El movimiento que se realiza es justamente el adecuado. Y todo el cuerpo está involucrado.

Entonces, en escena, toda tu energía está dirigida a una sola cosa. Paula lo describe como *“un no pensar en otra cosa más que en las cuentas”*, y este proceso le ha ayudado con la ansiedad. Lucía se repite a sí misma que se lo sabe, que puede, que le gusta, que hay que estar tranquila. También, está consciente de que hay espacio para el error; por tanto, no pasa nada si se equivoca. Martina cuenta que una vez, en una presentación de Bharatanatyam⁹, amaneció muy mal del estómago; entonces, salió de su casa encomendada a los dioses. Lo que le sorprendió fue que a pesar de sentirse pésimo y muy débil, sintió que ha sido la vez que mejor ha bailado y se conmovió muchísimo. Es impresionante cómo logró olvidarse del malestar y concentrarse en la danza. Julia menciona que *“en la teoría del yoga hay clasificaciones de tipos de mente, y que el esfuerzo consciente que se realiza en escena, donde cuerpo y mente se dilatan, es equiparable al tipo de mente que está enfocada en una sola*

⁹ Martina, además de aprender Odissi, ha aprendido Bharatanatyam y otros estilos. Es común que muchas de las chicas bailen otro estilo además de Odissi.

cosa, en una sola dirección: Ēkāgra". Por lo general, las danzas tienen una larga introducción musical, y muchas coincidimos en que ésta ayuda bastante en el proceso de direccionar la mente. Elena menciona que *"la música es la que me viaja"*. La música te ayuda penetrar en *"ese estado muy único"*. Pero no sólo eso. La música te transporta y te permite conectar con otros cuerpos a pesar de la distancia y el tiempo. Todas nos movemos al mismo ritmo. Y, en caso de ser una grabación, nos movemos al ritmo de la voz y los instrumentos de seres que ya no están sobre esta Tierra. Este es el caso de Guru Kelucharan Mohapatra y el músico Bhubaneswar Mishra, quien musicalizó muchas de las piezas que se bailan actualmente. En cambio, cuando hay músicos en vivo, conectas con ellos. Incluso, María dice que a pesar de que su cuerpo está tras bambalinas, *"[su] energía entra al escenario en el momento que ellos empiezan a tocar. Hay que estar alerta y más presente"* porque, a diferencia de una pista, *"nunca va a sonar igual"*. Todo es mucho más intenso.

Martina describe el penetrar en ese estado/espacio único como entrar a otra dimensión. *"Como acordarse del antes y el después pero no del durante. Es una sensación similar a la de tomar un examen profesional en el sentido de que tu cuerpo ya sabe qué hacer y lo hace en modo automático"*. No obstante, la intención está presente. Se evocan imágenes mentales con el fin de poderlas transmitir. Cuando bailamos *Vasant Pallavi*, la danza que narra la entrada de la primavera, una sí se imagina el florecer de los botones, el balanceo de los elefantes, los pájaros sobre las ramas de los árboles, el dios *Kāma* disparando flechas y llenando el aire de amor, por ejemplo.

Se siente como robarle tiempo al tiempo. Según Jimena, *"es un goce especial que sólo se logra después de años de dominar y disciplinar al cuerpo"*. Para Elena, es parecido al estado onírico porque *"se siente como perderse"* (y en los sueños también se pierde). Asimismo, algunas cosas son lúcidas pero otras no. *"Es una sensación que te llena el alma,"*

dice Lucía. También, María lo describe como “*un espacio energético que se construye y se llena de intención*”; un espacio con el que está agradecida porque le da tanto.

No obstante, es posible salir momentáneamente de ese espacio a pesar de que se esté dentro de él físicamente. Martina, por ejemplo, la vez que encontró a sus sobrinos en el público se emocionó tanto que se olvidó por unos segundos de *Martina bailarina*; por tanto, reconectó con Martina de la vida cotidiana. Así pasa también cuando se te cae un cascabel, se te atora el *sari*, te tropiezas... Es decir, cuando sucede algún imprevisto, lo buscas resolver y, aunque sea por una fracción de segundo, te desconectas de lo que estás interpretando. *Entras y sales*. Por eso Martina dice que es raro ver tus manos (cuando las tienes que ver). “*Volteas a ver tu mayura¹⁰ precioso y dices ‘no, no tiembles’*”. Te preguntas qué le está pasando a tu mano. Se puede decir, incluso, que tu mente está separada de tu cuerpo porque tú no le diste la orden de temblar. “*Es un vaivén constante*”.

Por otro lado, la atmósfera que se crea es distinta dependiendo de con quién estás. La cooperación (o falta de ella) se siente desde antes, desde que ensayamos, según Valeria. Es algo que se va construyendo. Poco a poco te vas acoplando con quien te toca bailar y vas aprendiendo a comunicarte a través del lenguaje no verbal; a sentirse una a la otra. Jimena, por ejemplo, puede bailar en grupo sin ningún problema; sin embargo, debido a que es muy alta, siente una liberación inmensa cuando tiene la posibilidad de bailar sola porque no tiene que contenerse; “*no [tiene] que [hacerse] chiquita*”. Cuando se baila en grupo, “*hay que aquilatar o regular la energía entre todas; hay que estar al pendiente de las demás*”. En cambio, sola, lo único que hay que hacer es poner atención en la precisión de los pasos y en el tiempo. Por otro lado, María señala que las veces que ha bailado con Julia, a pesar de que

¹⁰Uno de los gestos de las manos o *hasta mudras* de acuerdo con el *Abhinayadarpana*, y el *Nāṭyaśāstra*.

sea un escenario enorme y no estén tan cerca físicamente, la puede sentir. Es verdad que después de haber bailado muchas veces con alguien (cosa que también ocurre con Paula y conmigo) se crea un lazo muy particular. Por lo general, buscamos apoyarnos entre todas. Lucía señala la importancia de que *“realmente se vea un grupo y no sólo un conjunto de bailarines”*. No obstante, puede ocurrir que te toca compartir escenario con personas que no conoces en realidad; personas con las que has convivido muy poco. En este caso, las interacciones giran en torno a aprenderse la danza y que salga bien. Por tanto, hay un objetivo en conjunto que cohesiona. Este fue el caso de la vez que me tocó bailar como invitada en otro grupo. Tuvimos que aprendernos un pequeño *śloka* en un periodo muy corto de tiempo; por tanto, el propósito de todas y todos los involucrados era que saliera lo mejor posible.

Asimismo, conectas y compartes la energía y habilidades con el resto de las personas involucradas en la puesta en escena: ya sea quien está a cargo de las luces, de la música o el mismo público. Julia señala que, *“mediante sensores, se ha comprobado que la respiración de quien baila se sincroniza con los latidos del público”*. Además, la energía rebota. El público, según María, *“te sostiene del otro lado”*; delimita tu escenario. A pesar de que es un tiempo muy de una (pues lo haces para ti), quien te observa te puede sentir y lo puede sentir de una manera distinta a como tú lo estás experimentando. Martina lo define como *“un regalo distinto para ambos”* (para ti misma y para quien te ve). *“Por eso invitas a tu gente”* y por eso le gusta tanto. En su caso, ella visualiza a sus invitados desde los ensayos con el fin de hacerse a la idea y acostumbrarse a que la están viendo. Además, menciona que cuando vas a ver a alguien en particular, es común que sólo se escanee el conjunto y se vea fijamente a esa persona. Entonces, es importante trabajar el hecho de que varias personas te miren para no entrar en pánico cuando llega el momento. Mariana agrega que *“ser observada no es algo sencillo”*; sin embargo, es una experiencia enriquecedora. Por otro lado, Elena se vuelve

consciente de que no baila sola al sentir el espacio y la iluminación. Menciona que pone especial atención en las interacciones con las compañeras, así como con las luces (pues intenta no salirse del cuadro de luz). Para Valeria, *“la iluminación es como un personaje más de la historia”*, pues hace visible algunos elementos y oculta otros. Además, es un componente más de la totalidad del lugar para la danza.

Algunas de las compañeras prefieren bailar al aire libre, otras prefieren que sea dentro de un teatro. Unas prefieren que sea durante el día y otras durante la noche. Para algunas, ver las caras de la gente puede ser cómodo y para otras, fastidioso. De igual forma, el poder ver qué está ocurriendo del lado del público puede resultar emocionante o puede representar un distractor: *“te aterriza más a este plano/te vuelve más consciente de ti”*, pero también te puede ayudar a conectar con el viento, los árboles, las niñas y niños que se unen a tu danza, etc. No obstante, todas coincidimos en que el lugar material/físico no es tan importante en sí. La sensación, bailes en la Sala Miguel Covarrubias, en el auditorio de la embajada, en la Feria de las Culturas o en el Carnaval de Guamúchil, es similar. Además, cualquier lugar merece el mismo respeto. *“Se trata de tu profesionalismo”*, dice Jimena. *“No habría por qué darle menos importancia a una función en un lugar donde la infraestructura no es la mejor, que a una función en Bella Artes”*, por poner un ejemplo. Para ella, además, ofrecer menos es auto-denigrarse. Por otro lado, si te pasa como a Paula (que considera que el lugar para la danza es un espacio en la mente), no existe distinción alguna entre escenarios (al momento de llevar a cabo la danza, claro está). Para Lucía, representa un momento y lugar exacto donde todo se acomoda; donde *“está justo la gente que tiene que estar”*. Además, Martina comenta que el escenario lo hace uno y, a su vez, éste es el que te hace bailarina (*“aunque en ocasiones no te la creas”*).

3.4 *El retorno al espacio-tiempo profano*

Cuando se trata de salir, de regresar, los procesos son diferentes. *El cuerpo es la puerta que te permite transitar entre universos*, de acuerdo con Julia. Hay circunstancias que te obligan a regresar de golpe. Para Martina es cuando se apagan las luces y sale la risa nerviosa, cuando pone un pie fuera y la gente del teatro la regaña por hacer ruido con los cascabeles, o por hacer mucho ruido en camerino al compartir con sus compañeras (a veces de manera eufórica) cómo se sintió después de lo ocurrido. A esto le agrega que *una parte de ti regresa de inmediato* (la parte de tu cerebro que tiene que reaccionar ante ciertos estímulos), pero la parte emotiva sigue en un estado diferente. Lucía, por otro lado, lo describe como *“un subidón de energía”* que se acaba. Cuando la última persona termina de aplaudir, se vuelve consciente de que ya se acabó. Ya dio lo que tenía que dar, y se termina la magia. Para Jimena, es un proceso de muchas horas; incluso, de muchos días. Sin embargo, también es un vaivén. Esto se debe a que te vas ocupando de otras cosas: de desmaquillarte, de ir con tus amigos, con tu familia, con tu pareja... Pero pasa que te encuentras sola y te acuerdas de cómo se sintió o de si se te fue un paso; si percutiste muy duro y te lastimaste el talón, o si la parte que te costaba mucho trabajo salió muy bien. Elena y Valeria coinciden en que es una salida gradual. Elena describe ese salir poco a poco como *“una sensación de estar y no estar”* que se prolonga durante el resto del día; *“es como estar anestesiada”*. Valeria siente que es más evidente cuando vas *“dejando los trocitos de tu personaje escénico”*: los cascabeles, el vestuario, el maquillaje, el “chongazo”. Una vez que te quitas todo vuelves a ser tú misma. Algo interesante es que, para ella, es más súbito entrar en personaje que dejarlo puesto que en la mayoría de los casos, ambos son procesos graduales. En cambio, Mariana lo describe como *“estar en las nubes y caerse de pronto”*. El *“jalar tus cosas por el fango*

del Bosque de Chapultepec” acaba de inmediato con la ilusión. Asimismo, cuando Mariana bailó en el Teatro de la Danza, los del sindicato la estaban apurando; por tanto, sintió que no le dieron tiempo de procesar que ya había acabado. Así, el salir a la cotidianidad se convierte en una cuestión muy técnica: *“te cambias y te vas”*. No obstante, sale y lo disfruta, puesto que no es algo que se imaginó que haría. De manera similar, María dice que *se queda distinta*. Incluso, es algo químico (puesto que se experimentó una gran emoción en donde mucha adrenalina estuvo involucrada). Es como una bajada muy suave posterior a una experiencia con sustancias que alteran el estado de conciencia. Se queda *“llena de amor y cosas bonitas”*. Para Sara, es difícil aterrizar. Cuesta canalizar la energía y descansar; por tanto, le cuesta mucho trabajo dormir después de una función. Siente que el cuerpo vibra; sin embargo, también siente que no es algo que se deba controlar.

Algo que también ocurre es que para muchas resulta extraño salir “al mundo real”, al tiempo corriente con todo el maquillaje encima. Por un lado, a Martina le gusta *“rascarle lo más que se pueda a esa sensación tan bonita”* (cosa que se logra con las fotos grupales que se hacen en ocasiones después de la función); sin embargo, para otras, resulta incómodo que la gente se te quede viendo. Para Lucía, que le pregunten por su vestimenta y/o su maquillaje es algo normal ya que creció yendo al Templo Hare Krishna. Entonces, ya no le sorprende que la gente se asombre al ver su atuendo. Sí puede resultar divertido abrazar lo “raro” o diferente de tu apariencia. Elena comenta, por ejemplo, que le gusta que pregunten qué le pasó en las manos (ya que siguen pintadas).

Sin embargo, ahora todo esto se percibe muy lejano debido al contexto actual de la pandemia que inició en 2020:

Parece ser que el quedarse en casa te obliga a estar mucho más conectada con la realidad. Es decir, resulta mucho más difícil adentrarse en el lugar para la danza por todos los distractores. A pesar de que te conectas a través de una plataforma digital para tomar clase, y a pesar de que tienes designada una hora y un lugar para practicar, parece ser que conectas con el espacio-tiempo de lo cotidiano cada vez que escuchas a tu familia haciendo ruido, a la señora del “fierro viejo”, o que te tropiezas con un mueble. Martina, hablando de la geografía propia, dice que “[*odia*] bailar en [*su*] sala porque no [*le*] permite habitar [*su*] cuerpo” porque está más preocupada por no pegarse con los libreros. Constantemente se “[*pelea*] con el espacio en lugar de disfrutarlo”. Se extraña la presencia. “Tener las compañeras al lado te permite medir bien tu espacio”, menciona Elena. Cuando estás cerca nos “[*podemos jalar para el lado que es*]” o se puede dimensionar “[*qué tan amplias son las vueltas o cómo se debe mover la patita*]”, según Martina. María, quien hizo una presentación en línea, dice que la sensación es muy diferente porque haces todo sola (y estás más preocupada porque no haya ninguna falla técnica que por otra cosa). Entonces, no se disfruta igual. Elena señala que “[*ahorita que estamos ensayando en zoom, de pronto se siente como en presentación. Te dicen ‘toca Vasant, van’ y siento que sólo me van a estar viendo a mí y yo no puedo ver a nadie*]”. Es una sensación muy extraña bailar para alguien que no puedes ver ni sentir como tal. “[*Estás sola en el mundo... sí es necesaria la colectividad y la presencia del otro*]”.

No obstante, para Mariana, la soledad ha sido buena porque ahora se prepara más a consciencia. “[*Cuando estás con las demás hay comparación*]”. A veces no es intencional, pero observas inocentemente que “[*ella ya lo cachó y tú no*]”. Y en ese proceso dejas de ponerte atención por un instante. Entonces, al únicamente poner a la maestra o a ella misma

en pantalla, es capaz de observarse y cuestionarse “¿de verdad bajo tanto [en *chowk* y *tribhanga*] como creo?” De esa manera ha logrado trabajar en aquello que le toca y entender algunos aspectos que antes no tenía claros (como el ritmo del calentamiento). Asimismo, dice que todos estos procesos le han ayudado a “repensar qué es afuera y qué es adentro”. En un tono similar, Paula señala que la “crisis obliga al cambio. En especial en estos tiempos apocalípticos.”

La irrupción de la cotidianidad en el círculo mágico del baile dentro de la casa da cuenta de cómo ni el sitio designado para la práctica del Odissi ni el cuerpo mismo son lugares para la danza en todo momento. No existe una polaridad opuesta absoluta entre lugar y no lugar para la danza, no hay un afuera y un adentro absolutos, el espacio de Odissi aparece y desaparece, se activa y se desactiva más o menos difusamente cuando el cuerpo baila. La casa y el cuerpo son casa y cuerpo y a la vez son algo más. El teatro o la sala se pueden convertir en escenarios del Odissi que es ese lugar que tiene su propia espacio-temporalidad, que es cíclica, y está a la vez sujeta y a la vez no, a las condiciones particulares de cada contexto. El lugar, que se crea con cada clase y con cada movimiento que se logra entender y ejecutar, está sujeto a qué tanta privacidad (y distractores) puede haber; al uso que se le suele dar a ese sitio –ahora múltiple, debido al confinamiento–, con quién se comparte, así como la amplitud de movimiento que permite, o incluso ahora, en casa, la conexión a internet se vuelve fundamental puesto que media la relación con las demás, pero también con la música.

Entonces, es posible decir que el lugar para la danza, el lugar para el Odissi se lleva consigo y se puede reproducir en cualquier sitio siempre y cuando haya suficiente espacio para ejecutar los movimientos. Pero la manera en la que el cuerpo aprende y hace propia una secuencia de movimientos, una coreografía, es distinta cuando sabemos que habrá una

presentación, porque existe una meta común: compartirla con una audiencia. Entonces, el lugar para la danza es relacional; se vincula con las interacciones entre bailarinas, pero también con el público. Además, los límites difusos, el vaivén de este lugar se vuelve evidente cuando se conecta con éste de manera aleatoria durante el día. Se piensa y repasa constantemente. La energía está enfocada en esa meta; por tanto, los hábitos se modifican con el fin de fortalecer el cuerpo, pero también de mantener cierta estabilidad. Esto varía de persona en persona, pero hay algunos rasgos compartidos.

Reflexiones Finales

Se puede vislumbrar cómo diversos elementos se conjugan para que surja el lugar. Tanto el espacio material como la bailarina, se transforman. Hay un cambio cualitativo. Es posible decir, incluso, que mueren simbólicamente por un rato, a su condición habitual, y se convierten en algo más, en alguien más, incluso en la sede de los dioses a quienes aluden en las historias del repertorio. La bailarina funda su mundo con su propio cuerpo como referencia, revistiéndolo literal y simbólicamente a través del *Aharya* o expresión ornamental; de despojarse de la ropa de civil para portar el traje y verdaderamente convertirse en bailarina de Odissi. Así, se penetra en una dinámica singular, donde incluso la percepción del tiempo es distinta. Se crea un juego entre el espacio interior y exterior. Y todo esto se puede comprender, de manera más concreta, a través de las propias palabras de quienes lo experimentan. Además, considerando que las trayectorias de género, clase y etnia se encarnan en los cuerpos, la danza evoluciona dependiendo del contexto en el que se practica y de quienes la practican. Cada una de las bailarinas tiene una formación y experiencia de vida distinta; como consecuencia, la investigación (y la práctica) se ven enriquecidas. Además, se trata de un arte vivo; por tanto, es susceptible a ser habitado e interpretado de manera distinta. A veces los nervios invaden y a veces se logran controlar. Para unas se siente como una ilusión, como un sueño. Para otras se trata de que toda la energía está enfocada en lograr la forma, en lograr transmitir una historia y/o sensación. La personalidad de cada una se expande en movimientos alimentados por sensaciones y sentimientos que se evocan al bailar. Por eso, cada interpretación es única y se vive como tal. En ocasiones se logra adentrarse por completo en el círculo mágico del Odissi, y otras veces la realidad cotidiana, a través de distractores, irrumpe constantemente. Asimismo, el proceso de *entrar* y de *salir* varía

muchísimo y no es absoluto. Tiene diferentes duraciones para cada quién. La preocupación por apegarse a las reglas del juego, al lenguaje y la gramática del Odissi, es mayor cuando se ensaya para una presentación próxima, ya que esto posibilita la ejecución de pasos y movimientos que permiten empaparse de aquello que se va a representar.

Durante la práctica, el espacio de Odissi se invoca y se crea a partir del *Bhumi Pranam* o saludo a la Madre Tierra puesto que el lugar queda consagrado simbólicamente. No obstante, para casi todas en el grupo, el cambio de intención ocurre en el momento que se sabe que va a haber presentación. La introspección es mayor debido a un estado mental que hace que los procesos del cuerpo se hagan a mayor consciencia (de manera individual y como grupo). Asimismo, es común abstenerse de comer carne, de consumir cualquier tipo de sustancia estupefaciente o de tener relaciones sexuales al menos un día antes de la función.

Como consecuencia, hacer una recopilación de los ritos personales (pero también grupales) permite identificar aquellas prácticas que distinguen a este grupo de cualquier otro. Además, se pueden rescatar los saberes que se transmiten únicamente de manera oral a través de *Guru-Śiṣa-Paramparā* o sistema de transmisión maestro-discípulo. También, al utilizar un lenguaje narrativo y al apegarse lo más posible a sus palabras, se transmite e ilustra adecuadamente la manera en la que cada una crea y se relaciona con el lugar para la danza. Este conocimiento, aunque subjetivo, es legítimo, puesto que la gente que crea/produce y reproduce estos espacios es gente verdaderamente existente; es gente viva y real que proporciona información valiosa sobre la dimensión espacial. Además, estos datos permiten reivindicar la experiencia del mundo vivido en el quehacer geográfico.

La Geografía Humanística se interesa por los sitios que se convierten en *lugar*; se interesa por los espacios humanizados y habitados por la gente, dotados de significados y

creados mediante experiencias vitales. Éstas se viven a través del cuerpo con el que se experimenta la cotidianidad y lo *otro*. Para la Geografía de la Danza, el cuerpo danzante incide en la configuración del lugar y revela relaciones espaciales, ya que está en constante interacción con otros cuerpos danzantes, escenario, música, vestuario, audiencia. Además, el cuerpo, en términos de escalas, es también territorio que se apropia tanto material como simbólicamente. *El cuerpo se concibe como espacio*. Quien baila habita su cuerpo; entonces, a través de este *habitar* se relaciona con el mundo material externo pero también con el mundo subjetivo interno; por tanto, existe una geograficidad. Asimismo, el cuerpo que se habita es multidimensional, ya que contempla varias capas de nuestro *ser*: la dimensión estética, la esfera intelectual, el lenguaje, la musicalidad, la emoción, los recuerdos, acciones y relaciones, entre otras.

Entonces, reinscribir el cuerpo danzante, el cuerpo de la bailarina de Odissi, en el centro de la reflexión geográfica, ha sido posible a través de una aproximación Humanística y fenomenológica que reconoce su rol en la creación del *lugar para la danza*; el cuerpo y el espacio habitados a través de la práctica del Odissi. El cuerpo en movimiento se vincula con la sensación y con la experiencia espacial; con la manera en la que lo hacemos nuestro mediante la ejecución de movimientos codificados, de acciones extra-cotidianas. Dichos movimientos tienen una historia que se puede apreciar a través de su evolución. En el caso del Odissi, tanto los rituales tántricos –en los que se consumaba la unión de *Śiva* y *Śakti* mediante la danza– como la arquitectura y ornamentación de los templos, particularmente las esculturas, influyeron en el renacimiento y reorientación del estilo. La danza, entonces, plasmó elementos escultóricos en sus posturas principales, *chowk* y *tribhanga*, así como en las formas y movimientos que derivan de éstas. No obstante, cabe mencionar la importancia

de la tradición *Gotipua* en la codificación de patrones rítmicos y la elaboración de las danzas debido a que los cuatro principales gurus provenían de dicha tradición. Asimismo, hay que mencionar que la exploración física de los movimientos e ideas emergentes de Guru Kelucharan Mohapatra –considerado el mayor arquitecto del estilo hoy en día– no sólo cobraron vida a través de él, sino también a través de sus primeras discípulas. Este es el caso de Sanjukta Panigrahi. Además, ella jugó un rol importante en el proceso de sanscritización del Odissi; por tanto, en el proceso de legitimación como danza clásica de una India independiente.

Posturas y danzas, de cierta forma, conservan la vitalidad de estos personajes. Al ejecutar dichas danzas, el espacio se *lugariza*, evoluciona junto con nosotras. Además, el cuerpo se convierte en el centro; en el punto de referencia para cualquier orientación futura. Así, es posible volverse contemporánea a los dioses y personajes que se representan en la escena, de ahí la aproximación a lo sagrado que adquiere el cuerpo de la bailarina.

Así, van surgiendo mundos personales –cualitativamente distintos al espacio homogéneo circundante– en los que interactúan percepciones y sensaciones. Por tanto, es posible reconocer la experiencia del sujeto, nuestra experiencia, como algo más que un componente pasivo. Se trata de entender la manera en la que se constituye el lugar para la danza a partir de los testimonios de quienes lo habitamos, lo creamos y lo experimentamos. Sólo así es posible develar su naturaleza intermitente y sus límites difusos, donde se cruza lo sagrado y lo profano en el mundo de la vida cotidiana.

Así como se hizo esta recopilación de algunos aspectos relacionados a la práctica del Odissi, se pueden rescatar las experiencias de otras bailarinas; experiencias que muchas veces suelen ser negadas e ignoradas por la academia. Es posible discutir cuestiones teóricas en

relación con la danza, más aún cuando se trata de un estilo que es relativamente ajeno a quien lo practica en occidente (cuando se entra en contacto con este). En el caso del Odissi, que existe una comunidad de bailarinas que lo practican en toda Latinoamérica, sería interesante discutir la manera en la que esta danza y ellas mismas, se han ido adaptando, y la manera en la que el estilo ha ido evolucionando regionalmente. Esto se debe a que la danza, como las corporeidades, son espacios vivos, hay un diálogo constante entre los cuerpos que existen en un contexto espacio-temporal concreto y la tradición, que se mueve entre la permanencia y el cambio.

Bibliografía

- Augé, M. (1992). *Los «No Lugares» Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (5ta ed). Editorial Gedisa.
- Alarcón Dávila, M. (2015). La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37 (106).
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762015000100005#n24b
- Arushi Mudgal [@arushimudgal]. (29 de septiembre de 2020). *Chauka and tribhagi... best friends The main body postures of Odissi. Different in nature yet complementing. Photographs by Ajay Lal.* [Fotografía]. Instagram.
https://www.instagram.com/p/CFua9WzB-0q/?utm_source=ig_web_copy_link
- Attakkalari [@attakkalari_centre]. (11 de octubre de 2020). *The #Spaarkk2020 launch weekend continues! Join us this evening at 6:30PM IST to hear the perspectives on this live discussion* [Fotografía]. Instagram.
https://www.instagram.com/p/CGMb355FtLk/?utm_source=ig_web_copy_link
- Banerjee, I. (2007). *Fronteras del Hinduismo. El Estado y la fe en la India moderna* (L. Murillo Saldaña trad.). El Colegio de México.
- Barthe-Deloizy, F. (2011). Le corps peut-il être un “un objet” du savoir géographique? *Géographie et cultures*, (80), 229-247. <https://doi.org/10.4000/gc.544>

Berdoulay, V. (2002) Sujeto y acción en la Geografía Cultural: el cambio sin concluir.

Boletín de la A.G.E. (34), 51-61. <https://bage.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/427>

Bhubaneswar Buzz [@bhubaneswarbuzz]. (24 de octubre de 2016). #awesome #photography

#konark #natyamandap #odisha #ttot #bhubaneswarbuzz. pic courtesy @_iampramit_. #wow #awesome. Tag #bhubaneswarbuzz to get featured [Fotografía].

Instagram. <https://www.instagram.com/p/BL-FUIch28K/>

Cassin, B (dir.). (2018). *Vocabulario de las Filosofías Occidentales I* (p. 436). Siglo XXI.

Coomaraswamy, A. (1996). *La Danza de Śiva. Ensayos sobre arte y cultura india*. Ediciones Siruela.

Cross, E. (2006). El arte de la India. En: Cross, E., Montemayor, C., Arellano, A. & de Tavira, L., *Raíces míticas y rituales de la estética y las artes escénicas en India, Grecia y México* (pp. 15-67). Casa del Teatro, Quinta del Agua Ediciones e Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Cultural India (2018). Odissi. Cultural India. <https://www.culturalindia.net/indian-dance/classical/odissi.html>

Demaizière, T. & Teurlai, A. (dir.). (2020). Move (temporada 1, episodio5) [episodio de serie documental]. Francia: Netflix.

Eliade, M. (1981). *Lo Sagrado y Lo Profano* (4ta ed). Guadarrama/PuntoOmega.

Fanon, F. (2006). *Los Condenados de la Tierra*. (2da ed.). Editorial Último recurso.

- Figuroa, O. (2019). Utpaladeva: las delicias del amor divino. *Inundación Castálida*, 4(12a), 58–66. http://revistaselclaustro.mx/index.php/inundacion_castalida/article/view/461
- Gans, R. (2017). Yves Raibaud (dir.), « Géographie de la danse », *Géographie et Culture*, n° 96, 2015. *Lectures*. <https://doi.org/10.4000/lectures.23318>
- Geography. (s.f.). Autobiography in Geography. Geography Name. <https://geography.name/autobiography-in-geography/>
- González, M. J. (2003). *Geografía Humanística*. Universidad de León. <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/974/Gonz%C3%A1lez.pdf?sequence=1>
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. (E. Imaz, trad.). Alianza Editorial/Emecé Editores.
- Joshi, R. V. (1992). *Los Yogasutras de Patañjali*. Árbol Editorial.
- Kuoni, B. (1986). *Unas notas sobre la Geografía Humanista*. Treballs de la Societat Catalana de Geografia.
- Lindón, A. (2006). Geografías de la vida cotidiana en Hiernaux, D. & Lindón, A., *Tratado de Geografía Humana* (pp. 356-400). Anthropos-UAM.
- Lowen, S. (1989). *Contemporary Issues of the Sastra in the Classical Dance of Orissa*. Academia. https://www.academia.edu/40683196/CONTEMPORARY_ISSUES_OF_SASTRA_IN_THE_CLASSICAL_DANCE_OF_ORISSA

- (2016). *Aharya — Costume, makeup and ornaments in Odissi dance*. The Asian Age. <https://www.asianage.com/dance/aharya-costume-makeup-and-ornaments-odissi-dance-479>
- Marchal, F. (2015). Elle danse, ensemble. *Géographie et cultures*, (96), 25-40. <https://doi.org/10.4000/gc.4163>
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la Percepción*. Planeta Agostini
- Ministry of Culture. (2020). *Dance*. Government of India. <https://www.indiaculture.nic.in/dance>
- Ysunza Pérez Gil, V., & Mondragón Benito, D. (2019). Germinando en el asfalto, del encierro a la libertad del cuerpo, una propuesta a través de la danza”. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, (08), 176 -. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.289>
- Pat. (2007). *For my friends. Waiting Ratha Yatra: colours of life* [Fotografía]. Flickr. <https://www.flickr.com/photos/58983325@N00/1049761424>
- Patnaik, D.N. (1990). *Odissi Dance*. Orissa Sangeet Natak Akademi.
- Raibaud, Y. (2015). Jalons pour une géographie de la danse. *Géographie et cultures*, (96), 5-24. <https://doi.org/10.4000/gc.4156>
- Recognising Dance. (7 de marzo de 2021). *Rituals of the Devadasis of Puri with Prof. Frederique-Apffel Marglin*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=re7MMSHxgs0>
- Rincón García, J.J. (2012). Territorio, territorialidad y multiterritorialidad: aproximaciones conceptuales. *Aquelarre*, (22), 119-131.

Sanchis Sinisterra, J. (1991). *El espacio dramático*. Pausa. <https://www.revistapausa.cat/el-espacio-dramatico/>

Taylor, S.J. & Bogdan, R. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Ediciones Paidós.

Tandon, R. (2017). *Dance as Yoga. The Spirit and Technique of Odissi*. Niyogi Books.

The Dance India. (2020). An exceptional emblem of the revived tradition: Sujata Mohapatra. [Imagen]. <https://thedanceindia.com/an-exceptional-emblem-of-the-revived-tradition-sujata-mohapatra/>

The Hindu. (2009). Odissi in a geo-political context. <https://www.thehindu.com/books/Odissi-in-a-geo-political-context/article16892757.ece>

Tuan, Y. (1976). Humanistic Geography. *Annals of the Association of American Geographers*. (66). <https://www.jstor.org/stable/2562469>