

La Devoción en la danza Odissi de la India

Uma Ananda Dagnino
UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS
MADRID-ESPAÑA
dagninouma@gmail.com

Resumen

Este artículo abordará los aspectos conceptuales fundamentales de la palabra *bhakti* o devoción aplicada al arte en general, y a la danza Odissi de la India en particular. Sus fundamentos en la búsqueda de realización espiritual será la base relacional para entender su vinculación con el *rasa*, teoría estética india, la entrega, la práctica espiritual o *sadhana* y la renuncia al ego para alcanzar su fin último de Unión con lo divino a través del estado místico de la devoción. Se han utilizado valiosas entrevistas a maestros- coreógrafos, bailarines e investigadores de la Danza Odissi en India y España.

Palabras Claves: Arte indio, danzas clásicas de la India, misticismo, devoción, renuncia del ego, yoga, unión, Odissi

Devotion in the Odissi dance of India

Abstract

This article will address the fundamental conceptual aspects of the word *bhakti* or devotion applied to the art in general, and to the Odissi dance of India in particular. Its foundations in the search for spiritual realization will explain the relational basis to understand its connection with *rasa*, Indian aesthetic theory, surrender, *sadhana* or spiritual practice and the renunciation of the ego in order to achieve the ultimate goal of Union with the Divine through the mystical state of devotion. For this, interviews to masters- choreographers, dancers and researchers both in India and Spain, have been of fundamental value.

Keywords: Indian art, Indian Classical dance, mysticism, devotion, renunciation of ego, yoga, Union, Odissi

Recibido:28.10.20 / Evaluado:29.11.20 / Aprobado:26.12.20

1. Introducción

La Historia de la danza y otras artes de la India están vinculadas con la búsqueda interior, el sentido de la trascendencia y la realización espiritual o *moksha*. Su historia es tan vasta y sus artes tan interconectadas y vivas, que la literatura, escritura, poesía, arquitectura, pintura, escultura, música y artes escénicas comparten este valor inconmensurable de la búsqueda de la realización del Uno, sea a través de la visión unitaria de Dios, honrado como *Nirguna Brahman*; o como Dios con cualidades o *Saguna Brahman*. Esta inmanencia de Dios ocupa no solo la construcción, cosmovisión y meta de todas estas artes y sus interconexiones, manifestadas en las contundentes evidencias de su historia desde la antigüedad hasta nuestros días. En este sentido, aun cuando no hay un pronunciamiento concluyente debido a la vastedad de sus artes, sus territorios y sus tradiciones religiosas, étnicas y multiculturales, la búsqueda es una y la misma: darle vida expresiva al Dios Uno, en toda forma y lugar, otorgando valor a la historia ancestral, vastedad y facetas del arte hindú.

Durante la prehistoria y protohistoria, en la India hay evidencias de la relación de la danza con otras artes. Tal es el caso de la niña danzante de Mohenjodaro o el torso quebrado durante el período Harappan, que son indicativas poses iniciales de la danza. Las descripciones de las *Ushas* o 'El Amanecer' en los *Vedas*, hablan de símiles relacionados con el arte de la danza. Igualmente, *Indra*, *Marut*, los *Avins* y más conocidas, las *Apsaras*, son representaciones asombrosas de este arte. Las destrezas de la danza eran también impartidas a príncipes como a Rama y Arjuna, tal como se observan en las épicas *Ramayana* y los *Puranas*. Y más importante aún, el movimiento sutil de Krishna al ritmo de su flauta y el danzar de las *gopikas* es remarcable al igual que la danza cósmica de Shiva *Nataraja* y su danza *tandava*. Solo una tradición prolija en estas artes puede dar paso a la investigación de Bharatamuni sobre el *Natyasastra* o bien llamado, el quinto veda. Allí se sientan las bases de las danzas clásicas de la India pero, a su vez, se reconoce la necesidad iniciática de tradiciones que escaparan al sistema tradicional de castas. Brahma buscando entretener a su pueblo decide crear un pasatiempo en el cual todos, procedente de cualquier casta o lugar de la India, pudieran participar por igual. De allí se dice que nace el *Natyasastra*.

Tal como explica Kapila Vatsyayan en su libro *Classical Indian Dance in Literature and the Arts* (1968):

We can divide the history of dance into three or four periods. The first is prehistoric and proto-historic. This period comprises the evidence found

in the cave paintings, engravings, the evidence of Mohenjodaro and the Harappan civilization and the literary evidence which can be had from the *Vedas*, the *Upanishads*, the *Brahmanas* and the epics. The second period may be considered from the second century B.C. to the ninth century A.D. This includes the monuments of the Buddhist stupas such as those of Bharhut, Sanchi, Bhaja, Amravati, Nagaijunakonda, and the caves of Ellora and the temples in different parts of India from Kashmir to Orissa, specially the early Gupta temples and those of Bhuvanewara. The third period may be considered from the tenth or eleventh to the eighteenth century A.D. This includes early medieval and late medieval monuments. While there are no literary records of the pre-historic period, in the later half of the first period (Vedic India) and in the second period, Sanskrit exercised outstanding influence on the intellectual and artistic life of the people and its rich literature manifested the all-round development of the arts in the country. This may be considered as a period of unity along with the emergence of some regional styles. In the third period, there was a marked development of regional, architectural, sculptural, pictorial, music and dance styles along with the development of regional literature. One might even add to this a fourth period which may be considered as the period from the late eighteenth or the nineteenth century to contemporary India. This was a period of great political turmoil and at the same time a period in which the arts were resurrected from fragments to make a new artistic whole¹.

A efectos de la danza todos los períodos históricos poseen una gran importancia pero es a partir del siglo XIII que se regionaliza la danza, abrigándose nuevos manuales sobre ella en la mayoría de las regiones del país. Algunos de estos manuales son: el *Nrittaratnavla* por Java Senapati de Andhra Pradesh, *Sangitopanishat Sarodhara* por Vachanacharya Sudhakarta de Gujarat. *Hastamuktavali* de Assam, *Glovinde Sangita Lila Vilasa* de Manipur, *Abhinaya Chandrika* por Mahesvara Mahapatra de Orissa, *Sangita Damodara* por Raghunath de Bengala, *Adi Bharatam*, *Bharatarnava* y *Nritta Adhyasa* del *Sangitamakaranda*, de Tamil Nadu, *Balarama Bharatam* y *Hastalakshana Dipika* de Kerala, el *Nrityaratnakosa* por Kumbhakarana de Rajastán y el *Sangitamallika* por Mohammad Shah del norte de la India.

2. Vishnu: la esencia vívida del Señor Jagannath

Vishnú, segunda deidad de la trilogía del panteón hindú, compuesta por Brahma (Creador), Vishnú (Conservador) y Shiva (Destructor), cumple su rol de mantenedor, mediador, estabilizador y garante del orden cósmico. Sus descendos divinos en formas humanas o *avatars* buscan restituir

el triunfo del supremo bien para restituir el orden y mantener el balance y la rectitud o *Dharma*. El incondicionado e imperecedero Vishnu, toma la forma del *Avatara* Krishna y del Señor Jagannath. Para los vaishnavas, Vishnu es el Dios Supremo, equiparable con Brahman, adorado en la forma del Señor Jagannath de Orissa.

Desde Vishnu, la devoción de la cultura Oriya se construye sobre las bases de la figura de Jagannath: *Jagat* (mundo o universo) *Natha* (Señor). Jagannath o “Señor del Universo”, es una deidad venerada no solo por vaishnavas, sino por hindúes, budistas, shaivas, shaktas, smartas, y jainistas en el Estado de Orissa y otras regiones de la India como Chattisgarh, Bengala occidental, Jharkand, Vihar, Gujarat, Assam, Manipur, Tripura, extendiendo su paso hacia Bangladesh. Al Señor Jagannath se le adora en Orissa como el noveno Avatar de Vishnu, es decir, la personificación misma del Señor Vishnu, cuya adoración y simbolismo no tienen precedente dentro de la adoración hindú pues se le entiende como *Bhairava*, el Señor Shiva para los shaivas y como *Vimala*, su consorte para los *shaktas* o adoradores de la Madre Cósmica. Al igual que el *Natyasastra*, uno de los aspectos más importantes de su culto es que las barreras de castas tan institucionalizadas en la India ortodoxa, no están presentes. A Jagannath se le adora en el templo de Puri en Orissa por todas las sectas hindúes, siendo parte esencial del culto tántrico. En el *Bhagavata Purana*, el santo Markandeya declara la unión de Shiva y Jaggannath como el Uno indecible.

En relación al culto oriya, el investigador Pani Ragu (2016) proporciona una visión histórica del culto a Jagannath:

Jagannath es el Señor de Orissa. Un siglo atrás los emperadores de Orissa se declararon al servicio del Señor Jagannath, entonces mandaban en Orissa en nombre del Señor Jagannath quien era el verdadero maestro de esta tierra. Jagannath ha permeado y encontrado su lugar en el corazón de la gente oriya desde que se manifestó en esta forma o la forma anterior como *Nilamadam* cuando fue adorado por las tribus, donde se le ofrecía frutas, etc. Era una adoración muy simple, llena de devoción y entrega. Más tarde, cuando se fundó el templo en el s. XII la conciencia sobre Él se expandió, y él tomó su lugar en los corazones de la gente oriya. Es muy difícil decir dónde está y donde no, porque está muy presente en la psique de los oriyas (Comunicación personal realizada el 9 de julio de 2016).

2.1. Aproximaciones conceptuales de la Devoción

En este apartado se distinguirán los desagregados conceptuales de la devoción y su caracterización. No se abordará la historia del movimiento

bhakti, su expansión en el norte y sur de la India, ni la historia de sus fundadores porque estos son objetos de estudio de otras investigaciones. Lo que se realizará será una revisión conceptual inicial sobre la devoción en el hinduismo con énfasis en la visión vaishnava y otros maestros con visión universalista.

La búsqueda espiritual a fin de garantizar la unión o *yoga* cuenta con varias vertientes o caminos:

El *bhakti yoga* o devoción amorosa hacia la divinidad donde se logra una entrega a través del amor. El *karma yoga* o el ejercicio de acciones desinteresadas sin apego a los resultados. *Dhyâna yoga*, atención, concentración o meditación espiritual. *Abhyâsa yoga* o práctica religiosa permanente y sistemática y la ofrenda en soledad o comunidad. *Mantra yoga* orientada a la repetición de los sonidos o mandalas que ayudan a la meditación y concentración. *Hatha yoga* o persistencia que prima la actividad física y control de la respiración para lograr poderes *siddhi* o sobrenaturales. *Râja yoga* que se esfuerza en liberar y purificar la mente (Gallud, 2010, p. 56).

Sri Ramakrishna Paramahansa, maestro de Swami Vivekananda, solía decir:

For this Kali Age, the Iron Age, this is the one path that is most suitable for all people in this world, i.e., the path of divine love, pure devotion to God, expressing love in prayer, remembrance of God, praising Him, chanting His divine name, etc.² (Chidananda, 1996 p. 5).

Gracias a los esfuerzos de Shankaracharya, la adoración a una deidad personal ganó espacio con la expansión del vaishnavismo. Es desde allí que comienza a hablarse de *bhakti* y comienza a gestarse un paralelismo entre la palabra sánscrita *Bhakti* y la palabra inglesa *devotion* y castellana devoción.

Lo que dominaba hasta el momento era la búsqueda de Dios a través de la no forma instruida por los *Vedas*. En este sentido, la filosofía *vedanta* no dual o *advaita*, promueve la introspección continua sobre la frase: *Brahma Satyam Jagan Mithya Jivo Brahmaiva Na Aparah- Brahman*, lo cual significa: el Absoluto Brahman es lo único real, este mundo es irreal, y el *Jiva* (el Alma individual) no es diferente de Brahman (El Ser Cósmico Universal). Esto quiere decir: el *Atman* o alma individualizada es idéntica y no diferente a Brahman o el todo; o: hay Uno solo, solo el Uno existe, el Uno sin segundo.

La visión del sin forma es “difícil para los no instruidos en los *Vedas*, mendigos o iluminados”. Ramakrishna Paramahansa, Vivekananda, entre

otros maestros hablan de que en el Kali Yuga el camino más fácil para acceder a Dios es la devoción o la adoración al Dios con atributos o cualidades (*Nirguna Brahma*). Rahul Acharya, solista del Odissi e investigador añade: “Al *Nirguna* o sin forma le fue dado un *Saguna* o forma, algo con cualidades o atributos humanos. De esa manera se hizo fácil relacionarse con el Ser Supremo. Ahora este Dios se volvió un amigo personal y te puedes relacionar con él” (Acharya, 2016).

¿Por qué y de dónde nace la adoración a la forma del Dios Supremo? explica:

Lo que haces contigo lo haces igualmente a tu deidad: tomas una ducha cada día, comes cinco veces al día, duermes. Lo mismo lo haces a tu deidad personal, por ejemplo, tu deidad personal es Krishna, tú lo bañas cada día, lo alimentas cinco veces al día, lo acuestas a dormir, entonces se vuelve una conexión muy personal con la deidad y así ni esta forma ni esta relación perecerán. Esta relación es eterna. Porque el *Paramatman* es siempre eterno. Es *Sanatana Brahma*, el Ser Eterno. No es como una relación de novios que pueda terminar. Esto no ocurre con tu conexión con El Alma Suprema, una relación que no termina es concebida como una relación que nunca muere. Si yo acepto a Krishna como mi esposo, yo nunca me volveré viuda, así fue la devoción de Meera, la princesa y poeta. Esto le dio vida a un concepto de Dios como Rey y nosotros somos los sirvientes de ese Rey. Así que estos templos fueron construidos y concebidos para ser palacios y la deidad de la casa era el Rey que tenía cortesanas para su entretenimiento, danzarinas de templos, que disfrutaba la danza de las devadasis. Entonces fueron las devadasis las que revivieron las formas del arte de la música, danza, teatro en los templos.

El *Garuda Purana* en su verso 231.3, explica la raíz y característica más sobresaliente del *bhakti*: “La raíz verbal *bhaj* significa servir”. Según Bhaktivedanta Swami Prabhupada, fundador de la Sociedad Internacional para la Conciencia Krishna (ISKCON, por sus siglas en inglés) o Movimiento Hare Krishna, el *bhakti* o devoción significa:

Bhakti means ‘devotional service’ (pg xii). Bhakti connotes devotion or love, and love implies service — activity to please the beloved. Thus “devotional service” is an eloquent definition of bhakti. Devotion is the most fundamental drive of every living entity. The basic principle of the living condition is that we have a general propensity to love someone³ (...). (Dhanurdhara, s/f, pp. 16-17).

Esta propensión inicial y natural de la especie humana de “amar a alguien más o a otro ser humano” del que habla Srila Prabhupada, Sri Aurovindo, Ramakrishna Paramahansa, el Maestro Vivekananda, Rahul Acharya desde la danza, entre muchos otros maestros e investigadores; se vuelve servicio consagrado, una vez que se le ofrece desinteresadamente a la divinidad.

Cuando se habla de devoción o *Bhakti*, se habla de un intenso Amor por Dios que constituye la única base real y sólida para un servicio devocional verdadero y profundo. En este sentido, Naradamuni en sus comentarios sobre los aforismos de la devoción dijo: “Bhakti es un amor intenso por Dios (...) Cuando un hombre lo alcanza, ama a todos los seres y no odia a ninguno, queda satisfecho para siempre” (Vivekananda, 2007, pp. 13-14). El Maestro Vivekananda decía el origen, el proceso y el mismo fin de la existencia confluyen en el *Bhakti*. El *Garuda Purana* en su verso 231.3 destaca: “los *sadhakas* serios deben dedicarse al servicio de Krishna con todo su corazón, puesto que el *bhakti* surge únicamente a través de ese servicio”

Si el fin único del *bhakti* o devoción es Amar a Dios, cuando se le ama de verdad se aspira a complacerle. Naradamuni, Srila Prabhupada y Vivekananda hablan de esa capacidad de abrazar al Uno en el servicio a todo y a todos, imposibilitando y transmutando la posibilidad de odiar algo, alguien o alguno. En este sentido, el ejercicio de la observancia y realización del Uno, impercedero y Todopoderoso, con o sin atributos, que mora en cada ser, imposibilita cualquier acción de violencia, pequeña o grande, contra cualquier ser animado o inanimado. Ello explica la filosofía *Gandhiana* de la no violencia o *Ahimsa* que sintetiza no solo la base de su pensamiento político, sino su pensamiento ético y religioso donde el principio de la “insistencia” en la verdad o *Satyagraha* es también parte fundamental.

En este sentido: ¿quién es Amado Supremo para la devoción vaishnava y en qué consiste?

Srila Prabhupada says that love can become all-embracing only when we understand that Krisna is the supreme beloved. He is the root of all creation. By embracing Him one successfully embraces everyone, as pouring water on the root of a tree successfully nourishes every leaf and branch (pg xvi)⁴ (Dhanurdhara, s/f, pp. 16- 17).

Para abrazarlo a Él y al todo en consecuencia, Srila Rupa Gosvami explica que el *sudha bhakti* o servicio devocional puro puede alcanzarse con el:

cultivo de actividades realizadas exclusivamente para la satisfacción de Krishna, o, dicho de otro modo, el curso ininterrumpido de servicio a Krishna ejecutado mediante el cuerpo, la mente y el habla, y por medio de la expresión de diversos sentimientos espirituales (*bhāvas*) (Gosvami, *s/f*)

A fin de aspirar a su *Darshan* o visión divina, este ejercicio de concentración continua y sincronizada de cuerpo, mente y habla por parte del discípulo, tal como exalta el *Bhagavad Gita*, pasa por la esencial renuncia de los frutos de las acciones; o dicho en otras palabras: en “todo” debemos ver el Krishna *Prasadam* o los remanentes de los alimentos bendecidos por Krishna y recibidos como su Gloria por los discípulos. En este sentido, la literatura *Gaudiya Vaishnava* explica que el *bhakti* constituye tanto el medio o *sadhana*, como el fin o *prayojana*. En otras palabras, esto equivale a lo que en términos vedánticos se le llama al observador, lo observado y el proceso mismo de la visión, cada uno por separado, su sincronía y su entendimiento profundo supera toda práctica espiritual como medio o fin en sí mismos. En consecuencia, se dice que no hay fin para el *bhakti* porque continúa aún después de haber alcanzado la liberación o *moksha*. Es por ello que no puede verse al *bhakti* como medio o como fin exclusivamente. Los maestros e investigadores consultados no lo ven solo como un medio para alcanzar a Krishna, ni tampoco como el único fin para alcanzar al *moksha*, pues Dios, Shiva, Krishna o Jagannath exceden toda relación temporal y su Ser –Existencia– Bienaventuranza *Sath-chit-ananda*, es lo único inmanente.

Varios autores hablan de la relación esencial entre la devoción, el conocimiento y la meditación. Vivekananda (2007) ilustra esta relación con una imagen: “Un pájaro a fin que logre volar, requiere de dos alas y una cola”: el *jnana* o el conocimiento constituye un ala, el *bhakti* o devoción, la otra ala y el *raja yoga* o meditación es el timón que establece el equilibrio.

El *Katha Upanishad* y el *Bhagavad Gita* hacen referencia al *Atman* como el morador interno y dueño del vehículo o coche, al intelecto o *buddhi* como el conductor, a la mente o *manas* como las riendas, los sentidos son los caballos y los objetos de los sentidos equivalen a los caminos que se persiguen. En el *Bhagavad Gita*, cuando Arjuna sollozaba por su hijo, esposa, familiares y amigos, Krishna le reveló “Los que son sabios no se lamentan ni por los vivos ni por los muertos” (verso 2.11). Krishna comienza a explicarle a Arjuna lo percedero del cuerpo, y la naturaleza eterna del alma. Allí le dice:

Al alma no puede dañarla ningún arma, ni tampoco puede el fuego quemarla, el agua humedecerla o el viento marchitarla. El alma es eterna, mientras que

el cuerpo está sujeto a la muerte, así que no te preocupes innecesariamente por el cuerpo” (verso 2.23) (Maharaja, 2008)

Los *jnanis*, continúa Swami Vivekananda, entienden al *bhakti* como instrumento de realización, mientras que los *bhaktas* lo interpretan como medio y fin al mismo tiempo. Swami Vivekananda no establece diferencias entre ellos dado que, argumenta, cuando el *bhakta* o adorador se ubica en un grado superior de adoración, se establece permanentemente en el centro del conocimiento, pues, “el conocimiento es inseparable del verdadero amor” (Vivekananda, 2007, p. 16). Así mismo analiza:

Lo que intensamente es amado, es buscado; quien ame intensamente al *Atman*, se convierte en lo más amado del *Atman* (...) Por eso se dice que para aquel quien este recuerdo- que tiene la misma forma de percepción directa- es muy querido, porque le es querido el objeto de esa percepción memorizada, es amado por el *Atman* Supremo; por él es alcanzado el *Atman* Supremo. Esta constante recordación se designa con la palabra *Bhakti* (Vivekananda, 2007, p.18).

Las enseñanzas más sagradas revelan el carácter y naturaleza de la Súper Alma. Srila Bhaktivedanta Narayana Gosvami Maharaja (2008) dice que la Súper Alma es:

Una expansión de la Suprema Personalidad de Dios que reside en el corazón de todas las entidades (...): Medita en la Súper Alma. Si no puedes lograrlo, inténtalo de nuevo y, si aún no lo consigues, inténtalo una vez más (...). Krishna declara: “Aquel que se une a la Súper Alma por medio del yoga es un verdadero renunciante y un auténtico yogui” (p. 5).

En este sentido, el concepto de *Bhakti* desde la perspectiva de Narayana Maharaj representa una nueva dimensión en el desarrollo de los conceptos de *bhakta- bhakti* en la realización espiritual. Su acepción del *Bhakti* está ligada con la práctica de la meditación consciente en la Súper Alma. Su concepto de *bhakta- yogi o vaishanava* habla de un espiritualista del orden cósmico más elevado, aduciendo que este practica el apego a la búsqueda de la Verdad Absoluta como vertiente personal de la no forma.

2.2. *Bhakti y Rasa*

En la estética india, el *rasa* significa jugo o *amrita* que prosigue a la experiencia estética en la contemplación de una obra de arte, función o

tradición artística. Vatsyayan (1968) dice que *rasa* consiste en todo el proceso estético, refiriéndose, en primer lugar, a la experiencia del artista o creador de la pieza; el contenido, la forma y la técnica de expresión, en segundo lugar, y la evocación de la experiencia estética, en último lugar. Esto significa que el *rasa* no solo es vivido por el público, como tradicionalmente se ha creído, sino que pertenece a toda la experiencia estética que comienza con el artista, se despliega en su contenido y finalmente involucra la experiencia del público. Para Abhinavagupta, la calidad de la experiencia estética no pertenece ni a la obra ni a quien la experimenta, sino al proceso de percepción en sí mismo, que trasciende las limitaciones temporales-espaciales. Esta impersonalidad es la que asegura que el contenido estético de la obra contribuya a elevar la conciencia del *rasika* o experimentador de la obra de arte (Vega, 1998).

La culminación del capítulo 18 del *Bhagavad Gita* se refiere al *rasa*, igualándolo a “las emociones líquidas de la devoción” (Maharaja, 2008, p. 6). En el verso 18.66 Krishna afirma: “Absorbe tu mente y tu corazón en Mí, conviértete en Mi devoto, ofréceme reverencias y, de ese modo, vendrás a Mí sin duda. Yo te prometo esto porque Me eres muy querido”. Allí se refiere a la expansión de cuatro cualidades devocionales importantes: La primera es: piensa siempre en Mí (*man-mana bhava*), la segunda: conviértete en Mi devoto (*mad-bhakto*), la tercera: adórame (*mad-yayi*) y la cuarta: ofréceme reverencias (*mam namaskuru*)” (p. 7).

Al hablar del *rasa*, es imposible no mencionar el momento más sublime del juego cósmico universal (*leela*) presente en el amor de Krishna y las *gopikas* o aldeanas de Vrindavan, cuyo momento culminante es la noche extática de luna llena del baile *rasa bhava*. Rupa Gosvami explica que los discípulos deben participar en el *leela* del *rasa bhava* del Señor Krishna y su juego de arte y danza extáticos. En este sentido, el *Taittiriya Upanishad*⁵ dice que la verdad más alta es el *rasa* (*Raso Vai Sah*) pues allí reside el Señor mismo. Rupa Gosvami describe al Señor Krishna como la verdadera encarnación del *rasa* infinito y nectarino.

¿Cómo se puede lograr plena concentración en Krishna? Según Maharaj (2008), para alcanzar un estadio pleno del *bhakti*, la devoción debe crecer progresivamente:

En la etapa inicial o de sabor (*ruchi*) no puede haber completa entrega. En el siguiente paso, apego espiritual (*asakti*), comienza la entrega del corazón a Krishna. En la etapa de éxtasis devocional (*bhava*) sigue creciendo esa entrega: “pero solo en la etapa de amor trascendental plenamente desarrollado (*prema*) podemos entregarle el corazón por entero” (p. 8)

Kapila Vatsyayan en su libro *Danza Clásica de la India en la Literatura y en las Artes*, recalca que las discusiones sobre la naturaleza de las experiencias estéticas se encuentran en tratados teóricos de literatura, la poesía y la dramaturgia. Aun cuando Bharatamuni no se adentró en los aspectos metafísicos de la experiencia estética en el *Natyasastra*, los comentaristas abordaron sus dimensiones, vistas desde diferentes sistemas de la filosofía india, tales como: *nyaya*, *sankhya* y *vedanta*, y la doctrina *Saiva* de Kashmir, acordando como punto único en el cual estuvieron de acuerdo fue la diferencia intrínseca entre la emoción estética y la emoción en el mundo. Desde todos los enfoques: del *nyaya* de Srisankuka, el *sankhya*, el *vedanta* del Bhattanayaka, o el *Saiva* y Abhinavagupta, se aceptó unánimemente que la experiencia estética a su más alto nivel era esencialmente diferente a cualquier experiencia en el mundo empírico y que la experiencia artística suscitaba un estado cónsono con el de la realización espiritual.

Rupa Gosvami laboró en su teoría del *rasa* y su relación con el *bhakti* explicando que el *bhakti* era la forma más alta del *rasa* junto al *srngara* o sentimiento de amor (Catalano, 2014). Para él, Krishna era la esencia de toda *rasa* afirmando que el amor en estado prístino hacia el Señor Krishna otorga al discípulo la experiencia de *Ananda* o felicidad suprema. Rupa habló en consecuencia de una relación estrecha entre el *Bhakti* (devoción), el *Srngara* (sentimiento amoroso), el *Rasa* (experiencia estética o acometido en el amor del devoto por Krishna) y el *Ananda* (bienaventuranza o gozo supremo). A diferencia de Abhinavagupta, Rupa le atribuía un valor supra espiritual al *rasa* como medio fundamental de sincronía con la devoción, creando el *raganuga bhakti sadhana* como práctica dramática con fines espirituales. Su fin último es alcanzar a Krishna a través del ejercicio de personajes donde a Krishna se le es visto como amigo, padre o, como se indicó anteriormente, como el amante en el juego cósmico o *rasalila* (Catalano, 2014, p. 278).

De acuerdo a Dhanurdhara (s/f) en *Waves of Devotion*, el *rasa* puede ser de dos tipos: mundano y devocional. El primero pertenece a la gratificación de los sentidos. El segundo, se refiere a la experiencia producto del servicio devocional, que, al igual que Maharaja (2008) la sintetiza como infinitamente superior a la fusión con *Brahman*, siendo medio y fin al mismo tiempo.

Tal como explica Srila Prabhupada: ni el disfrute (*bhoga*), ni la renuncia (*tyaga*) le es propio ni natural al alma. Ella oscila entre ambas, se confunde y nunca consigue verdadera satisfacción en ninguna. La felicidad mundana o *Capala Sukha*, explica el maestro, es temporal. *Bhakti-rasa*, corresponde al orden natural del alma, dado que es natural, intrínseco, permanente y no

decrece ni cambia: es *Amrita*⁶ o sin muerte, dado que como él explica, no perece con el fin de esta existencia terrenal (Dhanurdhara, s/f).

Bhakti-Rasamrta-Sindhu: the nectarine pleasure derived from devotional service to Krsna is clearly superior to material sense gratification. One may sometimes manage to procure a few drops of sense pleasure, but there is an entire ocean (*sindhu*) of the nectar of devotion easily available to everyone, always. By understanding The Nectar of Devotion, one can dive deeply into that ocean⁷ (Dhanurdhara, s/f, p. 18).

Entre un intervalo de placer y dolor, se dice que se abren espacios para la respiración, la interiorización y por tanto el amanecer de la Conciencia. En este sentido, el Amor consagrado en la búsqueda del Arte promueve la manifestación del *rasa* nectarino e inmanente que va poderosamente más allá de la gratificación sensorial tal como declaran los comentaristas del *Natyasastra* de *Bharatamuni* desde diversos sistemas de la filosofía india, léase, *nyaya*, *sankhya* y *vedanta*, y la doctrina *Saiva* de Kashmir, y que establecen un paralelismo entre el *rasa* y la práctica espiritual. En el caso de la danza, el artista abraza estadios no solo de profunda devoción, sino promueve la emanación del trance extático, al permitir la conversión absoluta y total en el personaje teatral al que se representa y la experiencia de la música del silencio interior. Ello aparece como una secuencia del movimiento de una respiración, una nota musical o una combinación rápida de manos y pies donde la música, el ritmo y el pulso se transfiguran y dan paso a la acción coordinada, veloz y silente. Estas experiencias estéticas y extáticas le otorgan sentido unidireccional a la danza sagrada, sean estas indistintamente de origen oriental u occidental. Esta acción consagrada que otorga carácter de práctica espiritual a la labor escénica diaria de innumerables artistas o *raganuga bhakti sadhana*, brinda un valor inconmesurable al aporte de Rupa Gosvami.

2.3. Cuerpo, Artes Escénicas y *Bhakti*

2.3.1. La Circumbalación

El movimiento en la devoción hindú ha existido desde tiempos inmemoriales. No solo las bailarinas de templo, *devadasis* o *maharis*, han brindado sentido profundo al ritual danzado en tiempos pre independentistas en la India, sino que los discípulos de las diversas deidades

han utilizado también la “circunvalación” o movimientos de adoración alrededor de los templos:

The bhakta is expected to approach the temple and the image contained within the sanctum sanctorum and view it with inner awareness which adds to its form and meaning. Thus the shape and the form of the image and the temple were based around the idea of movement chiefly represented by circumbalation (*pradakshina*). All these arts are interconnected by movement and it was dance which was the prime expression of this concept of movement. The figures in Indian iconography were thus the bodies and movements of dancers because gods and Mother Nature were known in Indian religion as dancers embodying the concepts of *purusha* and *prakriti*⁸ (Rele, 2001, p. 19).

La introspección es un elemento fundamental para la realización de la *pradakshina* la cual si es efectuada de manera correcta, luego del contacto visual profundo con la deidad y acompañada de oraciones en el alma en que florezcan, será una manifestación y extensión visual silente de la emanación y presencia de la deidad a la que se esté adorando, en este caso, Jagannath.

2.3.2. Sistema Guru Parampara

En la India, la tradición basada en el sistema de gurú, *shishya parampara*, es decir el valor otorgado a la enseñanza oral y viva de maestro a discípulo, constituye una práctica devocional y medio de vida particular, base de la permanencia de la vida religiosa en todos los pueblos y linajes que abrazan al hinduismo. Antiguamente, y aún hoy en día, en muchos casos, el discípulo vive con el maestro; aprende de observarle, sentirle y seguir silentemente sus enseñanzas. Es una forma de vida donde el discípulo le sirve amorosamente al *gurú*, realizando desde las tareas domésticas hasta seguir consecuentemente el objeto de estudio, sea este de naturaleza religiosa o artística. Su formación abarca desde las artes escénicas, hasta temas de filosofía religiosa, revisión de las escrituras y textos filosóficos, rituales y las artes en común. Cuando el individuo culmina la *gurukulavasa*, la residencia, el discípulo ya formado puede partir y llevar a cabo su arte.

A pesar del paso del tiempo, el sistema gurú, *shishya parampara*, sigue vivo como tradición y medio de enseñanza, técnicas y conocimiento del arte de la danza y de la música. Aun cuando los patronos eran los reyes, existían los estados principescos, o bajo el imperio de la dinastía Mughal, los *nababs* o los señores feudales, siguieron la tradición de la enseñanza de *gurú*

a *shishya*, siendo que la danza pasó de templos a cortes y de ellos a las fiestas de los nobles. Es importante recordar que los primeros centros de enseñanza seguían la modalidad de *gurukulavasa* (residencia) en lugares selváticos, ambientes favorables a la práctica de las artes y el silencio (Kothari, s/f).

2.4. Bhakti y la Danza Odissi de la India

El *Odissi* es la danza clásica del Estado de Orissa, llamado inicialmente como *Odra Magadhi* por *Bharatamuni* en el *Natyasastra*. El *Odissi*, es el producto ancestral de la danza de Orissa que resulta de la cosmovisión de las tradiciones tribales, rurales, urbanas, marciales y líricas donde el arte del movimiento se encuentra con el ritmo en un contexto histórico reconocido (*Odissi: the dance with emotional appeal*, 1989) Se dice que Kabichandra Kalicharan Patnaik en los predios del Centro Akhaswani en Cuttack, en el año 1948, acuñó el término *Odissi* para referirse a la danza y música indígenas de Orissa. Es importante destacar que el término *Odissi*, originario del Estado de Orissa, fue inicialmente utilizado a la aplicación de pinturas, textiles, arte culinario, entre otras artes (Patnaik, 2001). Este estilo es considerado por Patnaik como *Odra- Nrutya* o perteneciente a la región de Orissa (Chatterjee en Gandhi, 2008).

Las primeras evidencias de su danza se encuentran en las esculturas e inscripciones de las cuevas en *Khandagiri* y *Udayagiri* en Orissa. Las cuevas del templo de *Udayagiri* tiene una especie de panel donde se rinde tributo a la música y la danza de bajo relieve cavado en la entrada. Algunas escenas muestran el encuentro devocional de la danza como la del *Hati- Gumpha*, donde una niña aparece ofrendando flores en una pose de danza. Existe también otra imagen donde devotos cantan y bailan alrededor del árbol de *Chaitya* al son de diversos instrumentos musicales. En numerosas cuevas, existen evidencias de seres celestiales como *gandharvas* y *vidhyadaras* en sus elaboradas posturas de baile. *Hati- Gupha* también muestra evidencias de la danza como entretenimiento. En este caso, el emperador Kharavela, siendo él mismo músico y bailarín, creó festivales de música y danza para el disfrute del pueblo. Estas primeras evidencias del siglo II a. C. son consideradas como las primeras evidencias de danza en India (Patnaik, 1967).

Rahul Acharya explica que: “lo que bailamos hoy es básicamente la fusión de los estilos de las *maharis* y los *gotipuas* de antes del siglo XV que fue rescatado luego de la independencia, al igual que otras danzas de la India” (Acharya, 2016). Estas danzas se llevaron a cabo en el siglo XVI a la llegada del santo Vaishnava *Sri Caitanya Mahaprabhu* quién propagó el

vaishnavismo gaura por medio del cual se diseminó el concepto de *Madburya Rasa* o la adoración de Krishna como amante. Ello promueve el Amor a Krishna como *Purusha* o supremo masculino y todos sus discípulos, como su contraparte femenina. Este *Sakhi Bhava*, dio origen a la tradición *gotipua* donde niños preadolescentes se vestían de niñas y bailaban sus danzas acrobáticas de carácter religioso. En consecuencia, la danza Odissi fue revivida desde el templo de Jagannath por las *maharis* y los *gotipuas* y llevadas a la escena contemporánea

Abordaremos en esta parte las aproximaciones conceptuales del *Bhakti*, producto del análisis metodológico realizado en la investigación realizada a nivel doctoral (Dagnino, 2017)⁹ donde se conjugan los elementos esenciales de entrevistas a maestros- coreógrafos, bailarines y teóricos de la danza.

3. Precisiones metodológicas

La técnica utilizada fue la de observación participante¹⁰. En el caso de esta investigación sobre los estados místicos del Odissi, la observación participante a través del uso de la entrevista, permitió visitar, escuchar, filmar, analizar y en algunos casos compartir espacios con los maestros- coreógrafos, bailarines e investigadores, todos participantes y gestores de la danza, en Andra Pradesh, Orissa, Nueva Delhi y Madrid, obteniendo información directa sobre la Danza Odissi y su contexto.

Según esta metodología se definió a la devoción en el contexto de la danza Odissi de la India, como:

Entrega y servicio a la divinidad que se alcanza a través del ejercicio de la disciplina, la determinación, la dedicación, la concentración y el compromiso, a fin de trascender al yo individual a través del ejercicio del desapego, complacer a Dios, alcanzar la bienaventuranza y la comunión, en el ejercicio de la danza ofrendada (Dagnino, 2017).

Aun cuando se utiliza este concepto para unificar criterios entre los entrevistados, no se pueden perder de vista los aportes individuales de cada uno. Sus vivencias y experiencias sobre la danza, su corporalidad y esencia a través del movimiento consciente, su escritura y revelaciones del arte han sido baluartes extraordinarios para esta investigación.

El ritual de las artes escénicas y la danza se considera una ofrenda de orden superior, en entrega del cuerpo como símbolo de la devoción:

But offering of dance and music to the deity was considered superior to all other forms of offerings because the dancer, using her expertise in Abhinaya (expressions), hasta- mudras (hand- gestures), Bhangis (postures) and manodharma (creative imagination) offered light, incense, flowers and every other ritual through the above, using her body as the finest vehicle of worship and devotion. Kings and queens, princesses and noblemen vied with each other to dedicate dancers to their preferred deities, information about which are available on stone edicts and old palm-leaf manuscripts. Some of the royal ladies were themselves proficient dancers, like the queen who dedicated herself and numerous dancers to the Kedar- Gauri temple near Bhubaneswar¹¹(Mansingh, 2011, p. 23)

La gran bailarina y escritora Sonal Mansingh (2011), explica la función cósmica de ofrecer danza y música a la deidad que acompañan expresiones, posturas, posiciones de las manos y el ejercicio de la imaginación creativa y el conjunto de luz, flores e inciensos a la deidad escogida como vehículos de la devoción. En este caso, Acharya celebra:

Cuando actúas, cuando entretienes a la Supra Alma, cuando bailas por esa alegría, le das alegría a ese Ser Supremo, a tu *Ishta Devata* o deidad personal para establecer esa relación personal, entiendes que eres el *Jivatma*, eres también un fragmento de esa deidad. Tú te descubres a ti mismo, descubres la divinidad dentro de ti. Todos venimos al mundo con un propósito, una vez que el propósito se resuelve, dejas el cuerpo y entras en otro cuerpo para resolver otro propósito. Este es el concepto de avatar o encarnación. El Ser Supremo toma un avatar o encarnación para establecer la rectitud (Acharya, 2016).

La maestra y destacada bailarina y coreógrafa Sujata Mohapatra, indica en su visión mucho más práctica de la devoción y la danza lo siguiente:

Para mí la danza es devoción. Siempre les digo a mis estudiantes, tú tienes que alcanzar cuatro Ds: Disciplina en la vida es importante; Determinación, la mente tiene que estar determinada hacia lo que quiere lograr; Dedicación, si no tienes dedicación, la disciplina y la determinación no funcionan; y la cuarta D es Devoción, si tengo las primeras tres, la última funciona, pero si no tengo las primeras tres la cuarta no funciona. Entonces devoción para mí es determinación, disciplina y dedicación (Mohapatra, S., 2016).

María Laura Valdez refiriéndose a la visión general sobre el tema de la devoción en el Odissi coincide con la visión de Acharya (2016), hablando

de: “entrega absoluta, (...) rendición total del ego tanto a Dios como a una práctica espiritual” (Valdez, 2016).

Varios artistas se refieren a una devoción que va más allá de la visión ritualista de “entrega” esbozando una entrega de corazón y hacia la acción danzaría. Valdez (2016) añade que la acción consciente en la práctica de la danza supera el ritual de los templos, en lo que ella basa el carácter sagrado de la danza:

Para mí la danza sagrada no solo es aquella que tiene origen en los templos o que tiene base en los textos sagrados, para mí es aquella práctica que me ayuda a ser mejor persona, que me ayuda a internalizar quién soy yo y en el caso de la danza India esta pregunta está muy relacionada con la filosofía. Para ello, necesitamos entender todos los personajes y el trasfondo de la religión hinduista pero yo considero que practicar mi danza muy conscientemente, levantar una mano, un ojo, ofreciéndolo a Dios, eso es lo que la hace sagrada de por sí, no solo el hecho de ser ritualista. Es sentir la divinidad propia dentro de mí, sentir el reflejo de la divinidad que está en todos también (Valdez, 2016).

El *Bhagavata Purana*, habla de nueve tipos de devoción:

Según el *Bhagavata Purana*, declarado por Prahlada, existen nueve tipos de devoción: *Sravanam*, escuchar la Gloria del Señor; *Kirtanam*, cantar; *Vishnu Smaranam*, recordar; *Pada Sevanam*, la adoración, encuentro profundo con Dios; *Vandanam*, salutación; *Archanam*, gratitud y alabanza; *Dasyam*, servicio obediente; *Sneham*, amor, afecto o amistad y *Atmanivedanam*, entrega. Cualquiera que sea la forma que se entrega, la adoración Dios responde de la misma manera. Cuando entregas todas tus acciones con seguridad recibirás su Gracia (Valdez, 2016).

Para el periodista Kedar Mishra: “En la tradición vaishnava, Dios es el hombre. Y en Odissi, he visto gente hablar con *Jagannath* frente a frente. Él es un Dios muy accesible” (Mishra, K., 2016).

Igualmente, el maestro Bichitrananda Swain coincide con Mohapatra S. (2016) al decir: “Devoción significa dedicación y la obediencia al Gurú” (Swain, 2016). Más adelante dice: “Cuando tu mente y tu cuerpo van al mismo lugar, entonces vas a alguna parte. Y no de otra manera” (Swain, 2016). El maestro y coreógrafo Ratikant Mohapatra sigue esta línea de pensamiento, explicando que la devoción es: “la sincera aproximación a tu trabajo y a tu pensamiento, trabajo dedicado” (Mohapatra, R., 2016).

Estas aproximaciones conceptuales son ampliadas por la maestra Iliana Citaristi cuando señala:

La devoción para mí es sadhana (práctica), compromiso, disciplina. La disciplina que tengo por la danza es mi devoción, la danza es mi religión y mi ritual. Yo tengo referencia de la mitología pero para mí la danza es mi religión (Citaristi, 2016).

3.1. Superación del accionar del ego y el *Bhakti*

Vatsyayan al preguntársele sobre las diferencias entre danzas sagradas orientales y occidentales, explicó que las diferencias se plantean en base a la actitud y el lugar que se le da al yo o al sentido del ego:

El Yo debe ser removido si quieres devoción o silencio, el ego debe acabarse. Cuando el bailarín o el músico trasciende al ego, la danza puede llamarse sagrada o devocional porque el requerimiento principal es olvidarse de sí mismo, olvidar el ego y la individualidad y saber que eres un instrumento frente a aquello que se presente. De esta manera, repito, la diferencia no es geográfica, es de actitud (Vatsyayan, 2016).

Varios artistas, maestros e investigadores le otorgan valor esencial al abandono del “ego” como fundamento constitutivo de lo que puede catalogar a una danza como sagrada, o definir a una acción como devocional. En este sentido, Sonali Mishra (2016) explica: “La devoción es cuando abandonas el ego y la danza te abarca, se hace más grande que tú”. A este propósito le pregunté: ¿Esto ocurre a partir de la devoción a un Dios? ¿Cómo ocurre esto de ser un vehículo a través de la danza? A lo que ella respondió: “En tanto olvidemos al ego”

Mishra (2016) dice que ha experimentado más devoción durante la práctica que en la escena, pues la práctica “es el proceso de hacerlo por ti mismo, no hay ego, no serás juzgado (...) y eso es últimamente lo que creo que es la devoción, cuando abandonas el ego y la danza te abarca, se hace más grande que tú” (Mishra, 2016).

Mishra continúa su reflexión refiriéndose a la relación entre la entrega del ego y el *Ananda* o bienaventuranza:

Creo que el patrón de repetición y todo el marco de referencia, el hecho de tener un gurú, de tener que entregar tu ego, de aprender permanentemente,

de no tener resultados inmediatos; el trabajar y trabajar sin una meta, en ese proceso, comienzas a desarrollar una cualidad meditativa, se alcanza un punto en el aprendizaje donde ya no debes pensar tanto en la técnica, alcanzas un estado particular, que algunos llaman *Ananda*, es ese punto en el cual hay una conexión directa entre mente y espíritu (2016).

3.2. La Experiencia en el Arte del Odissi

Lingaraj Pradan, solista y profesor universitario, al preguntarle sobre su experiencia de devoción a través de la danza Odissi, nos habló de la relación del repertorio con el *bhakti*:

En Odissi realizamos ítems devocionales. Odissi se divide en cinco partes: *mangalacharan*, *batu*, *pallavi*, *abhinaya* y *moksha*. Cada parte se relaciona a la espiritualidad. En *mangalacharan* se ora al Señor Jagannath y otras deidades. Se entra al escenario (*pushpanjali*) y se ofrecen flores al Señor Jagannath pidiendo bendiciones a los Dioses y Diosas, de la audiencia y los gurúes. Supongamos que estamos haciendo *abhinaya*, tenemos distintas historias del Mahabharat y el Ramayana que se llevan a la escena en Odissi. *Moksha* significa salvación, haciendo *Moksha* nos entregamos a los pies de nuestro Señor. Cada parte del ritual de Odissi es espiritual. En una *sloka* o verso al Señor Krishna, el devoto dice: *yo oro al Señor Krishna, que es el ídolo de Bajipura* (donde él nació), Él destruye todos los pecados del mundo, hace felices a los devotos, tal como Krishna cambió el veneno que Mirabai tomó convirtiéndolo en néctar. O cuando Draupadi en su desesperación oró al Señor Krishna y este salvó su modestia. De esta manera, el Señor está siempre con sus *bhaktas* o devotos, otorgándoles siempre felicidad (Pradan, 2016).

Valdez (2016) más allá del repertorio, se refirió a la experiencia de los nueve tipos de devoción en el Odissi. Cada eslabón o tipo de devoción tiene su simbolismo y práctica particular que ella visualiza y practica cada día. Según su expresión:

Me gustaría decir que se pueden experimentar los nueve tipos en diferentes momentos. Siempre empezamos escuchando la Gloria del Señor, porque tenemos que aprender una nueva historia con un nuevo personaje y para ello necesitamos investigar y leer sobre esta historia y para la gente como yo que cree que Dios es Uno con diferentes formas es un placer hacer esto. *Sravanan*, lo hacemos al comienzo al oír la historia. *Kirtanam*, cantar las glorias del Señor. Para nosotros, para poder entender los movimientos que van según los versos que estamos interpretando más la melodía que también acompañan esos versos, debemos cantar estos versos muchísimas veces y al

mismo tiempo ejecutar los movimientos con las acciones y los gestos faciales. Esto nos conduce a recordar, recordar significa *Vishnu Smaranam*, en esta práctica de cantar también estamos recordando los nombres del Señor. Esto hace que la práctica se quede impregnada en nuestro ser. De tanto practicar definitivamente llegas a una relación muy íntima con el personaje que por lo general tiene cualidades divinas que necesitas tú experimentar y sacar a relucir, que las tienes pero tienes que trabajar en ellas para poderlas representar bien. Allí estamos usando *Padasevanam* que es la adoración. Luego tenemos la salutación o *Vandanam*, definitivamente en la danza, siempre está presente. Cuando llegamos a cierto punto de madurez podemos experimentar una fuerte gratitud por lo que estamos sintiendo, por lo que somos capaces de hacer y allí es que llega el *Archanam*, la alabanza a Dios porque estás alabando a Dios con todo tu cuerpo. Luego viene *Dasyam*, el servicio obediente, llega a tal punto que llegas a convertirte un sirviente de lo que quiere decir cierto texto sagrado. Eres un siervo fiel de lo que son las escrituras y su profundo significado. Pero para esto necesitas muchísimo tiempo de práctica cuando ya sale natural y espontáneo, sin pensamiento alguno. Luego se desarrolla *Sneham* que es el amor y definitivamente de tanto practicar sientes amor por tu práctica, por Dios, por el personaje y esto te conduce a la entrega que es *Atmanivedanam*, entrega total a tu danza y finalmente llegas a la bienaventuranza (Valdez, 2016).

En cuanto a los rituales ofrecidos al Señor Jagannath, a la deidad se le confieren tratamientos propios de la devoción vaishnava. Pani Ragu indicó:

Hay una serie de adoraciones dentro de los templos, que van de la mañana a la noche, tal como un emperador, empieza en la mañana con sus abluciones, comida, flores, le da audiencia a sus devotos, en la noche escucha música, antes solía ver espectáculos de danza, después da una gran audiencia y luego se duerme. En los rituales del templo hay dos líneas. La védica y la tántrica. Es combinable pero aquí hay una marca de la tradición tribal desde que los aborígenes lo adoraban como *Nilamadam*. La esencia de la adoración es la acción de la entrega. Luego, cuando se compuso el Gita Govinda (...) Krishna le dijo a Radha: *coloca tus pies en mi cabeza*. Jayadeva no se atrevía a escribir estas palabras pero como era muy travieso, Krishna tomó la forma de Jayadev y completó el verso. Esto explica el vínculo del maestro con el devoto (...). Dios corre detrás de los devotos. Jagannath no solo es adorado en Puri, él es adorado en cada casa en Orissa y en muchas casas fuera de Orissa. Es una deidad personal, es una deidad de la nación y de las masas, y una deidad real de los emperadores (Ragu, 2016).

El *Gita Govinda*¹² es otra muestra fundamental de la devoción en Orissa. Al respecto, dos de los artistas entrevistados compartieron versos del aclamado poema. Citaristi habla del amor sutil de Radha y Krishna, que posee cualidades humanas:

Es una brisa suave que viene, en el río Yamuna, Krishna espera por Radha. Cae una hoja que le hace pensar a Krishna que Radha viene. Esa relación sutil con la naturaleza y el sentimiento de amor, con lo cual uno puede imaginar la primavera, las flores, las expectativas del amor, es todo muy cercano al amor humano, aunque se trate de Radha y Krishna, pero ellos hablan de cosas que todos hemos experimentado que pertenecen a una dimensión muy humana (Citaristi, 2016).

Por su parte, Acharya (2016) analiza el punto álgido del *Gita Govinda*:

Krishna pasó toda la noche con distintas mujeres cuando Radha estuvo esperándole sola en el bosque, Krishna no había venido. Había estado esperando impacientemente durante la noche. Cuando llega la hora del amanecer llega Krishna y cuando ella ve marcas que ha dejado otra mujer en su cuerpo, Radha le pide que se vaya y le dice que no trate de pacificarla con sus palabras encantadoras y le pide que se retire. Pero Él regresa en la tarde para calmarla. *Por favor remueve esta rabia innecesaria hacia mi* le pide Krishna. *Tú eres mi mejor joya, tú eres mi vida, eres la razón de mi existencia. Por favor remueve este innecesario odio hacia mí. ¿Por qué estás frustrada? Yo soy tuyo. Mi corazón está minado de separación de ti. Parece que el veneno de la separación llena mi cuerpo. Vuelve a mí.* Radha sigue molesta. Y Krishna cae a sus pies diciendo: *El veneno de la separación me ha destruido completamente. Mi cuerpo está en sufrimiento. Por favor coloca tus pies en mi cabeza y deja que se enfríe el veneno que me está matando.* Cuando el Señor mismo cae a los pies de su creación manifestada. Eso es amor.

Con respecto a este verso en particular, Jayadev tuvo que superar dificultades internas para poder escribirlo. Jayadev dudaba si debía o no escribir que Krishna, siendo Dios, le debía proponer a Radha poner sus pies sobre su cabeza. Hay que recordar que los pies de la deidad o maestro honrado son la parte más sagrada de su cuerpo y de adoración destacada entre los hindúes y, por lo tanto, proponerle a Radha que colocara sus pies sobre la cabeza de Dios podía ser tomado como un agravio o insulto. Es por ello que Jayadev antes de decidir escribir dudó mucho. Acharya relata:

¿Cómo el Creador puede caer a los pies de su creación? ¿Cómo el Creador puede rogarle a su creación? (...) Luego de hacer sus oraciones y tomar la

merienda, ambos se dan cuenta que el cuarto de oraciones estaba cerrado por dentro y al derribar la puerta, constataron que el verso sobre el cual Jayadev tenía dudas, yacía ya escrito: Ambos derriban la puerta y al entrar notan que se desprende un aroma divino del altar. En el altar estaba la pluma y la flauta de Krishna y este verso particular del que estamos hablando, se hallaba escrito. Krishna mismo lo escribió. Esto forma el clímax del Gita Govinda (Acharya, 2016).

4. A modo de conclusión

Para el artista tradicional indio, sin importar el área puntual de desempeño, la creación artística constituye el medio supremo para integrar y expresar su conexión única al Ser Universal, incondicionado, con o sin atributos. El arte ha sido visto desde tiempos inmemoriales como una disciplina (*sadhana*), un *yoga* y un sacrificio (*yajna*). Por medio de las danzas clásicas, como de cualquier otro arte, se puede llegar a experimentar un estado de devoción a la divinidad escogida. Esta disciplina espiritual, mental y física, requerida en la búsqueda de la armonía total es *prayoga*, o el *karmasu kausalam* del *Bhagavad Gita*, como poder para retirar cualquier energía mental de cualquier actividad no dirigida hacia el fin visualizado; al mismo tiempo es la agudeza de visión que le permite a uno ver la unidad subyacente de todo. Así, toda actividad, en tanto sea una actividad dedicada, es considerada ofrenda sacrificial o *yajna*. El *Satapatha Brahmana* elabora el concepto del sacrificio cósmico donde el artista, al igual que el buscador espiritual, o más bien, entendido a su vez como buscador espiritual, se ve obligado a ofrendar lo mejor de sí a su *Istadevata*. A través de esta creación, buscaba suscitar un estado de alegría pura (*ananda*). El artista era, de hecho, muy parecido al devoto quien, viendo a la Divinidad una y otra vez, intenta recrear el último estado de su realización a través de la técnica específica de su arte. Para una persona condicionada de esta forma, una creación artística es una disciplina espiritual en la cual tenía que conocer, intuitivamente, la verdad de su experiencia antes de darle una manifestación concreta en el arte.

En este sentido y de acuerdo a las entrevistas realizadas, maestros-coreógrafos, bailarines e investigadores en Orissa, Nueva Delhi, Puttaparthi y Madrid confirman a la devoción en la danza Odissi como una sensibilidad especial hacia la entrega absoluta a un poder superior, una dedicación completa al Señor con la aspiración de volverse uno con Él (fusionarse con *Brahman*) o superar esa unidad, donde se puede entender a la devoción más allá de ser simple medio o fin en sí mismos.

La devoción tiene que ver entonces con un Amor en letras mayúsculas a un Ser Superior con todas las cualidades visibles e invisibles, un Amor que supera todo contacto con todo ser animado o inanimado de este plano, que atiende al origen de cada Ser y que es en esencia imperecedero. Es por ello que cuando grandes maestros vaishnavas se refieren al servicio devocional como concepto fundamental del *bhakti*, hablan en esencia de la manera de honrar ese Amor inigualable, manera única de complacer a la Divinidad y de aspirar a su Gracia. Pero estas aspiraciones deben hacerse de manera desinteresada, viendo la presencia de Dios en todo momento y lugar, y entregándose a la divinidad amorosamente sabiendo que ese poder superior se encargará de cada uno en todo momento.

El rasgo fundamental para alcanzar estos estados superiores de gran apego a Él y esa aspiración a obtener su gracia dependen de la renuncia al ego o la errónea comprensión de la individualidad separada de la naturaleza divina, esencial del alma-absoluto o *Atman- Brahman*. Es, por tanto, como dicen reiteradamente los entrevistados, una rendición total del ego a Dios y al *sadhana* o práctica espiritual que en este caso es la danza Odissi con el propósito de complacer a Dios y obtener su gracia.

Luego de haber transitado la relación del *bhakti* con el *rasa*, como *sadhana*, *prayoga* y fuente de desapego y superación de la rata vibratoria humana o mundana a la divina, quisiera concluir con un verso de la coreógrafa, bailarina y maestra Aruna Mohanty (2016), quien compartió un texto de una de sus coreografías a la que llamó *Samsara*:

La hoja de flor de loto es perecedera.

Como una gota de agua, nunca se queda en el mismo sitio, no se apega, es como la vida, está aquí ahora y puede que mañana no esté.

Como la gota de agua, esta vida no es permanente.

La gota de agua trata de apegarse muy duramente, igual que los humanos tratan de apegarse a distintas relaciones.

Notas

- 1 *Grosso modo*, podemos dividir la historia de la danza en tres o cuatro periodos. El primero, es el prehistórico y protohistórico. Este periodo comprende las evidencias encontradas en las pinturas rupestres, los grabados, las de las civilizaciones Mohenjodaro y Harappan y las evidencias literarias que podemos obtener de los *Vedas*, los *Upanishads*, los *Brahmanas* y las épicas. El segundo periodo, puede ser considerado desde el segundo siglo A.C. hasta el noveno de

nuestra era. Esto incluye los monumentos de las *stupas* budistas, así como los de Bharhut, Sanchi, Bhaja, Amravati, Nagarjunakonda, las cuevas de Ellora y los templos en diferentes lugares de la India, desde Cachemira hasta Orissa, especialmente los antiguos templos Gupta y aquellos de Bhuvanewara. El tercer periodo, puede ser considerado desde el siglo diez u once hasta el siglo dieciocho. Este incluye monumentos tempranos medievales y los más tardíos. Aunque no existen registros literarios del periodo pre-histórico en la segunda mitad del primer periodo (India Védica) y en el segundo periodo, el sánscrito ejerció una notable influencia en la vida intelectual y artística de las personas. Su rica literatura evidenciaba el desarrollo global de todas las artes del país. Este período puede ser considerado como un periodo de unidad, junto con el surgimiento de algunos estilos regionales. En el tercer periodo, hubo un desarrollo marcado de estilos regionales: arquitectónicos, esculturales, pictóricos, musicales y de danza, así como el desarrollo de la literatura regional. Un cuarto periodo podría ser añadido, que puede considerarse como el periodo comprendido desde finales del siglo dieciocho, o diecinueve, hasta la India contemporánea. Este fue un periodo de gran agitación política y al mismo tiempo, un periodo en el cual las artes fueron resucitadas, a partir de fragmentos, para hacer un nuevo todo artístico (T.P).

- 2 El Gurú de Swami Vivekananda, Sri Ramakrishna Paramahansa, solía decir: “Para esta Era de Kali, la Edad de Hierro, este es el camino más adecuado para todas las personas en este mundo, es decir, el sendero del amor divino, la devoción pura hacia Dios, expresando el amor en la oración, el recuerdo de Dios, alabándolo, cantando su nombre divino, etc.” (T.P.)
- 3 “*Bhakti* significa ‘servicio devocional’ (p. XII).” *Bhakti* tiene que ver con la devoción o el amor, y el amor implica actividad de servicio para agradar al amado. Así, el ‘servicio devocional’ es una definición elocuente del *bhakti*. La devoción es el impulso más fundamental de toda entidad viviente. El principio básico de la condición de vida es que tenemos una propensión general a amar a alguien. Nadie puede vivir sin amar a otra persona (p. XV)”. (T.P)
- 4 “Sri Prabhupada dice que el amor puede llegar a ser abarcador solo cuando comprendemos que Krishna es el supremo amado. Él es la raíz de toda la creación. Al abrazarlo, uno abraza a todos con éxito, ya que verter agua en la raíz de un árbol nutre con éxito cada hoja y rama”. (T.P)
- 5 El *Taittirīya Upanishad* corresponde a los capítulos séptimo, octavo y noveno del *Taittirīya Aranyaka*, a los caules también se les llama, respectivamente, Śikṣāvallī, Ānandavallī y Bhṛguvallī. Este Upanishad se clasifica como parte del *Yajurveda* en negro, lo cual implica la colección desordenada de versos del *Yajurveda*, en contraposición con el *Yajurveda* luminoso o blanco u ordenado que hace referencias al *Brihadaranyaka e Isha Upanishads*. Este Upanishad se incluyen versos, oraciones, bendiciones, instrucción sobre fonética y praxis,

consejos sobre ética y moral dados a los estudiantes que se gradúan de las antiguas *gurukulas védicas*, es un tratado de alegoría e instrucción filosófica. La Unidad es la enseñanza suprema de este Upanishad, explicando la transformación de lo con forma al sin forma: “(Cuando) el alma alcanza la soberanía propia, se vuelve señor de la mente, se vuelve señor de la palabra, señor de los ojos, señor de los oídos, señor del conocimiento; luego se convierte en Brahman; su cuerpo es el espacio ilimitado, su naturaleza esencial es la realidad, la verdad; su campo de juego es la fuerza vital, su conciencia un estado de dicha, existe en la serenidad, en la calma, en la paz, un estado de inmortalidad. (*Taittiriya Upanishad*, I.6.2)” (T.P).

- 6 *Amrita* también se traduce como néctar, el néctar que produce la vida eterna.
- 7 “*Bhakti-Rasamrta-Sindhu*: el placer neotáreo derivado del servicio devocional a Krsna es claramente superior a la gratificación material de los sentidos. A veces se puede conseguir algunas gotas del placer de los sentidos, pero hay un océano entero (*sindhu*) proveniente del néctar de la devoción fácilmente accesible a todos, siempre. Al entender El Néctar de la Devoción, uno puede sumergirse profundamente en ese océano”. (T.P)
- 8 Se espera que el *bhakta* se acerque al templo y la imagen contenida dentro del *sanctum sanctorum* y lo vea con una conciencia interior que le añade forma y significado. Así, la forma de la imagen y del templo se basaban en la idea de movimiento representada principalmente por la circunvalación (*pradakshina*). Todas estas artes están interconectadas por el movimiento y fue la danza la principal expresión de este concepto de movimiento. Las figuras en la iconografía india eran así los cuerpos y los movimientos de bailarines porque los dioses y la madre naturaleza eran conocidos en la religión india como bailarines encarnando los conceptos de *purusha* (Dios) y *prakriti* (naturaleza) (T.P.)
- 9 Tesis doctoral titulada: Danza, devoción y silencio en la Danza Odissi de la India, presentada en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid en el año 2017.
- 10 Según Hurtado (2012), esta fue ampliamente empleada por la antropología, etnología, sociología y psicología humana, entre otras áreas de investigación, y busca a través de la práctica de distintas técnicas como la entrevista, la encuesta o el diario de campo, organizar la experiencia de una convivencia, convivencia parcial con grupos de individuos con objetivos comunes o prácticas similares, sean estos religiosos, ocupacionales, comunitarios, culturales, por un período de tiempo dado.
- 11 “Pero la oferta de danza y música a la deidad se consideró superior a todas las otras formas de ofrendas, ya que la bailarina, utilizando su experiencia en *Abhinaya* (expresiones), hasta *Mudras*, *Bhangis* (posturas) y *Manodharma* (imaginación creativa) ofreció luz, incienso, flores y todos los demás rituales a través de lo anterior, utilizando su cuerpo como el mejor vehículo de adoración y devoción. Reyes y reinas, princesas y nobles compitieron entre sí para dedicar

- bailarines a sus deidades preferidas, información sobre la cual están disponibles en los edictos de piedra y manuscritos antiguos de hoja de palma. Algunas de las damas reales eran también bailarinas expertas, como la reina que se dedicó y numerosos bailarines al templo Kedar-Gauri, cerca de Bhubaneswar” (T.P.).
- 12 Poema religioso escrito por de Jayadeva en el siglo XII d. C que narra el amor de Krishna y Radha.

Referencias

- Acharya, R. (7 de julio de 2016). Trance, devoción y silencio en la Danza Odissi de la India. Tesis Doctoral. (U. Dagnino., Entrevistador) Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Bhaktivedanta, S.P. (1975). *El Bhagavad-gita. Tal como es*. Los Angeles-México: The Bhaktivedanta Book Trust.
- Catalano, E. (2014). *Shaping the Body: Transcending the Self: Experience and Meaning in Odissi (Trabajo de grado)*. Durham: Universidad de Durham.
- Citaristi, I. (8 de julio de 2016). Trance, devoción y silencio en la Danza Odissi de la India. Tesis Doctoral. (U. Dagnino., Entrevistador) Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Chidananda, S. (1996). *Realization through Devotion*. Recuperado de: <http://www.rsl.ukans.edu/~pkanagar/divine/>
- Dagnino, U. (2017). *Trance, devoción y silencio en la danza Odissi de la India*. Tesis Doctoral. Universidad Rey Juan Carlos.
- Dhanurdhara, S. (2000). *Waves of Devotion*. En: The Writings and Realizations of Sriila Dhanurdhara Swami: <http://wavesofdevotion.com/>
- Gallud Jardiel, E. (2010). *India Mágica y Real*. Madrid: Miraguno S.A. Ediciones.
- Gandhi, A. (2008). Who Frames the Dance. En *Dance Dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices*.
- Glosario de palabras sánscritas y significados. Tomado de: <http://www.vrindavan.org/vrinda/glosario.htm>
- Hurtado de Barrera, J. (2012). *Metodología de la investigación. Guía para la comprensión holística de la ciencia*. Caracas: Ciea- Sypal.
- Kothari, S. (s.f.). *Enseñanza de la Danza en la India*. Recuperado de: <file:///C:/Users/udagnino/Downloads/Art%C3%ADculo%20La%20Ense%C3%B1anza%20de%20la%20danza%20en%20la%20India.pdf>
- Maharaja, S. B. (2008). *La Esencia del Bhagavad Gita*. Vrindavana: Gaudiya Vedanta.
- Mansingh, S. (2011). The Stately Grandeur of Odissi. *Indian Horizons*, 58(3), pp. 19- 29. [Odissi: the dance with emotional appeal](#). (23 de Abril de 1998). *National Herald*.
- Mishra, K. (6 de julio de 2016). Trance, devoción y silencio en la Danza Odissi de la India. Tesis Doctoral. (U. Dagnino., Entrevistador) Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

- Mishra, S. (12 de julio de 2016). Trance, devoción y silencio en la Danza Odissi de la India (Tesis Doctoral). (U. Dagnino., Entrevistador) Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Mohanty, A. (8 de Julio de 2016). Trance, devoción y silencio en la Danza Odissi de la India. Tesis Doctoral. (U. Dagnino., Entrevistador) Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Mohapatra, R. (11 de julio de 2016). Trance, devoción y silencio en la Danza Odissi de la India. Tesis Doctoral. (U. Dagnino., Entrevistador) Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Mohapatra, S. (2 de agosto de 2016). Trance, devoción y silencio en la Danza Odissi de la India. Tesis Doctoral. (U. Dagnino., Entrevistador) Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Patnaik, D. (1967). History and Technique of Odissi Dance. *Sangeet Natak*(5), pp. 55- 68.
- Patnaik, D. (Abril- Junio de 2001). Odissi Dance: Past and Present. *Nartanam*(2), pp. 7-13.
- Pradan, L. (11 de julio de 2016). Trance, devoción y silencio en la Danza Odissi de la India. Tesis Doctoral. (U. Dagnino., Entrevistador) Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Ragu, P. (9 de julio de 2016). Trance, devoción y silencio en la Danza Odissi de la India. Tesis Doctoral. (U. Dagnino., Entrevistador) Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Rele, K. (Abril- Junio de 2001). Traditional Aesthetics and Contemporary Dance Practices. *Nartanam*(2), pp. 14- 28.
- Rupa Gosvami, S. (s.f.). La práctica del servicio devocional puro. Recuperado de: <http://gaudiya-sanga.blogspot.com/2012/03/la-practica-del-servicio-devocional.html>
- Swain, B. (10 de julio de 2016). Trance, devoción y silencio en la Danza Odissi de la India. Tesis Doctoral. (U. Dagnino., Entrevistador) Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Valdez, M. (21 - 22 de junio de 2016). Trance, devoción y silencio en la Danza Odissi de la India. Tesis Doctoral. (U. Dagnino., Entrevistador) Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Vatsyayan, K. (1968). *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*. Nueva Delhi: Sangeet Natak Akademi.
- Vatsyayan, K. (2015). *Indian Classical Dance*. Nueva Delhi: Publicatios Divission.
- Vatsyayan, K. (28 de julio de 2016). Trance, devoción y silencio en la Danza Odissi de la India. Tesis Doctoral. (U. Dagnino., Entrevistador) Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Vega, A. (Ed.). (1998). *Estética y religión: El discurso del cuerpo y los sentidos*. Madrid: Literatura y Ciencia.
- Vivekananda, S. (2007). *Bhakti Yoga*. Buenos Aires: Kier.