



Universidad de Oviedo

Trabajo de Fin de Máster

Máster Interuniversitario de Patrimonio Musical

Universidad de Granada, Universidad Internacional de Andalucía y
Universidad de Oviedo

Análisis de los espectáculos musicales de Fundación Casa de la India desde una perspectiva etnomusicológica

Marion Bastiana Debrois Castro

Tutor: Eduardo Viñuela (Universidad de Oviedo)

Junio 2022

Agradecimientos

A mis padres, Ada y Olivier, y mi hermano, Adrián. Gracias por creer y confiar en mí siempre. Gracias por todo.

A Eduardo, por aceptar ser mi tutor y guiarme en este trayecto, por entender desde el principio el enfoque que quería darle al trabajo. Gracias a tus consejos y recomendaciones este TFM ha superado las expectativas que tenía de mí misma y de lo que pensé que yo era capaz de hacer.

Gracias a todos los profesores del máster. Me siento agradecida de haber sido vuestra alumna y haber aprendido de todos vosotros.

Gracias a mis compañeros de clase, por hacer de este curso uno especial.

Gracias a mis compañeros de piso, Cris y Javi, por darme siempre ánimos. No me podían haber tocado mejores compañeros de piso durante este curso. Qué suerte he tenido de haber estado conviviendo estos meses con dos personas que también aman y se dedican a la música.

Resumen

Este Trabajo de Fin de Máster consiste en el estudio crítico y analítico de tres espectáculos de la Fundación Casa de la India, centro cultural de Valladolid dedicado a la difusión de la cultura india. Los objetos de estudio seleccionados son tres espectáculos en los que se integran elementos artísticos de la cultura española y la india, pero con enfoques diferentes: “Flamenco, India” intercala números de flamenco, bharata natyam, kathak y chhau y tiene el objetivo de demostrar los rasgos más característicos de cada cultura para reflejar las diferencias y las similitudes entre ellas; “Rasa y duende” integra danza, música y poesía combinando técnicas del flamenco y de danzas de la India con un acompañamiento musical que evoca lo flamenco y aspectos de la música clásica india y, a su vez, se basa en un poema de Lorca que hace referencias a elementos del flamenco; y “Kijote Kathakali” consiste en la adaptación de la novela cervantina *Don Quijote de la Mancha* a la danza-teatro clásica india Kathakali, interpretada por una compañía de bailarines y músicos especializados en este estilo.

El propósito de esta investigación es identificar qué elementos de estos espectáculos están vinculados con términos y teorías provenientes de la etnomusicología y disciplinas afines, así como con los repertorios de la world music. Con ello, este trabajo pretende determinar en qué tipo de discurso se enmarcan estos espectáculos. Para llevar a cabo este estudio se han analizado representaciones y reseñas hemerográficas de los espectáculos tomando como referencias conceptos y terminologías provenientes de la disciplinas afines a la etnomusicología.

Palabras clave: etnomusicología, música, danza, artes escénicas, India, flamenco, estudios culturales.

Índice

1. Introducción	11
1.1. Planteamiento, justificación e hipótesis	11
1.2. Objetivos del trabajo	12
1.3. Metodología y plan de trabajo.....	12
1.4. Estado de la cuestión	14
1.5. Estructura del trabajo	16
2. Marco teórico	17
3. La Fundación Casa de la India	23
3.1. Objetivos y ámbitos de actuación.....	23
3.2. La sede	26
3.3. El equipo	27
3.4. Orígenes de Casa de la India	28
3.5. Página web y redes sociales	28
4. “Flamenco, India”	31
4.1. Descripción del espectáculo	31
4.1.1. Características de las danzas de la India: bharata natyam, kathak y chhau	33
4.1.2. El nexo entre el flamenco y las danzas clásicas de la India	36
4.2. Análisis de “Flamenco, India”	38
5. “Rasa y duende”	49
5.1. Descripción del espectáculo	49
5.2. Análisis de “Rasa y duende”	52
6. “Kijote Kathakali”	61
6.1. Descripción de “Kijote Kathakali”	61
6.1.1. Características de la danza-teatro kathakali	63
6.2. Análisis de “Kijote Kathakali”	65
7. Conclusiones y reflexiones finales	73
8. Bibliografía	75
9. Webgrafía.....	77
10. Anexos.....	83
10.1. Ficha técnica de “Flamenco, India”	83
10.2. Ficha técnica de “Rasa y duende”	87
10.3. Ficha técnica de “Kijote Kathakali”	90

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Bailarines de danzas indias con cascabeles. Minuto 22:24	39
Ilustración 2: Bailarines de danzas indias. Minuto 12:07	39
Ilustración 3: Bailarines de flamenco. Minuto 44:05	39
Ilustración 4: Dúo de bailarín de flamenco y bailarina de kathak. Minuto 38:42.	40
Ilustración 5: Número de flamenco y danzas de la India. Minuto 1:37:22	40
Ilustración 6: Número final "La tarara". Minuto 1:40:12.....	41
Ilustración 7: Cartel de "Flamenco, India".....	43
Ilustración 8: Cartel de "Rasa y duende". Lorca, flamenco y la India	54
Ilustración 9: Introducción de "Encuentros de ida y vuelta". Minuto 44:40	56
Ilustración 10: Konnakol. Minuto 47:10	56
Ilustración 11: Coreografía de "Encuentros de ida y vuelta". Minuto 48:40	56
Ilustración 12: Dúo entre tablista y bailarina. Minuto 50:04	56
Ilustración 13: Cartel de Kijote Kathkali	65
Ilustración 14: Dos actores de kathakali. Personajes: Don Quijote y Alonso Quijano. Minuto 0:31.....	67
Ilustración 15: Preparación maquillaje. Minuto 3:54	68
Ilustración 16: Preparación vestuario. Minuto 4:53	68
Ilustración 17: Preparación vestuario. Minuto 4:27	69
Ilustración 18: Actores y músicos en el escenario. Minuto 1:52.....	69

1. Introducción

1.1. Planteamiento, justificación e hipótesis

La Fundación Casa de la India, centro cultural fundado en 2003 y situado en Valladolid, es la única entidad española dedicada exclusivamente a la difusión de la cultura india a través de actividades y eventos de tipo educativo, artístico, institucional, económico y social. Sus espectáculos musicales son especialmente interesantes desde un punto de vista etnomusicológico, puesto que en ellos se producen diferentes tipos de encuentros entre la cultura india y la cultura española, por lo que es importante que existan trabajos académicos que los estudien.

El presente Trabajo de Fin de Máster pretende ser una continuación y ampliación del Trabajo de Fin de Grado titulado «Las actividades musicales de la Fundación Casa de la India: una aproximación etnomusicológica», realizado bajo la tutorización del profesor Enrique Cámara de Landa y defendido en julio de 2021 para la obtención del título de Grado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Valladolid. En dicho trabajo se estudiaron cuatro actividades musicales de la Fundación Casa de la India: el festival “India en concierto” y los espectáculos de danza, música y teatro “Flamenco, India”, “Rasa y Duende” y “Kijote Kathakali”.

En dicho TFG se aplicaron teorías provenientes de la sociología, estudios culturales y etnomusicología para estudiar la relación de dichas actividades con la interculturalidad, la industria de la world music y la gestión del patrimonio musical indio¹. Como autora del TFG, considero que es posible ahondar y profundizar en algunos de los puntos expuestos en el trabajo, abordar unos nuevos, revisar las teorías empleadas y aplicar enfoques más adecuados, con el fin de lograr unas conclusiones más precisas y mejor documentadas. Por ello, en la presente investigación se han estudiado “Flamenco, India”, “Rasa y duende” y “Kijote Kathakali” de manera más crítica y analítica para conocer más detalladamente de qué forma se producen encuentros interculturales en ellas y cuáles de sus aspectos las vinculan con la world music. La principal motivación de la presente investigación es continuar cubriendo lagunas de información y aportar más conocimiento al área que se aborda.

¹ Marion Bastiana Debrois Castro, «Las actividades musicales de la Fundación Casa de la India: una aproximación etnomusicológica» (Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Valladolid, 2021), <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/51583>.

La hipótesis que se tratará de demostrar en la presente investigación es la siguiente: en “Flamenco, India”, “Rasa y duende” y “Kijote Kathakali” se producen encuentros entre la cultura española y la india a través de la música y danza de manera forzada mediante el uso de estereotipos, esencialismos, exoticismos y reduccionismos que los vinculan con los circuitos de la world music, a pesar de que según los estatutos de Casa de la India todos los espectáculos de la institución han de tener intenciones educativas y divulgativas.

1.2. Objetivos del trabajo

La finalidad última de este TFM es continuar con el estudio de los eventos de la Fundación Casa de la India desde un punto de vista etnomusicológico y seguir solventando el vacío de conocimiento.

Para ello se han seleccionado las tres actividades antes mencionadas con el fin de analizarlas con mayor profundidad.

Este objetivo general se articula en los siguientes objetivos específicos:

- Determinar qué aspectos de la danza, música y puesta en escena (haciendo hincapié en momentos concretos de las actuaciones) de “Flamenco, India”, “Rasa y duende” y “Kijote Kathakali” están vinculados con el orientalismo, exoticismo y demás conceptos teóricos relativos a la etnomusicología, sociología, antropología, estudios culturales y estudios poscoloniales.
- Señalar qué características de estos espectáculos pueden ser similares a las problemáticas relacionadas con los repertorios de la industria world music.
- Finalmente, especificar en qué tipo de discurso o narrativa se enmarcan estos espectáculos.

1.3. Metodología y plan de trabajo

Para la presente investigación se seguirá una metodología basada en el análisis de los espectáculos y la revisión de fuentes bibliográficas y hemerográficas.

Dado que los objetos de estudio son los espectáculos “Flamenco, India”, “Rasa y duende” y “Kijote Kathakali”, las principales fuentes primarias son los vídeos de las representaciones. De los dos primeros espectáculos hay disponibles en YouTube unas grabaciones de actuaciones completas, mientras que de “Kijote Kathakali” se han

encontrado en YouTube varios vídeos promocionales que muestran solamente unos fragmentos de las actuaciones. Se han seleccionado momentos concretos de estos espectáculos para ilustrar las explicaciones de los análisis. De dichos vídeos se han extraído las imágenes que se incluyen en el texto junto a los análisis y sus respectivos minutajes que aparecen en los pie de foto para que las explicaciones desarrolladas resulten más claras.

En cuanto a los capítulos de este trabajo sobre la creación de la Fundación Casa de la India, su sede, sus objetivos, la programación de actividades y más información relevante sobre el centro, la fuente primaria ha sido la página web de institución (<http://www.casadelaindia.org/>). En ella también se encuentran publicadas las memorias de Casa de la India desde 2009 a 2020, que junto con los dosieres de los espectáculos y los informes, noticias y reseñas recogidas en la página web de Mónica de la Fuente, directora artística de la institución, han permitido obtener valiosa información sobre las representaciones y las giras de los espectáculos, así como el listado de nombres de los artistas participantes y de las instituciones colaboradoras en la producción.

También se han consultado las entrevistas realizadas a Guillermo Rodríguez y Mónica de la Fuente, directores de Casa de la India, el año pasado para el Trabajo de Fin de Grado. Aunque estas entrevistas fueron elaboradas con unos fines investigadores diferentes, algunos aspectos de los testimonios de los informantes han resultado útiles para completar información de este TFM.

Las fuentes secundarias para esta investigación son las monografías y artículos científicos sobre encuentros culturales, orientalismo, exotismo, world music, teoría cultural y otros conceptos en los que se fundamenta esta investigación. Se ha realizado una revisión crítica de estas fuentes extrayendo la información, los enfoques y los aspectos más pertinentes para configurar la epistemología del trabajo.

Las fuentes hemerográficas consultadas consisten en reseñas o anuncios de los espectáculos en periódicos digitales. La revisión de estas fuentes ha resultado de gran utilidad para conocer los términos empelados por parte de los medios de comunicación al difundir y reseñar los espectáculos.

Respecto a la elaboración práctica del presente trabajo de investigación, primero se ha realizado una revisión del Trabajo de Fin de Grado para identificar las carencias, ambigüedades o lagunas que presentara y que pudieran corregirse con el fin de obtener un estudio más preciso. Una de las principales carencias que se identificó en aquel trabajo era la falta de consulta y de empleo de conceptos de estudios culturales y teoría de la globalización.

Por otro lado, se han elaborado unas fichas técnicas de cada espectáculo que se encuentran en los anexos del trabajo con el propósito de mostrar de manera organizada las características de las actividades estudiadas. Dichas fichas contienen información básica de los espectáculos: fotografía del cartel, breve descripción de los espectáculos, entidades productoras y colaboradoras, fecha y lugar de las representaciones, nombres de los intérpretes, nombres de encargados de dirección, producción, música, coreografía, vestuario, iluminación, efectos especiales, adaptaciones, libretista, aparición en prensa, materiales empleados para su puesta en escena, dossier y folletos y carteles, así como contenido multimedia (fotografías y enlaces a vídeos de internet y a los dossieres de los espectáculos).

1.4. Estado de la cuestión

A parte del TFG realizado el curso pasado, no existen otras investigaciones académicas que aborden el mismo objeto de estudio. Sin embargo, sí existen numerosos artículos académicos y monografías sobre los temas que se han abordado en la presente investigación, puesto que estos asuntos han sido estudiados por numerosos investigadores de diferentes ámbitos y disciplinas, de las cuales han seleccionado aquellas más pertinentes y adecuadas al enfoque que se ha adoptado en el presente trabajo. En el siguiente capítulo se realizará una aproximación detallada a algunos de estos conceptos teóricos.

Entre las fuentes consultadas más vinculadas al objeto de estudio destaca, en primer lugar, el libro *Sangita y Natya. Música y artes escénicas de la India*², en especial los capítulos «Bharata Natyam» y «Kathakali», en los que se explica el origen, la evolución, las características generales y las técnicas de estas dos danzas clásicas de la

² Enrique Cámara de Landa, ed., *Sangita y Natya. Música y artes escénicas de la India*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004).

India. Ambos capítulos fueron escritos por Mónica de la Fuente García, la directora artística de Casa de la India.

Sobre interculturalidad y las diversas formas en las que se producen los encuentros entre culturas, se tomarán como referencia el capítulo «Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminologías y conceptos» de Margareth J. Kartomi, recogido en el libro *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces. En dicho artículo, la autora se basa en teorías de diferentes etnomusicólogos para exponer reflexiones sobre los diferentes términos empleados por académicos e investigadores para designar los procesos y resultados de contactos musicales entre culturas, así como sus respectivas objeciones y ventajas. Son especialmente pertinentes para la presente investigación los apartados dedicados a los términos “hibridación”, “sincretismo”, “transculturación”³.

Por otro lado, *Orientalismo* de Edward Said fue una monografía referente para abordar el estudio de la dominación occidental en Oriente, la exotización de las culturas no occidentales y las relaciones de poder que establece Europa con Oriente. Por ello, este libro constituye una referencia principal para esta investigación en materias como la otredad, el etnocentrismo y la representación del otro⁴.

A raíz de *Orientalismo*, también estimamos pertinentes la lectura de otros textos sobre el concepto exotismo. Uno de ellos es *Musical Exoticism. Images and reflections* de Ralph Locke⁵, el cual contiene una explicación de exotismo en base a unos binarismos y dicotomías, lo que resulta útil para los análisis de las tres actividades seleccionadas. El otro texto es la introducción de Jonathan Bellman en *The Exotic in Western Music*⁶. Aunque en este libro el exotismo está aplicado al repertorio de música clásica occidental, es interesante tener en cuenta el marco conceptual del autor.

³ Margareth J. Kartomi, «Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminologías y conceptos», en *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, ed. por Francisco Cruces (Madrid: Trotta, 2018), 357-382.

⁴ Edward Said, *Orientalismo*, (Barcelona: DeBolsillo), 2002.

⁵ Ralph P. Locke, *Musical exoticism: images and reflections*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009.

⁶ Jonathan Bellman, ed., *The exotic in western music* (Boston: Northeastern University Press, 1998).

Además, el libro *Músicas locales en tiempos de globalización*, de Ana María Ochoa⁷ también es una fuente de conocimiento sobre la relación entre músicas folclóricas, indígenas o aborígenes y la industria musical a través de los circuitos de la world music y los cambios que dichos procesos conlleva. Es especialmente pertinente la visión que la autora plantea sobre las “músicas locales” y su transnacionalización, revalorización y relocalización por medio de la industria musical y la industria del entretenimiento.

En el capítulo introductorio de *Global pop* el autor, Timothy Taylor, desglosa de manera concisa los diversos problemas que acarrear los circuitos de la world music desde diferentes perspectivas: el propio término “world music”, la cuestión de autenticidad, la otredad, la cuestión de etnicidad, el consumo de los repertorios de la world music por parte de la audiencia a modo de turismo sonoro, las expectativas basadas en estereotipos de las culturas y las narrativas etnocéntricas de los mediadores⁸.

También destaca el libro *Teoría cultural o cultura popular*, de John Storey⁹, sobre la construcción de la cultura popular desde la teoría crítica. Son especialmente útiles para la presente investigación los capítulos sobre el culturalismo, la cultura popular y las dinámicas de hegemonía.

1.5. Estructura del trabajo

El presente TFM presente una estructura dividida en secciones. La introducción contiene la explicación del problema planteado, la hipótesis, los objetivos científicos, la metodología empleada y el estado de la cuestión. El siguiente capítulo consiste en el desarrollo de los conceptos y enfoques que componen el marco teórico del trabajo. El siguiente capítulo es una descripción general de la Fundación Casa de la India, sus objetivos, sus orígenes, las actividades y eventos que organiza, las áreas de trabajo que abarca. Le sigue otro capítulo en el que se explican las características de “Flamenco, India”, “Rasa y duende” y “Kijote Kathakali”, haciendo hincapié en los estilos de música y danza indias empleadas, junto con el análisis de cada espectáculo. Finalmente, se incluyen las conclusiones del trabajo. Le sigue el listado bibliográfico, la webgrafía y los anexos con las fichas técnicas de los tres espectáculos.

⁷ Ana María Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización*. Argentina: Norma, 2003.

⁸ Timothy D. Taylor, *Global pop: world music, world markets* (New York: Routledge, 1997).

⁹ John, Storey. *Teoría cultural o cultura popular*. Barcelona: EUB, 2002.

2. Marco teórico

En este capítulo se llevará a cabo una descripción y explicación de los conceptos teóricos y del marco terminológico que se aplicarán al estudio de las actividades musicales de Casa de la India seleccionadas. Esto es pertinente dado que dichos conceptos pueden resultar ambiguos o polisémicos y es conveniente explicar el sentido con el que se utilizarán en esta investigación.

En primer lugar, y dado que en este trabajo se abordan temas relacionados con el contacto entre dos culturas diferentes, es necesario explicar el concepto de “orientalismo”. Para ello es indispensable la descripción de Edward Said en su obra *Orientalismo*. Enmarcado en las teorías postcoloniales, el autor considera que el orientalismo es un sistema en el que Occidente domina social, económica, académica, artística y políticamente a Oriente. Del planteamiento de Said es especialmente interesante el concepto de “geografías imaginarias”, que consiste en el establecimiento de fronteras mentales entre el territorio familiar (lo “nuestro”) y el territorio extraño y diferente a lo “nuestro” (lo “suyo”). Estas fronteras mentales son creadas por Occidente en base a suposiciones, asociaciones y ficciones de Oriente¹⁰. Como consecuencia, Europa otorga a los espacios extranjeros unos significados, cualidades y sentidos imaginarios, lo que desencadena la construcción y la legitimación de un vocabulario y discurso impreciso y de un fuerte carácter etnocéntrico para describir a Oriente¹¹. De este modo, Oriente es representado en los medios hegemónicos a través de la imaginación de Europa, y al mismo tiempo sirve para representar a Occidente por contraposición (es decir, Oriente es lo que Occidente no es). El orientalismo, por lo tanto, es fruto del eurocentrismo y conlleva la simplificación y el reduccionismo de la realidad de las culturas orientales en forma de prejuicios, estereotipos e ideas irreales y ficticias.

El etnocentrismo y las relaciones de poder, a su vez, guardan relación con las dinámicas de la hegemonía. Según Antonio Gramsci, se trata de un concepto político que consiste en una condición en el que una clase o grupo cultural dominante gobierna y dirige a las clases o culturas subordinadas por medio de un liderazgo moral e

¹⁰ Said, 87-89.

¹¹ *Ibid.*, 107-109.

intelectual, y en el que hay un alto grado de consenso por parte de las culturas dominadas. La hegemonía está organizada y dirigida por el grupo dominante y es resultado de una negociación entre la parte dominante y subordinada sobre los valores y elementos ideológicos y culturales que se imponen, es decir, de un “equilibrio de consenso” entre los agentes implicados¹².

Lo mencionado anteriormente sobre la representación del “otro”, la creación de fronteras entre “lo nuestro” y “lo suyo”, entre lo “propio” y lo “diferente” o “ajeno” guarda estrecha relación con los conceptos de “exótico” y “exoticismo”. Exótico, dado el significado etimológico del prefijo “exo-“, hace referencia a aquello lejano a lo propio y que es visto como diferente, por lo que exoticismo podría considerarse como una ideología o conjunto de prejuicios vinculados a lo exótico. Sin embargo, en el ámbito musical, el exoticismo implica la representación de la música “ajena” o “del otro” desde una perspectiva etnocentrista, lo que conlleva la creación de imitaciones idealizadas e imaginadas de la cultura representada¹³. Se trata de un conjunto de mecanismos o recursos estilísticos asociados a una cultura ajena determinada que emplean compositores occidentales (europeos) para evocar la cultura representada en cuestión¹⁴.

En palabras de Jonathan Bellman, el exoticismo musical podría definirse como «el préstamo o uso de materiales musicales que evocan lugares distantes o marcos de referencia ajenos»¹⁵. Suele asociarse al repertorio de música clásica occidental que hace uso de elementos de culturas no occidentales (por ejemplo, la ópera *Carmen*, de Bizet). A pesar de que se trata de un repertorio que no es precisamente el que se estudia en la presente investigación, es interesante observar las dicotomías presentes en el exoticismo musical. Según indica Ralph P. Locke en su libro *Music exoticism: images and reflections* (2009), el exoticismo puede manifestarse en varios tipos de binarismos: “presente/pasado”, “propio/ajeno”, “cercano/lejano”, “real/ficticio”, “musical/extramusical”. Estos binarismos, como se verá más adelante, están presentes

¹² Storey, 166-169.

¹³ Locke, introducción 1-9.

¹⁴ *Ibid.*, 43.

¹⁵ Bellman, ix.

en los tres espectáculos de música y danza que se han seleccionado, dado que en ellos se cruzan y mezclan aspectos de la cultura española y la india de diferentes formas.

Por otro lado, estos encuentros entre elementos de culturas distintas también están vinculados a conceptos provenientes de la sociología y de los estudios culturales, como “interculturalidad”, “transculturación” e “hibridación”. El término “intercultural”, según el Diccionario de la Real Academia Española, significa «Que concierne a la relación entre culturas» y «Común a varias culturas»¹⁶. Dado que en los espectáculos de Casa de la India se mezclan, fusionan y entroncan algunos elementos provenientes de la cultura española con otros de la cultura india, es evidente que en ellos se produce una interculturalidad. Sin embargo, estas definiciones resultan insuficientes, por lo que es necesario ahondar y tomar las acepciones provenientes de ámbitos como la sociología, la antropología y la musicología que son más precisas.

Los espectáculos de Casa de la India comparten ciertos rasgos con la noción de “hibridación transcultural”, término tomado del sociólogo Gerhard Steingress, dado que en ellos se produce una unión de elementos de dos culturas diferentes que da lugar a proyectos nuevos y únicos a partir de la transgresión de estilos de danza y música tanto de la India como de España. Steingress define la “hibridación transcultural” como: «una fusión innovadora de distintos elementos culturales en situaciones de contacto multicultural que crea un nuevo sentido y una nueva colectividad subcultural a partir de la transgresión cultural y que se elabora sirviéndose de la experiencia de convivencia entre las culturas que le sirvieron de cantera»¹⁷.

No obstante, según la musicóloga Margareth Kartomi, el término “hibridación” es impreciso, ambiguo y tiene limitaciones, puesto que hace referencia más bien al parentesco de un elemento cultural o musical con sus antepasados en lugar de a las características del resultado final. Por ello, considera que “transculturación” es el concepto más adecuado para indicar el ciclo completo de procesos musicales desencadenados por el contacto cultural¹⁸. Se trata de un proceso de transformación marcado por el influjo de nuevos elementos culturales y la pérdida o alteración de los

¹⁶ *Diccionario de la Real Academia Española*, s. v. «interculturalidad», acceso el 4 de mayo de 2022, <https://dle.rae.es/intercultural?m=form>

¹⁷ Steingress, «La Cultura Como Dimensión De La Globalización», 92.

¹⁸ Kartomi, «Procesos y resultado del contacto entre culturas musicales», 365.

existentes¹⁹. En este sentido, se produce cuando un grupo de personas selecciona nuevos principios conceptuales musicales o extramusicales para adoptarlos por varios motivos: 1) el halo de prestigio de las culturas dominantes en situaciones de colonización; 2) la necesidad de comunicación artística entre grupos que no poseen una cultura en común; 3) las ventajas materiales, políticas o mercantiles²⁰.

Otro concepto que plantea Kartomi es “sincretismo”, término proveniente del campo de los estudios lingüísticos. Según los musicólogos que cita la autora, Richard Waterman y Bruno Nettl, el sincretismo musical se produce cuando existe un cierto grado de similitud musical entre las culturas implicadas. El inconveniente de esta teoría es identificar cuáles son dichos rasgos similares y cómo demostrar que son los agentes iniciadores del sincretismo²¹.

Por otro lado, el musicólogo Albert Recasens establece otra concepción de este mismo término, definiéndolo como: una «compenetración de creencias (iconos, ritos y prácticas) o símbolos (tradicionales)»²². Recasens diferencia el sincretismo de la hibridación y el mestizaje, puesto que considera que la hibridación es un «conjunto de procesos en el que estructuras o prácticas sociales preexistentes se combinan con otras para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas redefinidas»²³, y el mestizaje es «la mezcla interétnica, combinación de razas o “fusión genética” producida dentro del espacio común de las culturas, incluyendo en ello los conflictos sociales asociados a dicha mezcla»²⁴. Por lo tanto, el sincretismo también puede ser visto como una mezcla entre sí de elementos culturales distintos, mientras que la hibridación es más bien un proceso, y el mestizaje implicaría relaciones étnicas y raciales.

Finalmente, otra noción fundamental para esta investigación es la denominada world music. Se trata de una categoría de la industria musical creada a finales de la década de 1980 que engloba a músicas populares, folclóricas o tradicionales de culturas no occidentales o minorías culturales. En esta categoría, Ana María Ochoa incluye

¹⁹ *Ibid.*, 366.

²⁰ *Ibid.*, 380.

²¹ *Ibid.*, 373-375.

²² Albert Recasens, introducción a *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (Madrid: Akal, 2010), 17.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

también a las músicas folclóricas e indígenas, es decir, lo que ella denomina “músicas locales”, las cuales son repertorios históricamente asociados a un territorio, grupo cultural o lugar específico. La world music nació en la década de 1980 como categoría que englobaba a los géneros musicales que no eran clasificables en las categorías del momento, y constituye unos circuitos en los que las músicas locales se mercadean a nivel global. Además, surge como un proyecto vinculado a una estrategia comercial que permite mediar entre productores y consumidores, y su principal finalidad consiste en crear nichos de mercado en países occidentales para músicos no occidentales²⁵.

De esta manera, los repertorios de la world music no están exentos de problemas y controversias. En primer lugar, el propio término “world music” implica una separación entre la música occidental de la del resto del mundo²⁶, lo que minimiza y reduce la variedad de músicos y tradiciones musicales de culturas no occidentales a una misma sección a modo de “categoría paraguas”²⁷. Esta dinámica binaria entre “occidente” y “el resto” demuestra la relación de poder y hegemonía occidental que se establece sobre las comunidades no occidentales a través de la industria musical de la world music.

Por otro lado, también son cuestionables los criterios que indican qué música y músicos pertenecen a esta categoría, ya que suelen ir ligados a la etnicidad de los músicos y a la autenticidad que se espera de ellos, como si de alguna forma los músicos debieran cumplir unas expectativas determinadas (por occidente) para formar parte de los circuitos de world music y permanecer en ellos. Timothy Taylor desglosa la cuestión de la autenticidad en tres secciones: autenticidad como “lo no comercial”, como “lo espiritual” y como “lo primitivo”. Como explica el autor, esta autenticidad es ficticia y no se corresponde con la realidad de las culturas y músicas tradicionales o nativas²⁸. En este sentido, esas expectativas que la audiencia occidental tiene de las músicas de la world music guardan cierto vínculo con la noción de “geografías imaginarias” de Edward Said explicada anteriormente. Además, las músicas tradicionales y folclóricas, una vez introducidas en los circuitos de la industria musical, son descontextualizadas y sus significados originarios son modificados y reconstruidos por Occidente.

²⁵ Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización*, 28-32.

²⁶ Taylor, *Global pop*, 2.

²⁷ *Ibid.*, 3.

²⁸ *Ibid.*, 21-28.

Otra cuestión problemática es la concerniente a la figura del distribuidor o mediador occidental y la tendencia a adoptar una “narrativa de explorador” (*explorer narrative* en inglés) con tono paternalista, problema estudiado también en el ámbito de la antropología sobre la representación del otro²⁹. Además, esta narrativa acarrea el uso de un determinado vocabulario, una visión idealizada y ficticia de las culturas y un discurso etnocentrista que resulta invasivo e intrusivo para la cultura representada. Como explica Timothy Taylor, los inconvenientes y problemas que suscita la world music son fruto de la hegemonía occidental y ésta, a su vez, de la globalización.

Josep Martí considera que estos problemas son similares a los del folklorismo en cuanto a los usos comerciales, estéticos e ideológicos de músicas de diferentes países no occidentales, el refuerzo de dicotomías entre Occidente y Oriente, la creación de concepciones esencialistas e idealizadas de las culturas, así como la exotización de grupos culturales, la infravaloración de la diversidad cultural, el malentendido de los significados y representaciones de la música, y el encapsulamiento de los agentes sociales a través de unos tópicos y estereotipos culturales estáticos³⁰.

Por otro lado, los circuitos de la world music también se comportan como un “sistema de escucha”, en palabras de Francisco Cruces, que pone al alcance de los oyentes músicas de diferentes latitudes del mundo pero de manera descontextualizada, es decir, a modo de turismo sónico, lo que conlleva un posicionamiento de escucha por parte del sujeto y genera tópicos culturales³¹.

En resumen, el debate académico entorno a la world music consiste en un enfrentamiento entre, por un lado, aquellos que denuncian las relaciones de desigualdad entre una cultura dominante y otra subordinada y, por otro lado, aquellos que celebran la diversidad sonora que propicia³².

²⁹ *Ibid.*, 28-29.

³⁰ Josep Martí, Gonzalo Abril, Francisco Cruces y José Jorge Carvalho, «World Music, ¿El folklore de la globalización?», *Revista Transcultural de Música* 7 (2003), <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/214/world-music-el-folklore-de-la-globalizacion>.

³¹ *Ibid.*

³² Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización*, 34.

3. La Fundación Casa de la India

La Fundación Casa de la India es una organización cultural situada en Valladolid y creada en el año 2003 bajo el patronato del Ayuntamiento de Valladolid, la Universidad de Valladolid y el Gobierno de la República de la India a través de la Embajada de la India en Madrid³³. Es el tercer centro cultural especializado en la difusión y divulgación de la cultura india en Europa, después del Nehru Centre de Londres y el Tagore Zentrum de Berlín, aunque posee una fórmula jurídica diferente³⁴, ya que se trata de un centro indo-español privado que cuenta con patronos españoles e indios públicos a modo de *joint venture* o proyecto colaborativo entre la India y España³⁵.

3.1. Objetivos y ámbitos de actuación

Los objetivos de este centro se basan en «cubrir las nuevas necesidades culturales, sociales, académicas, institucionales y económicas del siglo XXI en las relaciones entre la India y España» y contribuir a «dar a conocer en España el gran potencial económico, científico-tecnológico y cultural de la India actual, facilitando un mayor intercambio e impulsando también actuaciones que aumenten la presencia de España en la India»³⁶. Para ello, Casa de la India lleva a cabo diversas actividades y eventos que se articulan sobre tres ejes: el ámbito cultural, el ámbito académico y de formación, y el ámbito de cooperación con la sociedad civil y la empresa.

Ámbito cultural

Este espacio está dedicado a los espectáculos, talleres y cursos de música, danza, teatro, literatura, fotografía, cine y artes plásticas, así como a talleres y cursos vinculados con las artes tanto tradicionales como contemporáneas de la India. Dentro de este campo, Casa de la India subdivide la rama de cultura en cinco categorías: el LAB India, música, cine, exposiciones y literatura. LAB-India (Laboratorio de Artes Escénicas de la India) consiste en una plataforma de formación, investigación, creación artística y difusión intercultural que coordina Mónica de la Fuente, bailarina y actriz especializada en artes escénicas de la India. Gracias a este proyecto se han llevado a cabo talleres,

³³ Casa de la India, «Patronato», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/patronato>.

³⁴ Casa de la India, «Objetivos», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/objetivos>.

³⁵ Guillermo Rodríguez Martín, (director de Fundación Casa de la India), entrevista para el Trabajo de Fin de Grado, febrero 2021, Valladolid.

³⁶ Casa de la India, «Objetivos», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/objetivos>.

espectáculos de danza, música y teatro, residencias artísticas, el seminario permanente de artes escénicas *Kalashangam*, clases magistrales a cargo de especialistas y asesoramiento de trabajos especializados en artes escénicas³⁷.

En el ámbito musical, Casa de la India ha organizado numerosos conciertos, algunos en colaboración con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, espectáculos interdisciplinares y conciertos didácticos. Destaca el “Festival India en Concierto”, un ciclo de conciertos bienal organizado por el ICCR (Consejo Indio de Relaciones Culturales) que tiene como objetivo acercar al público español espectáculos de música y danzas clásicas de la India³⁸.

En cuanto al cine, se organiza cada año el festival *IndiaIndie, Muestra de Cine Independiente de la India*, así como ciclos de películas y documentales, colaboraciones con empresas, productoras y entidades de la industria cinematográfica española e india para promover iniciativas conjuntas³⁹. También ha coordinado junto con otras entidades culturales exposiciones de fotografía, pintura, escultura e instrumentos musicales, algunas de ellas han sido hospedadas en la propia sede de Casa de la India y otras en otros centros culturales de España⁴⁰. Respecto al ámbito relacionado con la literatura, también se han realizado:

«Presentaciones de libros tanto de autores indios como de temática india, conferencias y mesas redondas sobre literatura india, y conferencias magistrales de prestigiosos escritores de la India. [...] También impulsa la presencia de autores indios en festivales de literatura de España como el Hay Festival Segovia y autores españoles en festivales de literatura de la India como el Jaipur Literature Festival o el Kerala Literature Festival, entre otros»⁴¹.

Destacan los homenajes a celebridades de la literatura de la India, como el Memorial Rabindranath Tagore que está dedicado al poeta bengalí, y las iniciativas, como el proyecto “Spain-India Writers Meeting”, para el fomento de encuentros literarios entre

³⁷ Casa de la India, «LAB India de artes escénicas», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/lab-india-de-artes-esc%C3%A9nicas>. 2022.

³⁸ Casa de la India, «Música», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/m%C3%BAsica>.

³⁹ Casa de la India, «Cine», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/cine>.

⁴⁰ Casa de la India, «Exposiciones», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/exposiciones>.

⁴¹ Casa de la India, «Literatura», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/literatura>. Consulado el 31 de marzo de 2022.

autores indios y españoles y traducciones de literatura contemporánea india en España y viceversa⁴².

Ámbito académico y de formación

En este espacio se engloban todos los cursos académicos, seminarios y conferencias que organiza Casa de la India y que están dirigidas a estudiantes, profesionales y público general⁴³, así como las becas y prácticas para estudiantes españoles que ofrece y promueve a través de colaboraciones con universidades, entidades culturales e instituciones educativas⁴⁴. En este ámbito también se integra el proyecto Escuela de la India, coordinado por Mercedes de la Fuente. Se trata de un «programa educativo que promueve el diálogo intercultural y un espacio de encuentro, basado en el principio de igualdad de oportunidades y de inclusión»⁴⁵. Consiste en actividades y talleres dirigidos a niños y jóvenes estudiantes de educación infantil, primaria, secundaria y superior, alumnos de educación especial y de educación para personas adultas, así como a asociaciones, fundaciones, instituciones y centros cívicos y otras entidades relacionadas con la educación, el arte y la acción social. Este proyecto se basa en las ideas de apertura, interculturalidad, creatividad, curiosidad, diversidad, experimentación, participación e inclusión⁴⁶.

Ámbito de cooperación de la sociedad civil y empresa

Casa de la India ha cooperado con empresas, cámaras de comercio, fundaciones, ONG y demás agentes públicos y privados de España y la India vinculados con el desarrollo económico y social para favorecer la colaboración entre ambas naciones. Asimismo, ha puesto en marcha numerosos proyectos que favorecen el diálogo entre España y la India a nivel empresarial, turístico, social, civil y académico a través de acuerdos y colaboraciones con empresas, fundaciones, ONG y otros agentes públicos y privados de

⁴² *Ibid.*

⁴³ Casa de la India, «Cursos, seminarios y conferencias», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/cursos-seminarios-y-conferencias>.

⁴⁴ Casa de la India, «Becas y ayudas», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/becas-y-ayudas>.

⁴⁵ Casa de la India, «Escuela de la India», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/escuela-de-la-india-0>.

⁴⁶ *Ibid.*

España y la India⁴⁷. También pretende reforzar las relaciones entre universidades españolas e indias mediante acuerdos de colaboración, intercambios, becas, ayudas y cursos de formación⁴⁸.

Por otro lado, esta institución también se esfuerza en promover la cooperación entre ciudades de España y de la India. Uno de sus proyectos más destacados es «el Protocolo de Hermanamiento entre Valladolid y Ahmedabad, firmado en julio de 2017 tras numerosas colaboraciones entre ambas ciudades en materia de turismo y gestión de patrimonio desde el 2008»⁴⁹. Gracias a este proyecto se han llevado a cabo numerosas acciones entre ambas ciudades, como la gestión del Patrimonio Arquitectónico y Bienes de Interés Cultural o la promoción turística de las localizaciones, entre otras⁵⁰.

Casa de la India también contribuye al fomento del turismo en India a través de su programa regular “El club del viajero”, en el que se realizan presentaciones sobre fotografía, arquitectura, artes escénicas, yoga, artes marciales u otros aspectos culturales de la India con el propósito de invitar al espectador a visitar y conocer dicho país, además de aportar información y recursos prácticos⁵¹.

3.2. La sede

La sede de la Fundación Casa de la India se sitúa en el número 13 de la calle Puente Colgante de Valladolid. Originalmente el edificio era un chalet suburbano construido en 1915 por la familia Aragón hasta que en el año 2000 el Ayuntamiento de Valladolid obtuvo su propiedad y lo donó a la Fundación Casa de la India para ostentar en él su sede. Tras la rehabilitación del inmueble, la inauguración se celebró el 11 de noviembre de 2006⁵².

La restauración del edificio fue realizada por los arquitectos Alberto y Julio Grijalba, cuya empresa recibe el nombre Odimasp, con la colaboración de Nils Koop y Sara

⁴⁷ Casa de la India, «Empresa, turismo y ONG», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/empresa-turismo-y-ong>.

⁴⁸ Casa de la India, «Cooperación académica», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/cooperaci%C3%B3n-acad%C3%A9mica>.

⁴⁹ Casa de la India, «Cooperación entre ciudades», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/cooperaci%C3%B3n-entre-ciudades>.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Casa de la India, «Club del viajero», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/club-del-viajero>.

⁵² Casa de la India, «Sede», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/sede>.

Delgado (arquitectos), Adamas (encargado de las instalaciones), Jorge Carcedo (encargado del diseño de la estructura) y Alberto Grijalba (arquitecto técnico) y Carlos Ruiz. Este proyecto fue fruto de un concurso que organizaron la Universidad de Valladolid y el Ayuntamiento de Valladolid en el año 2004, al que se presentaron profesores de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid con el fin de escoger el equipo que llevara a cabo la rehabilitación del chalet para albergar la Casa de la India⁵³.

Las instalaciones que posee Casa de la India son: una sala de actos polivalente para conciertos y espectáculos de danza y teatro, talleres, conferencias y proyecciones audiovisuales; una sala de exposiciones; una biblioteca provista de una variedad de monografías, diccionarios, enciclopedias, DVD, CD, VCD y CD-ROM en inglés, español y otras lenguas de la India; un jardín frontal decorado con una escultura de Rabindranath Tagore y otro posterior con terraza que cuenta con una fachada de un *haveli*⁵⁴ original; despachos de oficina y salas de reuniones; aulas donde impartir clases y talleres; y espacios auxiliares a modo de almacén o vestuarios⁵⁵.

3.3. El equipo

El equipo que dirige y coordina la Fundación Casa de la India está compuesto por: Guillermo Rodríguez Martín, el director gerente; Mónica de la Fuente García, la directora artística es la actriz y bailarina; Mercedes de la Fuente, la coordinadora del programa educativo “Escuela de la India”; Gloria Martínez, la administradora; David Rodríguez, el responsable de programación; y un responsable de comunicación⁵⁶.

Por otro lado, Casa de la India también ha contado con la colaboración de estudiantes en prácticas de diferentes grados y másteres de la Universidad de Valladolid, así como profesores universitarios, investigadores, músicos y bailarines profesionales en varios de sus eventos.

⁵³ Julio Grijalba y Alberto Grijalba, Casa de la India en España, «Porfolio», *Grijalbaarquitectos* (web), <https://grijalbaarquitectos.com/portfolio/casa-de-la-india-en-espana/>.

⁵⁴ Un *haveli* es una mansión tradicional de la India.

⁵⁵ Casa de la India, «Sede», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaIndia.org/es/sede>.

⁵⁶ Casa de la India, «El equipo», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaIndia.org/es/el-equipo>.

3.4. Orígenes de Casa de la India

La creación de la Casa de la India tiene su origen en la estancia de Guillermo Rodríguez y su pareja, Mónica de la Fuente, entre 1993 y 1999 en el sur de la India: Guillermo realizó sus estudios de máster en la Universidad de Madrás y doctorado en la Universidad de Kerala sobre literatura contemporánea india, mientras que Mónica estudió danza bharata natyam en la escuela de artes escénicas Kalakshetra en Madrás y teatro kathakali en las escuelas Kalamandalam y Margi en Kerala. En 1999 Guillermo regresó a España para colaborar en la creación del Centro de Estudios de Asia y hacerse cargo de la sección dedicada a la India. En este centro se organizaron espectáculos y eventos académicos siguiendo dos aspectos fundamentales para Guillermo: «quitar esa visión orientalista de la India» y «aunar las disciplinas artísticas con la teoría»⁵⁷. Mónica volvió a España en el año 2000, creó la “Compañía Mónica de la Fuente”, comenzó a impartir clases y conferencias sobre danza clásica de la India y a crear espectáculos artísticos «con una base técnica en las artes escénicas de la India y contemporánea a la vez»⁵⁸. Por otro lado, en ese tiempo, la Embajada de la India propuso crear un centro cultural especializado en la cultura india en Valladolid, para lo que Guillermo redactó un proyecto con una «visión de aunar cultura, educación, cooperación y empresa para cubrir las necesidades del siglo XXI en las relaciones España-India»⁵⁹. Cuando el proyecto fue aceptado se establecieron los primeros vínculos institucionales con los patronos (el Ayuntamiento de Valladolid, la Universidad de Valladolid y la Embajada de la India), y finalmente la Fundación Casa de la India fue creada el 17 de marzo de 2003⁶⁰.

3.5. Página web y redes sociales

La Fundación Casa de la India tiene su propia página web y cuenta oficial en diferentes redes sociales (Facebook, Twitter, YouTube e Instagram) donde se publican actualizaciones de la programación de las actividades y noticias de interés, así como adelantos de futuros eventos. En su página web se puede encontrar tanto la programación actual como el historial de actividades pasadas, así como noticias de

⁵⁷ Rodríguez Martín, entrevista para el Trabajo de Fin de Grado, febrero 2021, Valladolid.

⁵⁸ Mónica de la Fuente, «Biografía», *Mónica de la Fuente* (web), <https://www.monicalafuente.com/es-monica-de-la-fuente.html>.

⁵⁹ Rodríguez Martín, entrevista para el Trabajo de Fin de Grado, febrero 2021, Valladolid.

⁶⁰ Rodríguez Martín, entrevista para el Trabajo de Fin de Grado, febrero 2021, Valladolid.

interés sobre la misma programación, actos institucionales, comunicaciones, etc. En su canal de YouTube se han publicado webinarios, *teasers* y promociones de futuras actividades y eventos, conferencias y presentaciones académicas y fragmentos de conciertos y espectáculos de música y danza. Por otro lado, Casa de la India publica anualmente unas memorias que recogen todas las actividades, eventos, proyectos que se han llevado a cabo, además de acontecimientos que han tenido lugar a lo largo del año. Dichas memorias están publicadas en la página web oficial en acceso libre.

4. “Flamenco, India”

4.1. Descripción del espectáculo

Se trata de un espectáculo que fusiona música en directo, danza y teatro y mezcla flamenco y danzas clásicas de la India (bharata natyam, del sur de la India; kathak, del norte de la India, y chhau, del este de la India). Su objetivo consistía en «poner de manifiesto tanto las diferencias entre ambas [culturas] como las posibilidades que existen para hallar esa comunión»⁶¹. Se trata de un espectáculo que pretende adentrarse «en los lazos que unen al flamenco con la danza y la música tradicionales indias»⁶² y acercar al espectador «los rasgos más característicos de cada cultura»⁶³.

Es una obra dirigida por Carlos Saura, distinguido cineasta, fotógrafo y escritor español que ha dirigido numerosos largometrajes relacionados con el flamenco. Junto a Saura, el proyecto fue diseñado por un gran equipo de dirección artística conformado por músicos, bailarines y varios expertos en realización de espectáculos de artes escénicas. Los coreógrafos fueron: Carmen Cortés, bailaora de flamenco; Santosh Nair, bailarín y actor de kathakali, danza contemporánea y chhau; y Mónica de la Fuente, bailarina especializada en danza bharata natyam, kathakali y danza-teatro experimental. Los directores musicales fueron: Ravi Prasad, intérprete de canto carnático, compositor y productor de espectáculos de jazz, flamenco y teatro; y Gerardo Núñez, guitarrista y compositor de flamenco y jazz. El ayudante de dirección fue Carlos Saura Medrano, quien también es director, productor y guionista de películas y documentales. Por otro lado, también se contó con el apoyo de expertos en iluminación, vestuario y producción⁶⁴.

Los artistas que participaron en la preparación y puesta en escena de este espectáculo estaban divididos en dos secciones: por un lado, un grupo especializado en flamenco, y, por el otro, un grupo especializado en música y danza de la India. El grupo de artistas especializados en flamenco estaba compuesto por ocho bailarines, dos cantaores, dos

⁶¹ Mónica de la Fuente, «Flamenco, India creado y dirigido por Carlos Saura», *Mónica de la Fuente* (blog), 17 de septiembre de 2015, <http://monicadelafuente-danza.blogspot.com/2015/09/flamenco-india-creado-y-dirigido-por.html>.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Flamenco, India. Dance, theatre and music. Diálogo entre dos culturas*, 6-15, https://www.monicaelafuente.com/pdf/FlamencoIndia_esp.pdf.

guitarristas y dos percusionistas. Por otro lado, había nueve bailarines de danzas clásicas de la India y seis músicos que tocaron varios instrumentos: sitar⁶⁵, armonio⁶⁶, tabla⁶⁷, khartal⁶⁸, dholak⁶⁹, wapang⁷⁰, morsing⁷¹, flauta y voz⁷².

Carlos Saura había realizado anteriormente trabajos vinculados al flamenco, como las películas *Bodas de sangre* (1981), *Flamenco* (1995), *Sevillanas* (1992), *Flamenco, Flamenco* (2010). Igualmente, Mónica de la Fuente también había llevado a cabo proyectos que aunaban danzas de la India y flamenco como “Índialusia”, un espectáculo dirigido por el saxofonista de jazz y flamenco Jorge Pardo y Tomás Rodríguez-Pantoja y presentado en el Festival Flamenco de 2011 en Doha, Qatar⁷³. Otro espectáculo de características similares fue “Flamencarnatic”, interpretado por Ravi Prasad, José Salinas, Raúl Olivar, Nantha Kumar, coreografiado por Mónica de la Fuente y Arturo Aguilar y presentado en Valladolid en el año 2005 en colaboración con Casa de la India⁷⁴.

“Flamenco, India” se presentó en el Teatro Calderón de Valladolid el 1, 2, 3 y 4 de octubre de 2015. Fue anunciado en varios medios de comunicación locales y nacionales en forma de artículos e incluso reportajes televisivos. Además, el Teatro Calderón llevó a cabo la grabación de entrevistas a diferentes miembros de la dirección artística (Carlos Saura, Carmen Cortés, Mónica de la Fuente, Gerardo Núñez, Ravi Prasad y Santosh Nair) y un *teaser* que fueron publicados en el canal de YouTube del teatro para promocionar el proyecto, así como dos artículos que fueron difundidos en el blog

⁶⁵ Sitar: cordófono compuesto de cuerda pulsada. Pertenece a la familia de los laúdes de cuello largo.

⁶⁶ Armonio: aerófono con teclado de fuelle manual.

⁶⁷ Tabla: membranófono de golpe directo. Consiste en dos tambores independientes, un tambor y un timbal, de un parche cada uno.

⁶⁸ Khartal: idiófono de golpe directo o indirecto. Crótalos de madera con discos metálicos que se golpean de forma individual o se entrechocan.

⁶⁹ Dholak: membranófono de golpe directo. Consiste en un tambor de dos parches.

⁷⁰ Wapang: aerófono.

⁷¹ Morsing: idiófono punteado. Similar al arpa de boca.

⁷² Mónica de la Fuente, «Flamenco, India creado y dirigido por Carlos Saura», *Mónica de la Fuente* (blog), 17 de septiembre de 2015, <http://monicadelafuente-danza.blogspot.com/2015/09/flamenco-india-creado-y-dirigido-por.html>.

⁷³ Jorge Pardo, «Índalusía», *Índalusía* (web), mayo de 2011, <http://jorgepardo.com/indalusia/>.

⁷⁴ Mónica de la Fuente, «Flamencarnatic», *Mónica de la Fuente* (web), <https://www.monicaidelafuente.com/es-espectaculos-flamencarnatic.html>.

oficial. La actuación completa también fue grabada y posteriormente publicada en dicho canal el 29 de abril de 2020⁷⁵.

La producción de este espectáculo surgió a través de Casa de la India y el Teatro Calderón de Valladolid, cuando Carlos Saura se encontraba en la India para rodar una película⁷⁶. También se contó con el apoyo del Ayuntamiento de Valladolid, el ICCR y la empresa de entretenimiento Teamwork, especializada en producir espectáculos de artes escénicas y actuaciones de artes visuales⁷⁷.

“Flamenco, India” estaba articulado mediante la alternancia de números breves e independientes de bharata natyam, kathak, chhau y flamenco acompañados de música flamenca o música india respectivamente. Algunas actuaciones eran individuales, otras en grupos reducidos y otras en dúo. Una parte de las piezas musicales eran instrumentales y otra, en cambio, contaba con parte vocal. La transición de un número a otro podía ser mediante una pausa de unos pocos segundos de duración o a través de la entrada y salida escalonada de los bailarines al escenario.

La puesta en escena de este espectáculo estaba diseñada para que los bailarines se situaran en el centro del escenario y los músicos estuvieran ubicados discretamente en los laterales. De esta forma, se pretendía buscar el encuentro entre las dos culturas⁷⁸. Además, contó con una decoración sencilla que se basaba en la disposición de paneles en el fondo del escenario de colores planos e intensos (rojo, amarillo, azul, naranja, verde, morado) para resaltar las sombras de los bailarines y el color de su vestuario.

4.1.1. Características de las danzas de la India: bharata natyam, kathak y chhau

El bharata natyam y el kathak son dos de las ocho danzas clásicas de la India, mientras que el chhau es más bien una danza tradicional vinculada a las artes marciales. Las danzas clásicas de la India se basan en el antiguo tratado de artes escénicas Natya

⁷⁵ «Flamenco India - Teatro Calderón de Valladolid», vídeo de YouTube, actuación del espectáculo “Flamenco, India”, publicado por «teatrocalderon» el 29 de abril del 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=nUNyLIK64pI&t=2322s>.

⁷⁶ «Flamenco India – Entrevista Carlos Saura», vídeo de YouTube, 0:15, entrevista de Teatro Calderón a Carlos Saura, publicado por «teatrocalderon» el 2 de octubre de 2015, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=V2mv5qUEYIQ>.

⁷⁷ *Flamenco, India. Dance, theatre and music. Diálogo entre dos culturas*, 7, https://www.monicadelafuente.com/pdf/FlamencoIndia_esp.pdf.

⁷⁸ *Ibid.*

Sastra, atribuido al sabio Bharata y compuesto entre los siglos II a.C. y II d.C. Dicha enciclopedia contiene 36 capítulos en los que se tratan los aspectos relacionados con el drama: el origen del drama, la danza, los textos, gestos, estilos, vestuarios, producción, música, teoría estética, etc.⁷⁹ Las ocho danzas clásicas consisten en la traducción corporal de un texto poético o dramático mediante la representación mímica y gestual codificada, por lo que son pantomímicas⁸⁰.

La danza bharata natyam proviene de la zona de Tamil Nadu, estado situado al sur de la India. Tiene sus orígenes en las manifestaciones seculares y religiosas en la antigua cultura tamil de dicha región. Originalmente, dada la conexión de esta danza con la vida religiosa, se interpretaba por bailarinas en los templos⁸¹.

Las dos técnicas principales del bharata natyam son: *nritta*, una danza “pura”, rítmica y abstracta que combina movimientos rítmicos y posiciones básicas; y *nriya* o *abhinaya*, una danza expresiva que evoca sentimientos, significados, estados anímicos, emociones y acciones mediante un lenguaje gestual codificado. La combinación de ambas técnicas (ritmo y expresión mímica) junto con otras técnicas de representación dramática recibe el nombre de *natya*⁸².

En esta danza el movimiento es concebido como líneas y formas geométricas realizadas con el cuerpo. Por otro lado, también es importante la distribución del peso mediante el apoyo firme de los pies y el juego de equilibrio en el golpeo de los pies contra el suelo⁸³. La parte inferior del cuerpo (piernas y pies) suele tener un carácter más rítmico y enérgico que exige fuerza y resistencia, mientras que la parte superior del cuerpo (tronco y brazos) se caracteriza por unos movimientos más fluidos, gráciles y expresivos.

La música que acompaña esta danza es la música clásica carnática, proveniente también del sur de la India, que se interpreta mediante instrumentos como el mridangam⁸⁴, el violín, el vina⁸⁵ y la flauta.

⁷⁹ Cámara de Landa, *Sangita y Natya*, 194-195.

⁸⁰ *Ibid.*, 208.

⁸¹ *Ibid.*, 196.

⁸² *Ibid.*, 201.

⁸³ *Ibid.*, 202.

⁸⁴ Mridangam: Instrumento membranófono de golpe directo. Tambor de doble parche.

El kathak es una danza proveniente del norte de la India. Es originaria de las cortes mogoles, imperio islámico que existió entre los siglos XIV y XVII en las zonas de la actual Bangladesh, India y Pakistán, y a la vez de las regiones indígenas. Debido a estas raíces, la danza kathak conserva un carácter elegante y refinado y, al mismo tiempo, una cierta complejidad rítmica⁸⁶. Esta danza está compuesta por varias técnicas: «Taktar, potente pisoteo y complejos ritmos cruzados; That, dinámica de la cabeza y "paseo" estilizado; Gat, descriptiva y lírica; Torah, de iniciación reverencial y secuencia rápida, suele contener cierto sentido dramático (sangit) y "salami" o salutación; Tukra, prestísima y muy adecuada para exhibir el virtuosismo técnico»⁸⁷.

La interpretación del kathak se caracteriza principalmente por el golpeo de los pies contra el suelo de forma rítmica, enérgica y sofisticada, pero también por los giros y rotaciones rápidas, las delicadas posiciones de las manos y el sentido narrativo de la coreografía⁸⁸. El kathak se compone de una gran variedad de posiciones corporales, pero predominan las de los pies, las manos, brazos y hombros. Algunas posiciones son rígidas y angulares, mientras que otras pueden ser más suaves y gráciles⁸⁹.

La música que acompaña la danza kathak es la música clásica indostánica, que también es originaria del norte de la India. Los instrumentos más típicos de este tipo de música son: sitar, sarod⁹⁰, vina, armonio, tabla, pakhawaj⁹¹, bansuri⁹² y shehnai⁹³, entre otros. El tabla y el pakhawaj son los tambores que constituyen la parte fundamental del ritmo de la coreografía del kathak.

El chhau es más bien una forma de arte marcial proveniente del este de la India y de orígenes tribales que tiene un carácter vigoroso y enérgico, especialmente en los pies y

⁸⁵ Vina: instrumento cordófono simple de cuerda pulsada. Pertenece a las familias de las cítaras de mástil tubular.

⁸⁶ Juan Roger Riviere, «Las danzas clásicas de la India», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* 6 (1970), 70, https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/6412/38570_5.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

⁸⁷ Edgardo Salazar Santacoloma, «Introducción a la danza hindú», *Boletín Cultural y Bibliográfico* 9, (septiembre 1967), 133, https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4216/4410.

⁸⁸ Sarah Morelli, «Intergenerational Adaptation in North Indian Kathak Dance», *Antropological notebooks*, 3, 2010, 77-78, <http://notebooks.drustvo-antropologov.si/Notebooks/article/view/300/254>.

⁸⁹ *Ibid.*, 84-88.

⁹⁰ Sarod: cordófono con mástil revestido de acero. Pertenece a la familia de los laúdes.

⁹¹ Pakhawaj: tambor de dos membranas.

⁹² Bansuri: aerófono, flauta travesera con canal de insuflación interno.

⁹³ Shehnai: aerófono, oboe de doble lengüeta.

piernas. A diferencia del bharata natyam y el kathak, el chhau no enfatizan la expresividad dramática gestual ni va acompañado de un texto cantado, sino que imita las batallas de soldados de la corte provenientes de poemas épicos o temas folclóricos, a modo de ejercitación física o de diversión, por lo que se trata de una danza más abstracta. Debido a este vínculo con las escenas bélicas, es frecuente el uso de espadas y escudos en las representaciones de chhau⁹⁴. Su repertorio de movimientos corporales y pasos coreográficos es muy variado, ya que comprende técnicas de combate, imitaciones de animales y gestos de quehaceres domésticos⁹⁵. Es una danza que se enseña tradicionalmente sólo a hombres.

La música de los espectáculos de chhau es instrumental y es interpretada por un mahuri⁹⁶, dhol⁹⁷ y dhumsa⁹⁸, y las melodías suelen ser de origen popular. Los patrones rítmicos son complicados, variados y tienden a formar patrones con acentos asimétricos y longitudes variables, lo que los diferencia de los ritmos de las músicas clásicas de la India⁹⁹. En el año 2010, la danza chhau fue inscrita a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO¹⁰⁰.

4.1.2. El nexos entre el flamenco y las danzas clásicas de la India

Como se ha mencionado anteriormente, el propósito de “Flamenco, India” era establecer un diálogo entre la cultura española y la india a través de las características que comparten el flamenco y las danzas y músicas tradicionales de la India. Dichas características son difíciles de encontrar debido a que las danzas clásicas de la India están estrechamente ligadas a antiguos textos épicos y poéticos sánscritos vinculados a la mitología y religión hindú que poseen unos significados culturales tradicionales determinados.

⁹⁴ David Reck, «The Music of Matha "Chhau"», *Asian Music* 3, n° 2 (1972), 8-10, <https://www.jstor.org/stable/833954>.

⁹⁵ UNESCO, «La danza chhau», *UNESCO* (web), <https://ich.unesco.org/es/RL/la-danza-chhau-00337>.

⁹⁶ Mahuri: aerófono de doble lengüeta.

⁹⁷ Dhol: membranófono de dos parches que se golpean dos con palos

⁹⁸ Dhumsa: membranófono de un parche.

⁹⁹ Reck, «The Music of Matha "Chhau"», 13.

¹⁰⁰ UNESCO, «La danza chhau», *UNESCO* (web), <https://ich.unesco.org/es/RL/la-danza-chhau-00337>.

Según Mónica de la Fuente, las similitudes dancísticas se pueden percibir en los movimientos de brazos y pies¹⁰¹. Carmen Cortés, la coreógrafa de flamenco de “Flamenco, India”, señaló en una entrevista para el Teatro Calderón que las danzas de la India y el flamenco comparten algunos movimientos de manos, pies y brazos, así como la abertura de piernas y brazos. El aspecto emocional, según Mónica, es otro de los nexos entre ambas danzas dado que tanto el flamenco como las danzas de la India poseen una fuerte carga expresiva y dramática que busca transmitir y evocar diferentes emociones y estados de ánimo al público, a pesar de que en la India las emociones son expresadas de manera individual y codificada (según los antiguos tratados, se expresan nueve emociones en total: erótico amoroso, cómico, patético o compasivo, heroico, furioso, terrorífico, odioso o desagradable, maravilloso, pacífico), mientras que en el flamenco la expresión y transmisión emocional es más intuitiva¹⁰².

Miriam Phillips, en su artículo «Becoming the Floor / Breaking the Floor: Experiencing the Kathak – Flamenco connection» para la revista *Ethnomusicology*, expone otros aspectos técnicos entre la danza kathak y el flamenco entre las que destaca: la colocación erguida del torso y de los hombros, los amplios movimientos circulares u ondulares de brazos que acompaña el golpeo de los pies contra el suelo que simulan un instrumento de percusión, los complejos patrones rítmicos de los mismos, la actitud vigorosa, así como algunos giros circulares de muñeca, la articulación de dedos y las muecas¹⁰³.

Respecto a la música, en “Flamenco, India” también se encontraron similitudes entre el flamenco y la música tradicional de la India, como la concepción modal de la armonía y melodía, el uso de ritmos de amalgama, el predominio de la parte vocal sobre la parte instrumental, la construcción de melodías por grados conjuntos, el predominio del intervalo de segunda aumentada, abundantes melismas en la melodía vocal, acompañamiento instrumental con carácter melódico y la presencia de un conjunto

¹⁰¹ Mónica de la Fuente García, (bailarina, coreógrafa, directora del LAB-India), entrevista para el Trabajo de Fin de Grado, marzo 2021.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Miriam Phillips, «Becoming the Floor / Breaking the Floor: Experiencing the Kathak – Flamenco connection», *Ethnomusicology* 57, nº3 (2013), 400-409, <https://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.57.3.0396>.

instrumental compuesto principalmente por instrumentos de percusión y de cuerda pulsada.

4.2. Análisis de “Flamenco, India”

En este espectáculo hay una clara dualidad entre “lo flamenco” y “lo indio” en varios aspectos. En primer lugar, su propio título refleja una evidente visión dual entre el flamenco y la India. Resulta ambiguo, y en cierto modo también controvertido, el hecho de que el término “India” englobe varios estilos de danza y música (a modo de “categoría paraguas”, en palabras de Timothy Taylor), mientras que el término “flamenco” resulte más claro y cerrado, haciendo referencia al propio estilo de danza y género musical. De esta manera, la denominación “Flamenco, India” implica equiparar el flamenco con la cultura de la India, acción que conlleva un reduccionismo y simplificación de las danzas y músicas de este país. Lo preciso habría sido, quizás, elaborar un título que equiparara el flamenco con el kathak, bharata natyam, chhau y músicas clásicas y tradicionales de la India, ya que de este modo se equipararían estilos de danza o de música, sin hacer referencia necesariamente al país de procedencia, ni a su etnicidad.

Este asunto también guarda relación con el concepto de “músicas locales”, de Ana María Ochoa, (es decir, músicas históricamente asociadas a unas regiones o localizaciones determinadas) en el sentido de que las danzas bharata natyam, kathak y chhau además de las músicas clásicas indias se asocian a la India y el flamenco se asocia a España. Estas asociaciones guardan un vínculo con el imaginario romántico generalizado respecto a España y a la India, el cual conduce a reducir la realidad de una cultura a unos elementos concretos, superficiales, tipificados y generalizados. En este caso, el imaginario romántico de España se reduce a la cultura gitana y al flamenco, mientras que el de la India se reduce a danzas y músicas que en realidad provienen de diferentes regiones del país y poseen sus respectivos significados (por ejemplo, el kathak es del norte de la India, mientras que el bharata natyam es del sur). La propia confrontación de términos que encontramos en el título conduce a esta lectura reduccionista.

Por otro lado, la puesta en escena de “Flamenco, India” también presenta una confrontación, puesto que los músicos de flamenco se sitúan a la derecha del escenario,

mientras que los de música india se sitúan a la izquierda. Además, el vestuario muestra los aspectos más distintivos de cada cultura: las bailarines de kathak, bharata natyam y chhau van descalzos, llevan unos cascabeles en los tobillos y portan colores llamativos como el naranja, amarillo, azul o verde (ilustración 1 y 2); y los bailarines flamenco portan tacones y ropa de color negro y rojo (ilustración 3).



Ilustración 1: Bailarines de danzas indias con cascabeles. Minuto 22:24



Ilustración 2: Bailarines de danzas indias. Minuto 12:07



Ilustración 3: Bailarines de flamenco. Minuto 44:05

Además, la sucesión de números de flamenco y números de kathak, bharata natyam y chhau de manera alternada también subraya dicha división entre las dos secciones. Solamente en tres números los bailarines de las dos secciones realizan una coreografía conjunta.

El primero de estos números conjuntos tiene lugar en el minuto 37:10, cuando aparecen en escena una bailarina de kathak y un bailarín de flamenco (cada cual con un vestuario propio de su estilo de danza) y cada uno realiza una coreografía del estilo respectivo junto con unos intérpretes de armonio, khartal y pakhawaj (ilustración 4). En este número se muestran algunas de las similitudes entre el kathak y el flamenco (taconeo, postura erguida, movimientos ondulares de los brazos, giros de muñecas, giros de los bailarines sobre sí mismos, etc.).



Ilustración 4: Dúo de bailarín de flamenco y bailarina de kathak. Minuto 38:42.

El segundo número conjunto se encuentra en el minuto 1:32:58, en el que una intérprete de canto carnático acompaña un número de flamenco (con guitarra española y cajón) reemplazando a la cantaora de flamenco. Esta intérprete continúa la melodía que interpretaba la cantaora anterior, pero con unos melismas, giros melódicos y técnica vocal propios del canto carnático. En 1:33:51, sin que se detenga la música, salen de escena los bailarines de flamenco y entran cuatro bailarinas de bharata natyam y realizan una coreografía lenta basada en movimientos de dicho estilo. En 1:37:15 se suman a escena unos bailarines de flamenco que, junto con las bailarinas de bharata natyam, realizan una coreografía de estilo más bien flamenco al mismo tiempo que se incorpora de nuevo la cantaora a modo de dúo con la intérprete de canto carnático. Luego se introducen cuatro bailarinas más de flamenco y todos los bailarines realizan una coreografía común basada en las similitudes entre las danzas de la India y el flamenco.



Ilustración 5: Número de flamenco y danzas de la India. Minuto 1:37:22

Finalmente, el tercer momento en el que tiene lugar una coreografía conjunta es en el último número, que comienza en 1:39:32, en el que todos los bailarines se dividen en dos grupos (los de flamenco a la izquierda y los de danzas indias a la derecha) posicionados uno frente a otro y, mientras todos los músicos interpretan una versión de la canción popular *La tarara*, realizan una coreografía en la que alternan intervenciones de una sección y de la otra, destacando los parecidos en los movimientos del flamenco y las danzas indias. Progresivamente se intercalan intervenciones de los bailarines de manera individual y desordenada hasta que se cierra el telón.



Ilustración 6: Número final "La tarara". Minuto 1:40:12

En estos tres números se enfatizan de manera clara los movimientos coreográficos similares entre el flamenco, kathak, bharata natyam y chhau, así como las características musicales en común entre el flamenco y las músicas clásicas de la India para entablar un diálogo artístico. Al mostrar estas similitudes artísticas, “Flamenco, India” incita, aunque no de manera explícita, a pensar que entre el flamenco y las danzas de la India también hay un nexo histórico y cultural a través de la población gitana. En realidad, el origen indio del pueblo gitano consiste meramente en una creencia mítica, ya que no existen estudios científicos que la respalden. Se trata de la teoría del gitanismo, la cual defiende la exclusiva etnicidad gitana del flamenco. Sin embargo, esta teoría ha sido contestada por gran parte de flamencólogos dada su falta de fundamento científico. Además, la comunidad investigadora ha demostrado que el flamenco es en realidad fruto de diversas influencias culturales y artísticas (músicas provenientes de Latinoamérica, ritmos africanos, folclore español, etc.) y que este mito ha sido empleado en numerosas ocasiones para fomentar un imaginario romántico de la

población gitana que emprendió una ruta desde el norte de la India hacia Europa hasta llegar a Andalucía.

Miriam Phillips, en el capítulo «Hopeful futures and nostalgic pasts. Explorations into Kathak and Flamenco Dance Collaborations» del libro *Flamenco in the Global Stage*, estudia las colaboraciones artísticas que unen las danzas kathak y flamenco. Existen varias teorías que tratan de explicar los motivos por los cuales dichas danzas comparten características. Estas teorías se basan en la migración de la población romaní (o gitana) y la expansión musulmana, sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, no tienen fundamento científico ni fuentes escritas que las confirmen¹⁰⁴. Phillips llega a la conclusión de que en los proyectos en los que unen el kathak y el flamenco (ya sea manteniendo la forma tradicional o creando formas innovadoras y modernas), el kathak funciona para representar las raíces del flamenco, como vínculo nostálgico al pasado, mientras que el flamenco le sirve al kathak para acercarse, a modo de trampolín, a lo *mainstream* y a la modernidad¹⁰⁵.

Esta explicación es aplicable a “Flamenco, India”, puesto que, aunque el origen indio de la población gitana no es el principal tema sobre el que gira este espectáculo, está presente de manera implícita la idea de que España y la India mantienen un vínculo fundamentado en el flamenco. En este espectáculo, por lo tanto, está presente dicha dicotomía arcaizante de “modernidad/tradición”, en la que las danzas de la India simbolizan la forma antigua u original del flamenco o, a la inversa, el flamenco simboliza la forma moderna de las danzas de la India.

¹⁰⁴ Miriam Phillips, «Hopeful futures and nostalgic pasts. Explorations into Kathak and Flamenco Dance Collaborations», en *Flamenco in the Global Stage*, ed. por K. Meira Goldberg, et al. (North Carolina: McFarland, 2015), 50.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 50-52.

Por otro lado, la estética de los carteles de “Flamenco, India” también son de gran interés para este análisis. La composición es sencilla, puesto que consiste en manchas de colores, predominantemente negro (sobre él aparecen en blanco el título de la obra y los nombres de los principales directores), rojo, naranja y, en menor medida, azul y rosa, colores similares a los empleados en el vestuario de los bailarines, las luces y los paneles del fondo del escenario. Es posible que los colores negro y rojo, que predominan en la parte derecha del cartel, estén tratado como símbolo de lo flamenco y el resto de los colores como representativo de la cultura india. Estas manchas de colores se superponen entre sí y tienen formas irregulares y desiguales, lo cual funciona como metáfora visual del tema central del propio espectáculo, es decir, la fusión de dos estilos de danza y música de dos culturas diferentes.

El título del espectáculo está escrito en letras más amplias, densas e imitan la escritura manual, mientras que el texto contiguo tiene una tipografía más sobria, recta y con trazos uniformes. Hay un juego de caligrafía que combina minúsculas y mayúsculas en el nombre del título, de modo que en realidad pone “fLAMENCo IndiA”. Estas irregularidades en la tipografía hacen que el título se vea atractivo, interesante y llamativo y sugiere dinamismo, factor presente a lo largo de todo el espectáculo a través del baile. También, sugiere que el espectáculo tiene un carácter particular, raro y distintivo. El cartel está decorado con un símbolo similar a una mandala, un símbolo empleado en el budismo y el hinduismo que generalmente se asocia a las culturas asiáticas, entre ellas a la india. En la parte inferior del cartel aparecen los logotipos de las empresas e instituciones que han colaborado en la realización del espectáculo, entre ellas Casa de la India.

El uso de estos colores, vestuarios o símbolos prototípicos del flamenco y de la cultura india puede estar vinculado también a la noción de “geografías imaginarias” de Said, es



Ilustración 7: Cartel de “Flamenco, India”

decir, a la creación de ideas irreales, ficticias o imprecisas de una cultura ajena (en este caso, especialmente la india) dando lugar a estereotipos o tópicos culturales.

Las coreografías y la música son los dos aspectos de mayor interés, dado que es en ellos donde se produce principalmente la búsqueda de elementos en común. Respecto a la danza, se pueden percibir algunas similitudes en el golpeo de los pies contra el suelo, formando complejos ritmos, la postura erguida del torso, los movimientos circulares de los brazos y giros de muñeca. En cuanto a la música, los encuentros entre repertorios se producen en: la armonía modal, los ritmos de amalgama, los melismas en la melodía vocal, el empleo reiterado del intervalo de segunda aumentada, el conjunto instrumental conformado principalmente por percusión, instrumento de cuerda percutida y voz, y el énfasis en el carácter melódico del instrumento de cuerda.

Este uso de elementos técnicos y estilísticos en común entre el flamenco, bharata natyam, kathak y chhau con el fin de establecer un diálogo guarda relación con la noción de “sincretismo” de Waterman y Nettle. Sin embargo, como sugiere Kartomi, resulta problemático definir en qué grado estas características son similares entre sí, qué tipo de relación tienen y qué significado tienen. Esto quiere decir que el hecho de haber identificado unos elementos centrales, coincidentes y compatibles que posibilitan el nexo entre dos estilos de danza y música no implica necesariamente una relación directa entre la cultura española y la india.

“Flamenco, India” es un espectáculo intercultural puesto que en él hay confluencias de elementos de dos culturas diferentes preexistentes. Sin embargo, el término “intercultural” resulta insuficiente e impreciso, dado el carácter dual de “Flamenco, India”, por lo que es necesario aplicar otros términos más precisos para comprender los discursos que operan tras este espectáculo. “Transculturación” es quizás un término más adecuado para describir “Flamenco, India” si se parte de la definición que propone Kartomi (aunque sea solo parcialmente). Como se explicó en el marco teórico, dicha autora considera la transculturación como un proceso de transformación en el cual un grupo de personas selecciona nuevos principios conceptuales musicales o extramusicales para adoptarlos por varios motivos (el halo de prestigio de las culturas dominantes; la necesidad de comunicación artística entre grupos que no poseen una cultura en común; y/o las ventajas materiales, políticas o mercantiles). En este caso,

“Flamenco, India” es más bien un resultado de una transculturación, puesto que es fruto de una selección de unos elementos culturales determinados preexistentes (musicales y extramusicales) para adaptarlos y alterarlos, y cuya motivación ha sido el interés de comunicación artística, además de las ventajas artísticas, creativas, estéticas y mercantiles que supone emplear el mito del origen indio del flamenco para crear un espectáculo vistoso y atractivo para atraer a un público más amplio (esto incluye audiencia, prensa, instituciones y demás componentes de la industria cultural) mayoritariamente interesado en el flamenco, en la India, en la diversidad cultural, etc.

Casa de la India no guarda una relación directa con los circuitos de la world music, porque al tratarse de un centro cultural no se encuentra vinculado a la industria musical ni a sellos discográficos y sus actividades se organizan con fines no comerciales, sino educativos y divulgativos. Sin embargo, un análisis más profundo puede demostrar que en realidad existen algunos factores en común con los repertorios de la world music.

En primer lugar, el hecho de que en “Flamenco, India” se subrayen unas características determinadas de los estilos dancísticos y musicales con el fin de mostrar las diferencias y similitudes entre ellos está fuertemente relacionado con la noción de autenticidad y los problemas que ello acarrea. Como se explicó en el marco teórico, la autenticidad puede expresarse de diferentes formas. En este caso, la autenticidad del flamenco y de las danzas y músicas de la India se expresan en forma de “lo puro”, “lo antiguo” y “lo no comercial”, es decir, un conjunto de expectativas ficticias que se corresponden superficialmente con la realidad contemporánea de las culturas española e india.

A su vez, esto está relacionado con la idea de exotismo, es decir, el uso de los rasgos culturales más estereotípicos (colores, vestuario, movimientos coreográficos instrumentos musicales, etc.) para evocar imágenes de la cultura española e india, lo que subraya los binarismos entre “propio/ajeno” y “real/ficticio”.

Estos rasgos exotizantes, orientalizantes también se reflejan en los anuncios y reseñas periodísticas. En *El norte de Castilla* se publicó un artículo en el que se lee lo siguiente: «buscar la semilla india que germinó en España en forma de flamenco, con abono musulmán, judío y mediterráneo, fue la intención original del espectáculo Flamenco

India»¹⁰⁶. *El país* publicó una reseña en la que se enfatiza el propósito de Saura en fusionar dos culturas diferentes: «de nuevo aborda más que teoriza sobre los posibles orígenes del arte del baile flamenco en las rutas ancestrales de la danza india tradicional, unos caminos complejos, en lo geográfico y en lo antropológico, que dibujan rutas de migración a través del sur mediterráneo y que se difuminan en un pasado remoto y sinfín de hipótesis». Esto demuestra que en los medios de comunicación se reflejan estereotipos del flamenco y de la cultura india y, sobre todo, se acentúa el mito de los orígenes de la población gitana española en la India y de su expresión étnica: el flamenco.

El Teatro Calderón realizó un breve reportaje para conocer la opinión del público. Las personas entrevistadas para el reportaje empleaban calificativos como: “precioso”, “aventurero”, “emocionante”, “colorido”, “interesante” o “novedoso”. Una persona comentó: «lo último es lo que más me ha gustado porque es donde más se ha visto la fusión y es lo que pensé que iba a ser»¹⁰⁷, mientras que otra explicó: «la riqueza que tiene lo nuestro con la sensibilidad que tienen ellos es un...me ha parecido una maravilla auténtica»¹⁰⁸. El uso de estos términos por parte del público demuestra la desinformación sobre el verdadero origen del flamenco y las danzas de la India que se muestran en este espectáculo de manera descontextualizada, así como la acción de atribuir cualidades imaginarias a unas expresiones artísticas de una cultura ajena. También refleja que la audiencia tiene un interés y curiosidad centrados mayoritariamente en lo estético.

Por ello, “Flamenco, India” podría entrar dentro de la concepción de “sistema de escucha” que plantea Francisco Cruces (o más bien “sistema de escucha y visión”, puesto que es un espectáculo de danza y música) y que es característica de la world music. Esto quiere decir que a través de este espectáculo el público (mayoritariamente español) tiene a su alcance un texto conformado por diversos estilos musicales y dancísticos (en este caso, flamenco, bharata natyam, kathak, chhau, música de

¹⁰⁶ Victoria M. Niño, «Saura construye un puente entre la India y el flamenco para el Calderón», *El país* (periódico), 16 de septiembre de 2015, <https://www.elnortedecastilla.es/culturas/201509/16/-20150916123544.html>

¹⁰⁷ «Flamenco India – Opinión del público», vídeo de YouTube, 1:14, entrevista al público, publicado por «teatrocalderon» el 2 de octubre de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=XUeO1VXpjhk>

¹⁰⁸ *Ibid.*, 1:51.

flamenco y músicas clásicas y tradicionales de la India), pero descontextualizados y separados de sus significados originales a modo de “turismo sónico”, configurando un pastiche cultural.

5. “Rasa y duende”

5.1. Descripción del espectáculo

“Rasa y duende” es un espectáculo creado por la Compañía Mónica de la Fuente, a través del LAB-India de la Fundación Casa de la India junto al cantaor José Salinas, el guitarrista Carlos Blanco y algunos artistas invitados, como el percusionista Yonder Rodríguez, el sitarista Subrata De y el musicólogo e intérprete de vina y armonio Nacho Corral. Además, José Salinas también realiza percusiones y Carlos Blanco interpreta la guitarra clásica, flamenca y eléctrica. El vestuario fue diseñado por Teresa Revenga Pinto, cuando era alumna del Grado Superior de patronaje y moda de la Escuela Técnica de Moda Temat de Valladolid¹⁰⁹, y el técnico de iluminación es Juan Ignacio Arteagabeitia (Atila)¹¹⁰.

Este espectáculo, a veces también nombrado “Rasa y duende. Paisaje interior del cante jondo”, aúna danza, música y teatro inspirándose en la obra *Poema del cante jondo* del poeta español Federico García Lorca, un conjunto de poemas sobre el amor, la muerte o la pena a través de referencias al flamenco y a algunos de sus palos, así como elementos relacionados con él, como la guitarra, el cante, la naturaleza o el pueblo andaluz¹¹¹. Mónica de la Fuente diseñó la parte coreográfica, la cual reúne elementos dancísticos de diferentes procedencias: lenguajes de las danzas clásicas de la India, técnicas del teatro kathakali, procedimientos de las artes marciales indias y aspectos de la danza contemporánea de la India y de España. Por otro lado, José Salinas y Carlos Blanco, junto con los artistas invitados, realizaron la composición musical y arreglos de la misma, que integra elementos del flamenco y sonoridades que recuerdan a la música clásica india.

La obra se articula en diferentes números de baile acompañados de música instrumental y vocal y recitación del poema, y cada uno cuenta con su propio título: «Granada», «Paisaje. El chopo y la Ola», «Tirmaná lunática», «El paso de la siguiriya», «Preciosa y el Aire», «La soleá. “Navarasa” las nueve emociones» y «Encuentros de ida y

¹⁰⁹ Casa de la India, «Memoria 2015», *Memorias* (2015), 43.

http://www.casadelaIndia.org/sites/default/files/memoria_15_0.pdf.

¹¹⁰ Mónica de la Fuente, «“Rasa y Duende”. Paisaje interior del cante jondo», *Mónica de la Fuente* (web), <https://monicadelafuente.com/es-espectaculos-rasa-y-duende.html>.

¹¹¹ Federico García Lorca, *Poema del cante jondo* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017), <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poema-del-cante-jondo-785126/>.

vuelta»¹¹². En cada número, la música, coreografía y atuendos de la bailarina son diferentes. El vestuario combina elementos de la vestimenta tradicional del flamenco y de la India, de colores negro, rojo y blanco. La puesta en escena es sencilla, ya que requiere espacio para los músicos (entre dos y cuatro dependiendo de si se cuenta con la colaboración de los artistas invitados o no) y la bailarina, Mónica de la Fuente. Los materiales necesarios son escasos, puesto que los elementos de mayor importancia son la danza y la música. Es imprescindible el uso de un micrófono para cada instrumento musical y el cantaor, más otro inalámbrico para la bailarina, ya que ella recita algunos paisajes del poema a la par que baila.

El tema principal de este espectáculo, tal y como indica su título, gira en torno a dos conceptos: la *rasa* y el “duende”. La *rasa*, término proveniente de las teorías estéticas de las artes escénicas de la India, es el placer estético fruto de la combinación de estados psíquico emocionales que percibe o “saborea” el espectador durante una experiencia estética a través de las palabras, gestión y representación de los estados emocionales¹¹³. El “duende”, término popular vinculado al flamenco, según el Diccionario de la Real Academia Española es un «encanto misterioso e inefable, *El duende del canto flamenco*»¹¹⁴, y, según el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, es un «concepto estético de gran importancia en el cante flamenco, utilizado para definir lo intangible y misterioso que hay en el arte, y que en cierta manera lo distingue como tal»¹¹⁵.

El propósito de este espectáculo es establecer un diálogo musical y dancístico entre el flamenco y la India a través de las emociones que inspira el poema de Lorca. En palabras de Mónica de la Fuente, este espectáculo es «una especie de cuenco donde he podido volcar todo el contenido de las artes escénicas de la India con el objetivo de acercarnos a la poesía de Lorca desde la India con el cante flamenco»¹¹⁶. Se trata, por lo tanto, de un proyecto en el que Mónica ha podido aplicar los diversos conocimientos

¹¹² La representación que se analizará en este trabajo se encuentra disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=zIJZ65T8pZw&t=2137s>, del cual se han extraído las ilustraciones y minutajes

¹¹³ Cámara de Landa, *Sangita y Natya*, 205.

¹¹⁴ *Diccionario de la Real Academia Española*, s. v. «duende», acceso el 23 de abril de 2022, <https://dle.rae.es/duende>.

¹¹⁵ Ana Vega Toscano, «Duende», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), s. v.

¹¹⁶ De la Fuente García, entrevista para el Trabajo de Fin de Grado, marzo 2021.

de las artes escénicas indias y del flamenco que ella adquirió en su etapa como estudiante en la India y a lo largo de su trayectoria profesional¹¹⁷.

Según las memorias de Casa de la India, este espectáculo se estrenó en el año 2015 en la sede de dicha institución y desde entonces ha sido presentado en numerosos espacios culturales tanto dentro como fuera de España: la cárcel Segovia (2015); la Sala LAVA, de Valladolid (2016); el Museo de la Naturaleza y el Hombre, Tenerife (2017); la Casa de la Cultura de Villanubla, Valladolid (2017); la Casa del Tratado de Tordesillas (2017), el Festival de Literatura de Kerala (2018); Vaidopilly Sam skrit Bhava, en Trivandrum (2018), el Centro cultural MVA (2018) y el Horasis India Meeting, de Málaga (2018), el Teatro Flamenco de Madrid y el Teatro Zorrilla de Valladolid (2019). Recientemente, en febrero del año 2021 ha sido presentado en el Teatro Jovellanos de Gijón¹¹⁸.

“Rasa y Duende” ha recibido el apoyo de AC/E (Acción Cultural Española) a través de la movilidad de artistas españoles PICE. Para su estreno en la sala Expresa de la Cárcel de Segovia contó con la colaboración de la Junta de Castilla y León a través de las Ayudas a Producción de espectáculos 2015 de la Fundación Siglo para las Artes y el Turismo de Castilla y León¹¹⁹.

En YouTube se pueden encontrar varios vídeos que recopilan fragmentos del espectáculo y también se pueden encontrar reseñas y reportajes publicados en la prensa española e india. Para el siguiente análisis se ha tomado como referencia un vídeo de una representación de “Rasa y duende” que está publicado en el canal de YouTube de Mónica de la Fuente. En esta representación los artistas participantes fueron: Mónica de la Fuente (bailarina), Carlos Blanco (guitarrista), José Salinas (cantaor, cajón y pandero cuadrado), Yonder Rodríguez (tabla, instrumentos de percusión y de sonidos ambientales) y Tatiana Rodríguez (violonchelo), aunque esta última solamente aparece

¹¹⁷ De la Fuente García, entrevista para el Trabajo de Fin de Grado, marzo 2021.

¹¹⁸ Mónica de la Fuente, «RASA Y DUENDE en el Teatro Jovellanos de Gijón», *Mónica de la Fuente* (web), <http://monicadelafuente-danza.blogspot.com/2021/02/rasa-y-duende-en-el-teatro-jovellanos.html>.

¹¹⁹ Mónica de la Fuente, «“Rasa y Duende”. Paisaje interior del cante jondo», *Mónica de la Fuente* (web), <https://monicadelafuente.com/es-espectaculos-rasa-y-duende.html>.

en un momento puntual de la obra realizando una melodía sencilla en dúo con el guitarrista para la transición de un número a otro¹²⁰.

5.2. Análisis de “Rasa y duende”

Es evidente que en este espectáculo hay una dualidad entre “lo relativo al flamenco” y “lo relativo a la India”. Por un lado, lo flamenco está representado en la música, aspectos de la puesta en escena, vestuario y en el uso de un poema de Lorca (el cual, a su vez, hace referencia a elementos vinculados con el flamenco y Andalucía). Respecto a la música, destaca el uso de un conjunto instrumental propio de dicho género (el cante, la guitarra flamenca, el cajón, las palmas), la técnica y expresividad vocal del cantaor, la técnica guitarrística, así como el uso de armonías, acordes y cadencias típicas del flamenco. En las coreografías, hay algunos movimientos que recuerdan al flamenco, como los giros que hace la bailarina sobre sí misma, los movimientos ondulares de los brazos, los giros de muñecas, el zapateo (aunque la bailarina está descalza) en algunos momentos puntuales o la mirada en un punto fijo hacia el frente. Los aspectos del vestuario que recuerdan estéticamente al estilo flamenco son: los vestidos largos de colores blanco y rojo, la camisa y pantalón de talle alto, los abanicos, la peineta y el pelo recogido en un moño (esto último aparece sólo en algunos números). Además, los músicos llevan traje negro, elemento prototípico del flamenco. La bailarina está situada en el centro del escenario, mientras los músicos están sentados sobre unas sillas en semicírculo alrededor de ella para darle más protagonismo (aunque en algunos momentos puntuales el cantaor se sitúa de pie en el centro del escenario junto con la bailarina). Esta organización también es común en los cuadros flamencos.

Por otro lado, lo relativo a la India está reflejado en algunos aspectos musicales, pero sobre todo dancísticos. En las coreografías están presentes técnicas y movimientos del bharata natyam y el kathakali, lo que aporta un fuerte carácter mímico y teatral. Estas técnicas se aprecian principalmente en los movimientos de brazos y piernas, en los gestos de las manos y de la cara y en la mirada fija en el movimiento de las manos. El uso de los cascabeles en los tobillos, pantalones de tela anchos son aspectos del vestuario típico del bharata natyam. En cuanto a la música, los elementos que están

¹²⁰ «RASA Y DUENDE VIDEO COMPLETO», vídeo de YouTube, actuación de “Rasa y duende”, publicado por «Mónica de la Fuente» el 20 de marzo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=zJJZ65T8pZw>.

vinculados con la cultura india son: el uso del tabla y de la tanpura machine (aparato electrónico que emite un sonido fundamental y sus armónicos para ayudar a afinar los instrumentos), los glissandos del violonchelo y la interpretación de konnakol (que consiste en la locución de sílabas percusivas que imitan el toque de un instrumento de percusión, lenguaje propio de la música clásica carnática, del sur de la India). Además, también hay elementos de la danza contemporánea occidental, como algunos movimientos corporales abiertos, de gran flexibilidad y de carácter improvisatorio.

A lo largo del espectáculo, predomina la música de estilo flamenco y los elementos de música india representan una minoría, mientras que en la danza ocurre al contrario y predominan las técnicas de danzas indias frente al estilo flamenco.

Como se ha mencionado anteriormente, en este espectáculo se pretende encontrar el nexo entre la rasa y el duende partiendo de un poema de Lorca, es decir, expresar las emociones que sugiere un poema de Lorca y a través de las danzas de la India y del cante flamenco. Para ello no se emplean precisamente las similitudes musicales o coreográficas entre ambos estilos (como sí ocurría en “Flamenco, India”), ni se hace uso explícito de la teoría de las conexiones históricas y culturales entre la India y España. Sin embargo, la fusión de flamenco y danzas de la India, sobre todo cuando se superponen la música y la danza en un mismo número, inducen al espectador a pensar que, en cierto modo, estos dos estilos guardan parentesco.

Si se observa el título de este espectáculo se puede encontrar, al igual que se veía en “Flamenco, India”, una evidente dualidad entre dos elementos de expresiones artísticas diferentes. Desde un punto de vista occidental y etnocéntrico, esto induce a asociar el concepto “duende” a la cultura española y “rasa” a la cultura india, de modo que la primera funciona como la cultura más “familiar o cercana” al público potencial del espectáculo y la segunda como la “ajena o lejana”. Hay, por tanto, una cierta otredad y reduccionismo implícitos en el propio título de este espectáculo.

Otro aspecto relevante del título es la ambigüedad que puede originar el término “rasa”, ya que puede confundirse, por asimilación fonética, con la pronunciación andaluza del término castellano “raza” y establecer una equivalencia entre ambos conceptos, lo que juega a favor del enlace forzado y romantizado entre la cultura india y española.

El subtítulo, por su parte, también tiene gran interés, puesto que la locución “Lorca, Flamenco y la India” implica la equiparación o comparación de tres entidades diferentes: la figura de un poeta, un género musical y un país. Así, estimamos que existe un inconveniente en englobar todos los elementos musicales, dancísticos y estéticos de las artes escénicas de la India bajo el término “India”. Por otro lado, equiparar la figura de Lorca con el flamenco refuerza el imaginario literario romántico andaluz que gira en torno a la figura del poeta, así como la idea romántica de que Lorca representa el folclore flamenco y andaluz. Por su parte, al igual que en el espectáculo anterior, el término “India” se comporta como una “categorías paraguas”, en términos de Timothy Taylor.

Por el contrario, el cartel del espectáculo (ilustración 8) no presenta elementos distintivos evidentes del flamenco ni de danzas de la India. Consiste solamente en una fotografía, el título y subtítulo de la obra, los créditos de los artistas implicados en el espectáculo y los logotipos de las instituciones colaboradoras (entre ellas Casa de la India). La fotografía corresponde a un momento concreto del penúltimo número, titulado “La soleá. Navarasa, las nueve emociones”. En este número el cantaor interpreta unos patrones rítmicos basados en una soleá golpeando con los nudillos una tabla de madera mientras la bailarina, que se sitúa junto a él frente a la tabla de madera, realiza gestos de influencia bharata natyam con las manos. En la parte superior del cartel aparece el título y subtítulo del espectáculo en letras rectas y uniformes de color marrón anaranjado. Debajo del subtítulo aparece escrito «Inspirado en el “Poema del Cante Jondo”, Federico García Lorca”». El fondo del cartel es negro, color que destaca el marrón anaranjado del título y subtítulo. Esta sencillez y sobriedad del poster se traslada a la propia puesta en escena del espectáculo, puesto que solamente cuenta con una bailarina y entre tres y cinco músicos (según la ocasión), el

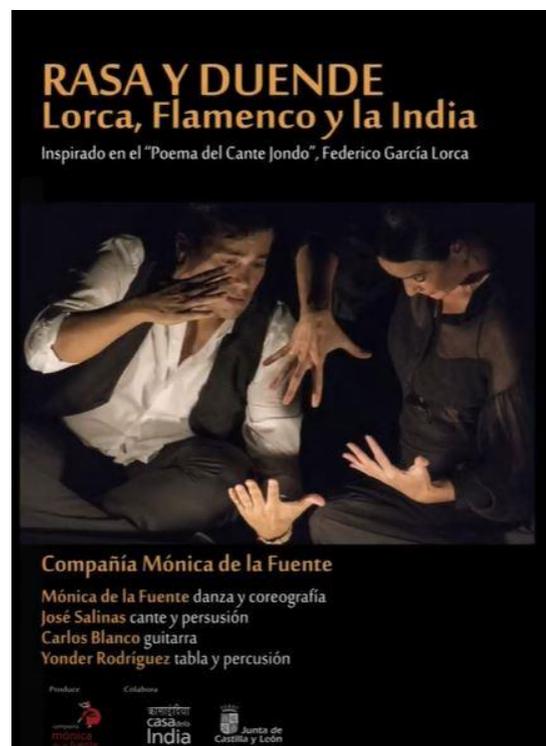


Ilustración 8: Cartel de "Rasa y duende". Lorca, flamenco y la India

fondo del escenario consiste en un gran panel de color plano y los objetos que acompañan el espectáculo son escasos (un cuenco de arena, una tabla de madera, una taza de cerámica y sillas de madera para los músicos). El cartel, por tanto, revela a penas información sobre el contenido del espectáculo, aunque sí logra transmitir una sobriedad que parece mostrar el carácter ritual del espectáculo, un aspecto que nuevamente serviría para activar los tópicos en torno a los repertorios que conforman “Rasa y duende”.

El título del número antes mencionado, “Soleá. Navarasa, las nueve emociones”, es interesante puesto que integra, por un lado, “soleá”, un término que hace referencia a un palo del flamenco; y, por otro lado, “navarasa” (cuya traducción al castellano es, precisamente, “las nueve emociones”), concepto propio de las artes escénicas de la India que hace referencia a las nueve emociones principales que se estudian en los antiguos tratados de artes escénicas de la India. De nuevo, en este título está presente una dualidad entre un concepto relativo a “lo flamenco” y otro relativo a “las danzas de la India” que induce a relacionarlos entre sí aunque en realidad no guardan nexos históricos ni culturales, lo que indica que en una parte de este espectáculo está implícito el mito de las raíces históricas del flamenco en la India.

Para ahondar en esta cuestión es especialmente interesante el último número, titulado “Encuentros de ida y vuelta” (minuto 44:20): comienza con una música en 4/4 en la que el tabla, cajón, guitarra y el cantaor realizan una introducción de estilo flamenco (ilustración 9). Tras esta introducción entra a escena la bailarina marcando el pulso con las palmas, y a continuación comienza un pasaje de konnakol, de cierta complejidad rítmica, en alternancia con falsetas de la guitarra (ilustración 10).



Ilustración 9: Introducción de "Encuentros de ida y vuelta". Minuto 44:40



Ilustración 10: Konnakol. Minuto 47:10

A continuación, la bailarina comienza una coreografía con rasgos propios del bharata natyam y de carácter muy rítmico mientras recita, ya no konnakol sino unas sílabas rítmicas (solukatus) propias del bharata natyam (ilustración 11). Más adelante, la bailarina y el tablista realizan un breve pasaje a dúo en el que ambos recitan en alternancia konnakol de gran dificultad rítmica, mientras el cantaor y el guitarrista se mantienen en silencio (ilustración 12).

La bailarina reanuda la coreografía y el tablista continúa con el ritmo anterior, esta vez sin la recitación de sílabas, mientras los otros dos músicos siguen en silencio. A continuación, el cantaor y el guitarrista entran y retoman la melodía de la introducción.

Y, a modo de culmen del espectáculo, el tablista recita un konnakol a la vez que la bailarina realiza unos movimientos que mezclan zapateo y golpes de pies del bharata natyam hasta el final del número.



Ilustración 11: Coreografía de "Encuentros de ida y vuelta". Minuto 48:40



Ilustración 12: Dúo entre tablista y bailarina. Minuto 50:04

Es en la música donde se percibe la mayoría de los elementos flamencos (como el uso del modo frigio, candencia andaluza, cante jondo, palmas y ritmo 4/4, entre otros), mientras que lo relativo a las artes escénicas indias se encuentra mayoritariamente en la coreografía. Se aprecia, por tanto, al igual que en el resto de los números, una dualidad bastante clara entre las expresiones artísticas de dos culturas. El momento del zapateo es, probablemente, el más ilustrativo, puesto que a través de ese golpeo de pies se está tratando de demostrar un elemento en común entre el flamenco y las danzas de la India. Como se mencionó en el análisis de “Flamenco, India”, el uso de este tipo de similitudes entre dos estilos de danza y de música acarrea problemáticas, puesto que resulta difícil establecer hasta qué grado son similares y qué significados tienen esas similitudes, además de que da a entender que se respalda la teoría romántica del gitanismo sobre los orígenes del flamenco.

El título de este número también resulta un tanto polémico, puesto que el término “de ida y vuelta”, en el ámbito de la musicología, hace referencia al repertorio de músicas (y también danzas) fruto de cruces culturales como consecuencia de viajes y migraciones. En el flamenco, los cantos de ida y vuelta son aquellos cantos provenientes de Latinoamérica que a su vez eran producto del contacto con la cultura española, como la rumba. Con ese título, este número trata de sugerir que entre la India y España hay un nexo histórico y cultural basado en migraciones, es decir, trata de justificar la teoría del gitanismo.

Por otro lado, el propio texto de Lorca, titulado *Poema del Cante Jondo*, hace una obvia referencia al flamenco y describe el paisaje de Andalucía con un cierto tono costumbrista, bucólico, esencialista y romántico. Con ello, a través de este poema Lorca contribuye a la construcción de un discurso folclorizado sobre Andalucía, un discurso que está vinculado al concepto de “geografías imaginarias”, de Said, en cuanto a la atribución de unas cualidades irreales y ficticias a un territorio (en este caso Andalucía) para realzar unas determinadas características y diferenciar dicho territorio del resto.

El hecho de que un poema haga referencia al cante jondo y a Andalucía también guarda relación con la noción de “músicas locales”, de Ana María Ochoa. Además, esta asociación de Andalucía con lo flamenco se refuerza con la música utilizada en este

espectáculo, ya que tiene numerosos aspectos tímbricos, técnicos y formales prototípicos del flamenco. Por otro lado, en este espectáculo, la propia figura de Lorca es ensalzada como si de alguna forma simbolizara la esencia de la literatura andaluza. Se trata de un reduccionismo consecuente de la reinterpretación de la obra y biografía de Lorca desde una perspectiva regionalista y nacionalista.

Aunque “Rasa y duende” no pertenece de manera directa a los circuitos de la world music, se pueden encontrar algunos elementos que lo vinculan con estos repertorios, como la inclusión de elementos culturales asociados a un territorio local no occidental, en este caso el flamenco se asocia a España y el bharata natyam y kathakali se asocian a la India.

Además, el concepto “rasa”, que proviene de la teoría estética de las artes escénicas de la India y tiene sus raíces en los antiguos tratados de la India, aparece descontextualizado y desprovisto de una explicación previa que facilite su comprensión, especialmente para un público occidental que no esté familiarizado con las artes escénicas indias. Esta descontextualización puede provocar una malinterpretación de las danzas clásicas de la India que se muestran en este espectáculo, hecho que suele ocurrir con los espectáculos de la world music.

Uno de los grandes inconvenientes de esta industria se encuentra en las expectativas de espiritualidad y primitividad que se crean en torno a las músicas populares, folclóricas y tradicionales. En este caso, tanto el flamenco como las danzas bharata natyam y kathakali y la música india no están exentas de estas expectativas dado el uso del romanticismo en torno al flamenco y Lorca (en el propio título y subtítulo del espectáculo, por ejemplo) y el uso implícito del mito de las conexiones históricas y culturales entre España y la India.

Estas expectativas se pueden ser reflejadas en los términos empleados en los artículos y reseñas periodísticas para describir “Rasa y duende”. Por ejemplo, en el portal *Segoviaudaz* se publicó un artículo titulado «Fusión intercultural entre la India y el flamenco en la Sala Ex.presa» en el que este espectáculo es descrito como:

«un espacio creativo de acercamiento de las artes escénicas contemporáneas indias con las formas tradicionales de expresión de la cultura y el arte

flamenco, tomando como guía la figura universal de Federico García Lorca»¹²¹.

En el anuncio publicado por periódico *Diagonal*, la música de este espectáculo es referida como «sonidos con influencias sufíes, bizantinas, hindúes»¹²². Estas expresiones y términos empleados en artículos y anuncios de prensa demuestran que los medios de comunicación contribuyen a la difusión de un discurso que romantiza reduccionismos y esencialismos, que sugiere unas expectativas irreales de espiritualidad, y que se apoya la idea de que entre las artes de la India y España hay un nexo cultural.

Finalmente, “Rasa y duende” podría definirse, al igual que “Flamenco, India”, como fruto de una transculturación por motivos muy similares: se trata del fruto de la selección de unos elementos culturales (musicales y extramusicales) determinados preexistentes que han sido adaptados, cuyas motivaciones han sido, por un lado el interés de comunicación artística y, por otro lado, las ventajas artísticas, creativas, estéticas y mercantiles que supone utilizar la poesía de la figura romántica y folclorizada de Lorca y el mito de las conexiones culturales entre España y la India.

¹²¹ «Fusión intercultural entre la India y el flamenco en la Sala Ex.presa», *Segoviaudaz.es* (periódico), 10 de diciembre de 2015, <https://segoviaudaz.es/fusion-intercultural-entre-la-india-y-el-arte-flamenco-en-la-sala-ex-presa/>

¹²² Fernando Pastor, «Las bodas de la rasa y el duende», *Diagonal* (periódico), 10 de junio de 2016, <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/30649-bodas-la-rasa-y-duende.html>

6. “Kijote Kathakali”

6.1. Descripción de “Kijote Kathakali”

El espectáculo “Kijote Kathakali” es una obra teatral que adapta de la novela *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel Cervantes, al estilo de la danza-teatro clásica kathakali, originario de Kerala, región al sur de la India. Se trata de una coproducción de Casa de la India, el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro y la Compañía Margi Kathakali de Trivandrum (India) con el apoyo del Ministerio de Cultura del Gobierno de la India. Se contó con la colaboración de otras instituciones, como la Embajada de la India, LAVA (Laboratorio de las Artes de Valladolid), la Fundación Municipal de Cultura de Valladolid, el Centro Buendía de la Universidad de Valladolid y Qatar Airways. Se llevó a cabo con motivo del IV centenario de la muerte de Miguel Cervantes y los 60 años de relaciones diplomáticas entre España y la India¹²³.

Para la elaboración de este espectáculo se contó con el trabajo de un numeroso equipo de artistas. En primer lugar, el doctor P. Venugopalan, dramaturgo de la Universidad de Kerala, realizó la adaptación de *El Quijote* a la forma dramática del kathakali siguiendo las convenciones, códigos y reglas propias de este lenguaje teatral. Posteriormente Ignacio García, el director del espectáculo, llevó a cabo algunas adaptaciones y modificaciones para completar la puesta en escena. Mónica de la Fuente fue la directora asociada, al igual que coreógrafa en colaboración con Dr. P. Venugopalan; e Ignacio García y los músicos de la Compañía Margi fueron los responsables de la composición musical. También se contó con la ayuda en dirección de Amparo Pascual, el diseño de iluminación de Juanjo Llorens, un videoarte de Juan Carlos Quindós de la Fuente, la voz en off de José Sacristán, técnicos de sonido, técnicos de luces, un *road manager* y traductor, asesores y coordinadores de producción. La Compañía Margi estaba compuesta por un equipo de ocho actores, cuatro músicos (dos cantantes, un intérprete de chenda¹²⁴ y otro de maddalam¹²⁵) y

¹²³ Casa de la India, «Memoria 2016», *Memorias* 2016, 40-42.
http://www.casadelaIndia.org/sites/default/files/memoria_16_0.pdf.

¹²⁴ Chenda: membranófono, tambor de dos parches

¹²⁵ Maddalam: membranófono, tambor de dos parches

personal de maquillaje y vestuario¹²⁶. Los artistas y equipo de dirección realizaron unas residencias artísticas en Trivandrum (India) y en Valladolid con la finalidad de trabajar conjuntamente y preparar la puesta en escena de “Kijote Kathakali”¹²⁷.

La puesta en escena era sencilla, puesto que contaba con la presencia de los actores y de los músicos, quienes estaban situados en medio del escenario, formando parte de la acción del espectáculo. Los actores estaban caracterizados con el maquillaje, vestuario y ornamentos propios del kathakali y los músicos también portaban instrumentos que se tocan tradicionalmente en las representaciones de este estilo. El fondo del escenario era negro (solamente contaba con una pantalla en la que se reproducía un fragmento de videoarte), de modo que los actores y músicos conformaban el centro de atención. El color negro del fondo del escenario contrastaba con los colores de la indumentaria de los actores y músicos, que era mayoritariamente blanca con detalles naranjas y dorados. El maquillaje de los actores, por el contrario, contaba con colores fuertes como el rojo, el verde y el amarillo, con algunos detalles negros. Los actores que interpretaban a Don Quijote y Dulcinea portaban un vestuario en el que predominaba el rojo y el dorado. En momentos puntuales, los actores utilizaban objetos como unas lanzas, una silla, unas telas de colores rojo, naranja, negro, blanco y verde.

Los músicos (junto con la voz en off) funcionaban como narradores del teatro mediante la recitación de versos en lengua hindi, puesto que los actores solamente emplean lenguaje gestual y pantomímico.

El objetivo de este espectáculo era crear una versión de *El Quijote* en kathakali, es decir, representar *El Quijote* mediante el lenguaje codificado de esta danza-teatro clásica de la India. Más adelante, en el análisis de este espectáculo, se explicará más detalladamente mediante qué procedimientos se realizó esa adaptación.

Se estrenó en el año 2016 en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. En ese mismo año, tras su estreno, también fue presentado en el “Estival UVA” de la Universidad de Valladolid, el Centro Cultural Niemeyer de Avilés (Asturias) y en los

¹²⁶ Casa de la India, «Memoria 2016», *Memorias* 2016, 42.
http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/memoria_16_0.pdf

¹²⁷ Casa de la India, «Memoria 2016», *Memorias* 2016, 41.
http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/memoria_16_0.pdf.

Veranos de la Villa (Madrid)¹²⁸. Posteriormente, en 2018, fue presentado en Bozar (Palacio de Bellas Artes de Bruselas, Bélgica), fue interpretado dos veces en el Teatro Cervantes de Guanajuato en el marco del Festival Internacional Cervantino de México y en el Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música de la UAM, celebrado en el Auditorio Nacional de Madrid¹²⁹. Al año siguiente se celebró una gira en la India y fue representado en dos eventos: en el Madrás Music Academy, en Chennai, y el Kerala Literature Festival¹³⁰. También se organizó una mesa redonda “The making of Kijote Kathakali: an intercultural theatre play” en Calicut, India, en el marco del Festival de Literatura de Kerala¹³¹.

A pesar de no haber encontrado grabaciones completas de la representación, están disponibles en internet varios vídeos promocionales que se utilizarán para el análisis. Se han seleccionado dos de ellos, ambos publicados en cuenta de YouTube del Festival de Almagro, para tomar de ellas las ilustraciones que se comentarán más adelante. Uno de ellos muestra fragmentos de los ensayos y de la preparación del maquillaje y vestuario de los actores, así como entrevistas a Mónica de la Fuente y Amparo Pascual, directoras asociadas al proyecto¹³², y el otro muestra algunos segmentos de la representación de la obra¹³³.

6.1.1. Características de la danza-teatro kathakali

El kathakali es un género de danza teatro cuyo nombre significa literalmente “historia actuada” en lengua malayalam y es una de las ocho danzas clásicas de la India. Proviene de diversas fuentes folclóricas, populares, tradiciones marciales y rituales animistas: el teatro sánscrito *Kuttiyatam* (cuyas raíces, a su vez, se encuentran en el antiguo tratado *Natya Sastra*) de donde toma el lenguaje gestual codificado, la expresión facial y la codificación del vestuario y maquillaje; la tradición de artes

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Casa de la India, «Memoria 2018», *Memorias* 2018, 28.

http://www.casadelaIndia.org/sites/default/files/casa_de_la_india_2018_v03.pdf.

¹³⁰ Casa de la India, «Memoria 2019», *Memorias* 2019, 39.

http://www.casadelaIndia.org/sites/default/files/casa_de_la_india_2019_web.pdf.

¹³¹ *Ibid.*, 52.

¹³² «Kijote Kathakali - Versión dramatizada del Quijote de Cervantes en #Almagro39», vídeo de YouTube, entrevista a Mónica de la Fuente y Amparo Pascual, publicado por «Festival de Almagro» el 23 de julio de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=aec5Xt4pUtE&t=229s>.

¹³³ «Kijote Kathakali #Almagro39», vídeo de YouTube, publicado por «Festival de Almagro» el 20 de julio de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=5b5aOo_xRuA.

marciales *Kalaripayattu*, de las cuales hereda las posiciones físicas, esquemas coreográficos y el espíritu heroico y guerrero de los personajes; las representaciones rituales *Teyyam* respecto a la simbología del vestuario y maquillaje, el uso de coronas, algunos pasos coreográficos y movimientos; y el espectáculo ritual *Mudiettu* en cuanto al esquema dramático, según el cual las obras se representan durante las noches hasta el amanecer¹³⁴. La forma actual del kathakali es fruto de la evolución y popularización del teatro sanscrito del *Natya Sastra* que se produjo en el siglo XVII¹³⁵. Los temas que se representan en el kathakali suelen ser mitologías o epopeyas hindúes provenientes de textos antiguos como en Mahabharata o el Ramayana.

Se trata de una danza vigorosa y dinámica que, dado su fuerte carácter teatral, posee un elevado desarrollo de los elementos dramáticos y poéticos. El lenguaje que se emplea no es verbal, por lo que el medio de expresión principal es el cuerpo (que combina la danza abstracta y rítmica *nritta* y la danza expresiva y gestual *nriya*), aunque los ornamentos, maquillaje y vestuario de los actores y el acompañamiento musical también conforman otros medios de expresión.

Esta danza-teatro requiere un duro y largo entrenamiento, tradicionalmente dirigido únicamente a hombres desde que son niños¹³⁶, que se realiza sin interrupción y que combina la ejecución de tablas de ejercicios (que consiste en saltos, patadas y movimientos geométricos en el espacio de brazos y torso), la práctica de secuencias rítmicas con pasos de los pies, movimientos circulares del torso en coordinación con las manos y ojos, y el aprendizaje del lenguaje gestual codificado (gestos con las manos, ojos y músculos faciales) y del sistema rítmico de las composiciones musicales del kathakali¹³⁷.

El maquillaje, que consiste en ungüentos muy coloridos, y la vestimenta, la cual está elaborada a partir de varias capas que desfiguran la forma humana, contribuyen a la caracterización codificada de los actores según el arquetipo de personaje que representen (dioses, demonios, animales, etc.). Los ornamentos, los cuales consisten

¹³⁴ Cámara de Landa, *Sangita y Natya*, 214-218.

¹³⁵ «Kijote Kathakali - Versión dramatizada del Quijote de Cervantes en #Almagro39», vídeo de YouTube, 2:43, entrevista a Mónica de la Fuente, publicado por «extensiónycultura» el 29 de julio de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=SItd5iFtYFU&t=181s>.

¹³⁶ *Ibid.*, 4:38.

¹³⁷ Cámara de Landa, *Sangita y Natya*, 219-225.

principalmente en unas coronas, pulseras, brazaletes, cascabeles en las rodillas, etc., también caracterizan a los personajes. La aplicación de los ungüentos y la puesta del vestuario requieren de varias horas dada su complejidad y tiene un carácter ritual¹³⁸.

Los instrumentos que conforman la agrupación musical son varios tambores (chanda, madalam, chenalam e ilatalam) y crócalos y dos cantantes que recitan el texto realizando modulaciones e inflexiones en la voz para reflejar los estados de ánimo de los personajes. En una performance, los músicos se sitúan en el escenario y realizan unos ritmos complejos que acompañan la representación. Es importante la coordinación entre los músicos y los actores y que los músicos conozcan el lenguaje codificado de la coreografía, puesto que los movimientos y gestos de los bailarines van marcados por los patrones rítmicos de los tambores.

6.2. Análisis de “Kijote Kathakali”

Al igual que en los dos espectáculos anteriores, el objetivo último de “Kijote Kathakali” consiste en la unión de unos elementos “relativos a la cultura española” y otros “relativos a la cultura india”, reforzando con ello una dualidad cultural que se refleja en el propio título: por un lado “Kijote” corresponde al nombre del protagonista de la famosa novela de Cervantes (pero escrito con “k” en vez de “qu”, lo que podría interpretarse como un intento de aportar cierto carácter exótico a la ortografía); y, por otro, “Kathakali” es la danza-teatro clásica de la India que se emplea en este espectáculo. Resulta algo reduccionista que se adjetive el nombre de un personaje con el nombre de un estilo de danza-teatro. Sin embargo, tiene cierto sentido que ese sea el título elegido ya que consiste en la interpretación de una obra, cuyo protagonista se llama Quijote, en estilo kathakali.

Se han encontrado en internet varios carteles de este espectáculo, pero el más interesante para el presente análisis es el correspondiente a la representación que tuvo lugar el 2 de noviembre de 2018 en el Auditorio de



Ilustración 13: Cartel de Kijote Kathkali

¹³⁸ *Ibid.*, 226-227.

Madrid. La estética y el diseño artístico de este cartel es parecido al de “Rasa y Duende” por la sencillez y sobriedad. El fondo es negro y las letras son rectas, uniformes y de color blanco, y se sitúan en la franja superior del cartel. En la fotografía aparecen los principales actores de la representación desde un punto de vista frontal a medio torso. Los actores portan el maquillaje y vestuario de sus personajes correspondientes y están colocados de manera escalonada, de forma que en el primer plano aparece el actor que interpreta a Alonso Quijano, detrás de él están los actores de Sancho Panza y don Quijote, y detrás de ellos están otros actores secundarios. Es importante este dato porque refleja la jerarquía de personajes y revela quién es el verdadero protagonista de la obra. Además, el aspecto físico del actor que interpreta a Alonso Quijano se asemeja al aspecto idealizado e imaginario de Don Quijote. En la parte inferior del cartel aparecen los logotipos de todas las instituciones involucradas en este proyecto, entre las cuales se encuentra Casa de la India.

En este caso, “lo relativo a la cultura española” no es el flamenco, ni la cultura gitana, como ocurría en los espectáculos analizados anteriormente, sino una novela de Miguel de Cervantes, cuyo protagonista, tal y como muestra su propio nombre, proviene de Castilla-La Mancha. Un rasgo interesante de esta novela es que recoge un cierto imaginario bucólico de una Castilla-La Mancha rural, lo que guarda relación con la idea de “geografías imaginarias” de Said en cuanto a la asociación de unas imágenes irreales y ficticias con un territorio determinado. Una vez más, resulta reduccionista que una faceta de una región concreta del país represente la cultura española, pero la dimensión patrimonial que ha alcanzado esta obra y su proyección “universal” en el canon de la literatura validan su relevancia en la creación de imaginarios.

Por otro lado, “lo relativo a la cultura india” se encuentra en la puesta en escena, la cual está basada enteramente en la danza-teatro clásica kathakali, a excepción de algunas modificaciones que se realizaron para facilitar la adaptación y la recepción del público, asunto sobre el que se profundizará más adelante.

Para entablar el cruce entre la novela *Don Quijote* y el kathakali fue necesario recurrir a unos paralelismos o elementos en común entre ambos elementos, así como modificaciones o transgresiones para que el resultado fuera más cercano al formato

teatral occidental, mientras que algunos aspectos del kathakali pudieron ser mantenidos y llevados a cabo de forma muy similar al procedimiento tradicional.

Uno de los puntos en común es el uso de mitos y batallas, puesto que están presentes tanto en la novela como en las representaciones de leyendas hindúes en kathakali. Otro aspecto en común es que tanto Miguel de Cervantes como el kathakali (o más bien la forma del kathakali que ha llegado a la actualidad y que se ha gestado a partir de otros estilos más antiguos) datan del siglo XVII. Sin embargo, estos puntos en común son más bien superficiales y no guardan relación directa con la práctica teatral.

También fue necesario realizar modificaciones en el guion y en la construcción de personajes. Se requirió de dos actores diferentes que interpretaran al protagonista (uno interpretó la faceta de Alonso Quijano, y otro, la de don Quijote) para representar la evolución que hace el personaje. El actor que interpretaba a Alonso Quijano no llevaba el maquillaje ni el vestuario prototípico del kathakali, sino que su aspecto era más natural y humano, mientras que el actor que interpretaba a Quijote llevaba la indumentaria típica del kathakali, concretamente el personajes arquetípico de “héroe” (ilustración 14).



Ilustración 14: Dos actores de kathakali. Personajes: Don Quijote y Alonso Quijano. Minuto 0:31

Esta necesidad de desdoblar al protagonista se debe a que los personajes de la tradición del kathakali cumplen unas descripciones y caracterizaciones arquetípicas que no se corresponden exactamente con las cualidades de los personajes del Quijote. Cervantes escribió su novela en clave de humor y parodia, mientras que los personajes arquetípicos del kathakali representan divinidades, demonios y demás seres

provenientes de leyendas y epopeyas y textos mitológicos, seres que expresan y encarnan sentimientos y situaciones arraigadas a dichos textos y en los que no es frecuente encontrar humor y parodia.

Para la puesta en escena, y con el fin de facilitar la recepción y comprensión de la audiencia (mayoritariamente occidental), fue necesario reducir la duración de la obra a hora y media (puesto que la tradición del kathakali indica una duración de seis o siete horas) e introducir elementos que no son propios del kathakali (una voz en off y un fragmento de videoarte), lo que evidencia el interés por obtener una recepción favorable por parte de un público no familiarizado con las artes escénicas de la India.

Estas modificaciones reflejan lo diferentes que son en realidad el teatro occidental y el kathakali en diversos aspectos, y pone de manifiesto que la representación de *El Quijote* en lenguaje kathakali dirigido a un público occidental exige transgresiones que rompen las normas elementales del teatro clásico indio. Además, a nivel histórico y cultural estos dos estilos de teatro no guardan relación alguna. Todo ello convierte a este espectáculo en una unión forzada de dos expresiones culturales diferentes de difícil justificación histórica.

No obstante, hay algunos aspectos del kathakali que sí fueron mantenidos, como el maquillaje y vestuario de los actores (ilustraciones 15, 16 y 17), los instrumentos del acompañamiento musical (ilustración 18), la disposición de los músicos y actores en el escenario (ilustración 18) y la sencillez y sobriedad de la puesta en escena (ilustración 18).



Ilustración 15: Preparación maquillaje. Minuto 3:54



Ilustración 16: Preparación vestuario. Minuto 4:53



Ilustración 17: Preparación vestuario. Minuto 4:27



Ilustración 18: Actores y músicos en el escenario. Minuto 1:52

Los músicos estaban situados en los extremos laterales del escenario para observar los movimientos de los actores y poder coordinar correctamente la percusión de los instrumentos.

A diferencia de los espectáculos comentados anteriormente, en “Kijote Kathakali” no hay una confrontación de culturas (como ocurría de manera clara en “Flamenco, India”), sino que el lenguaje kathakali está al servicio del argumento, subordinado al texto dramático. En esta obra se ha trasladado una historia conocida en occidente a una danza-teatro clásica de la India, en vez de tratar de encontrar elementos dancísticos y musicales similares entre España y la India.

A pesar de que una gran parte de la puesta en escena respeta la tradición del kathakali, muchos de los elementos que caracterizan esta danza-teatro quedan descontextualizados y desritualizados, es decir, despojados de sus significados originales; por ejemplo, los gestos y movimientos de los actores, los colores del maquillaje, el vestuario, la función de los músicos, etc. Esto da a entender que el kathakali es usado en este espectáculo con un interés más bien estético, como ocurre en los espectáculo de los circuitos de la world music.

Además, este uso estético del kathakali está vinculado a un proceso explicado por Timothy Taylor en *Global pop* (1997): la invención, por parte del público occidental, de una autenticidad ficticia y esencializada de una cultura ajena basada en tópicos y estereotipos superficiales, hecho que ocurre a menudo en la industria de la world music. A raíz de ello, y partiendo de las explicaciones del mismo autor, el kathakali es tratado en este espectáculo con cierta expectativa irreal de “espiritualidad” de las artes

escénicas de la India. Estos conflictos de autenticidad y espiritualidad guardan, a su vez, relación con la noción de “geografías imaginarias” de Said en cuanto a la atribución de cualidades inventadas a unos territorios ajenos. En este caso, el lenguaje del kathakali funciona para crear un ambiente al que se le atribuyen cualidades de exotismo.

Amparo Pascual, ayudante de dirección, mencionó en una entrevista sobre este espectáculo lo siguiente: «Lo más fascinante e hipnotizador es cómo alguien de otra cultura nos transmite nuestro Quijote»¹³⁹. Esto refleja de manera evidente que en este espectáculo está subyacente un discurso de otredad donde *El Quijote* corresponde a “lo nuestro” (representado a la cultura española) y el kathakali corresponde a “lo suyo” (representando a la cultura india). Esa dicotomía entre “lo propio” y “lo ajeno” está conectado a la idea de “exoticismo” en cuanto al uso de elementos de un repertorio diferente al propio para evocar unos territorios distantes idealizados o culturas geográficas lejanas con el fin de aportar al espectáculo un ambiente exótico y diferente al acostumbrado. Esto implica, a su vez, que el kathakali es tratado como un “arte local” (tomando de referencia el concepto de “músicas locales” de Ana María Ochoa) históricamente asociado a la India.

Es interesante el hecho de que dentro de esta orientalización de *El Quijote* se mantengan las características básicas de la historia (como carácter de los personajes y la evolución que experimentan a lo largo de la obra, el tono cómico y paródico de la representación), como si se tratara de mantener una especie de “esencia” de *El Quijote*. Esto demuestra, como se ha mencionado antes, que prevalece el texto por encima del lenguaje teatral.

Este discurso orientalizante también se ve reflejado en las críticas y reseñas de la prensa. Varios portales digitales han dedicado artículos al estreno de “Kijote Kathakali” y en ellos los términos y expresiones utilizadas para describir este espectáculo contribuyen a la construcción de dicho discurso. *El País* lo calificó como un

¹³⁹ «Kijote Kathakali - Versión dramatizada del Quijote de Cervantes en #Almagro39», vídeo de YouTube, 5:45, entrevista a Mónica de la Fuente y Amparo Pascual, publicado por «Festival de Almagro» el 23 de julio de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=aec5Xt4pUtE&t=229s>

«espectáculo entretenido y sugestivo»¹⁴⁰ en un artículo en el que comparaba a los personajes de *El Quijote* con los personajes del *Ramayana*, un texto épico sagrado. También comparaba la puesta en escena con el mimo de Étienne Decroux, los títeres, el ballet flamenco y números de payasos. En el portal *Teatro a teatro* se publicó un anuncio titulado: «"Kijote Kathakali" o el Quijote desde la India»¹⁴¹. En él, se cita una explicación de Ignacio García sobre los nexos entre el texto de Cervantes y el kathakali centrada en las batallas y escenas románticas. También es interesante el artículo del diario *Lanza. Diario de La Mancha*, titulado «El teatro Kathakali explora nuevas vías de la mano del Quijote»¹⁴², en el que se explican las diferentes adaptaciones que la compañía Margi tuvo que llevar a cabo para realizar este espectáculo. Por otro lado, el director Ignacio García mencionó en una entrevista lo siguiente cuando se le preguntó sobre sus proyectos: «Estoy muy orgulloso del Kijote Kathakali porque pusimos a Don Quijote y sus verdades, tan profundas y tan importantes, en el contexto estético, ideológico, filosófico del teatro Kathakali Indú»¹⁴³.

En estas publicaciones periodísticas se hace referencia al espectáculo desde una perspectiva eurocentrista y se utilizan términos como “exótico”, “peculiar”, “experiencia visual”, “apuesta arriesgada, pero imaginativa”, etc., términos que romantizan y crean expectativas orientalistas del espectáculo. Además, estas expresiones promueven la idea de que el kathakali se abre a “nuevos caminos”, “se extiende” o “se da a conocer” al entrar en contacto con occidente, como si mediante este tipo de espectáculos occidente hiciera “evolucionar” al kathakali y lo “proyectara” internacionalmente para que dejara de ser un arte “desconocido”. Sin duda, para el kathakali, un espectáculo así (intercultural, en el que occidente está involucrado) funciona como trampolín a un mayor público, mientras que para el público occidental el kathakali es visto como una ventana a lo espiritual, lo místico.

¹⁴⁰ Javier Vallejo, «El Quijote, como el Ramayana», *El país* (periódico), 28 de julio de 2016, https://elpais.com/cultura/2016/07/27/actualidad/1469631237_630476.html

¹⁴¹ «"Kijote Kathakali" o el Quijote desde la India», *Teatro a teatro* (periódico), 19 de julio de 2016, <https://www.teatroateatro.com/kijote-kathakali-o-el-quiote-desde-la-india/>

¹⁴² Francisco Otero, «El teatro Kathakali explora nuevas vías de la mano del Quijote», *Lanza. Diario de la Mancha* (periódico), 21 de julio de 2016, <https://www.lanzadigital.com/cultura/el-teatro-kathakali-explora-nuevas-vias-de-la-mano-del-quiote/>

¹⁴³ Antonio Luengo, «Ignacio García: “La pasión por hacer teatro me obligó a transformarme en otro ser humano que intenta comunicar y cuidar a los demás”», *Masescena. Teatrodanzacirco* (periódico), 10 de marzo de 2020, <https://www.masescena.es/index.php/entrevistas/3069-ignacio-garcia>

Por otro lado, es importante tener en cuenta que este espectáculo se estrenó en el año 2016 en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro para celebrar el IV centenario de la muerte de Cervantes y los sesenta años del establecimiento de relaciones diplomáticas entre España y la India. Este dato es relevante porque indica que es muy posible que el interés institucional en conmemorar dicha figura literaria y las relaciones entre ambos países fuera el principal motivo por el que se realizó este proyecto.

En este espectáculo, al igual que en “Rasa y duende”, se emplea la literatura española a modo de vehículo para crear un nexo entre España y la India. Sin embargo, este nexo no tiene fundamento científico, histórico o cultural y, por lo tanto, el resultado es un espectáculo pastiche que fuerza la idea de los encuentros interculturales.

7. Conclusiones y reflexiones finales

Los análisis de “Flamenco, India”, “Rasa y duende” y “Kijote Kathakali” permiten ahondar en la articulación de una dualidad entre elementos relativos o representativos de la cultura española (a través del flamenco, literatura española) y de la cultura india (a través de las artes escénicas y músicas de la India). En estos tres espectáculos se buscan elementos en común o que faciliten el diálogo entre las expresiones artísticas españolas e indias, dando a entender que entre los dos países existen vínculos culturales o históricos, los cuales no tiene fundamento científico. Ello significa que en estos espectáculos se produce un encuentro rebuscado y forzado de músicas y danzas de dichas culturas.

En estos tres espectáculos también se juega con la creación de expectativas de autenticidad, espiritualidad, pureza y primitividad de los diferentes estilos artísticos mostrados. A su vez, esto guarda relación con la noción de “geografías imaginarias”, de Said, en el sentido de que se incita a atribuir unas cualidades irreales o ficticias a la cultura española e india, así como con la idea de “músicas locales”, de Ana María Ochoa (o más bien “artes locales”, ya que en los espectáculos se integran varias disciplinas artísticas) en cuanto a que se emplean músicas, danzas, elementos teatrales y obras literarias históricamente asociadas a unas determinadas localizaciones o grupos culturales, en este caso son regiones de España y de la India.

Además, dado que en la mayoría de los casos estos espectáculos están destinados a ser consumidos por un público occidental, se produce una otredad implícita, de modo que el flamenco y la literatura española son vistos como “lo propio” o “lo cercano” y las artes de la India, como “lo ajeno” o “lo lejano”, binarismos que también manifiestan un cierto exotismo.

Todo ello conlleva unos reduccionismos y esencialismos que relacionan “Flamenco, India”, “Rasa y duende” y “Kijote Kathakali” con los repertorios de los circuitos de world music y con un discurso orientalista. A pesar de que estos espectáculos originalmente surgen desde el LAB-India de la Fundación Casa de la India con fines educativos y divulgativos, no están exentos de consolidar etnocentrismos, aunque sea de forma involuntaria, debido a las dinámicas de hegemonía y subalternidad que condicionan las relaciones entre Oriente y Occidente. Los tres espectáculos juegan un

papel mediador entre, por un lado, las artes escénicas de la India y, por el otro, el público occidental, el cual, en su mayoría, está poco familiarizado con las artes escénicas de la India. Por ello, estos espectáculos funcionan muchas veces como primera toma de contacto con la cultura india para la audiencia. Desde un punto de vista optimista, esto tiene efectos positivos, puesto que divulga la cultura india y enriquece el panorama cultural de la industria del entretenimiento. Sin embargo, para que el público pueda comprender las obras es necesario realizar adaptaciones, modificaciones y transgresiones, aunque ello suponga caer en etnocentrismos y orientalismos. La poca o nula información que el público occidental posee de las artes escénicas indias obliga a los directores y al equipo de creadores artísticos (así como las instituciones involucradas) a tomar decisiones que faciliten la comprensión del público, pero también les da margen y libertad a la hora de elaborar espectáculos que fuerzan encuentros culturales entre la India y España, ya que las licencias que se tomen no serán juzgadas por un público ni una prensa conocedores de los aspectos culturales que se “fusionan” en la escena.

La revisión de fuentes hemerográficas ha demostrado que los medios de comunicación, a través de las adjetivaciones y terminologías empleadas para describir los espectáculos, normalizan, refuerzan y dan difusión a dicho discurso, romantizan los encuentros culturales y ensalzan el exotismo que se produce en los espectáculos.

Finalmente, esta investigación demuestra que es importante revisar, desde un punto de vista etnomusicológico y basado en teorías provenientes de disciplinas afines, la forma en cómo los espectáculos crean encuentros culturales para conocer los discursos implícitos y subyacentes en ellos.

Los resultados de este trabajo abren la posibilidad de dar continuidad en futuras investigaciones a las líneas de investigación aquí expuestas, como, por ejemplo, si es viable llevar a cabo un espectáculo que integre elementos de artes escénicas no occidentales dirigido a un público occidental y que logre desprenderse del discurso orientalista. Además, esta investigación puede inspirar a futuros investigadores que decidan aplicar teorías, metodologías procedimientos y conocimientos provenientes de la etnomusicología al estudio de las actividades desarrolladas por otras instituciones culturales.

8. Bibliografía

- Bellman, Jonathan. ed., *The exotic in western music*. Boston: Northeastern University Press, 1998.
- Cámara de Landa, Enrique, ed. *Sangita y Natya. Música y artes escénicas de la India*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
- Debrois Castro, Marion Bastiana. «Las actividades musicales de la Fundación Casa de la India: una aproximación etnomusicológica». Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Valladolid, 2021. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/51583>.
- Kartomi, Margareth J. «Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminologías y conceptos». En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces, 357-382. Madrid: Trotta, 2018.
- Locke, Ralph P. *Musical exoticism: images and reflections*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009.
- Martí, Josep y Francisco Cruces. «World Music, ¿El folklore de la globalización?». *Revista Transcultural de Música* 7 (2003).
<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/214/world-music-el-folklore-de-la-globalizacion>.
- Morelli, Sarah. «Intergenerational Adaptation in North Indian Kathak Dance». *Antropological notebooks*, 3, (2010): 77-91, <http://notebooks.drustvo-antropologov.si/Notebooks/article/view/300/254>.
- Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Argentina: Norma, 2003.
- Phillips, Miriam. «Becoming the Floor / Breaking the Floor: Experiencing the Kathak – Flamenco connection», *Ethnomusicology* 57, nº3 (2013): 396-427
<https://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.57.3.0396>.
- Phillips, Miriam «Hopeful futures and nostalgic pasts. Explorations into Kathak and Flamenco Dance Collaborations», en *Flamenco in the Global Stage*, ed. por K. Meira Goldberg, et al. (North Carolina: McFarland, 2015), 50.

Marion Bastiana Debrois Castro
Trabajo de Fin de Máster
Universidad de Oviedo

Recasens, Albert. Introducción a *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010.

Reck, David. «The Music of Matha "Chhau"». *Asian Music* 3, nº 2 (1972): 8-14,
<https://www.jstor.org/stable/833954>

Roger Riviere, Juan. «Las danzas clásicas de la India». *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* 6 (1970): 69-76,
https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/6412/38570_5.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo, 2002.

Salazar Santacoloma, Edgardo. «Introducción a la danza hindú». *Boletín Cultural y Bibliográfico* 9, (septiembre 1967): 133-136,
https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4216/4410.

Steingress, Gerhard. «La Cultura Como Dimensión De La Globalización: Un Nuevo Reto Para La Sociología». *Revista Española De Sociología*, nº2 (2008): 77-96.
<https://recyt.fecyt.es/index.php/res/article/view/64867>.

Storey, John. *Teoría cultural o cultura popular*. Barcelona: EUB, 2002.

Taylor, Timothy D. *Beyond exoticism: western music and the world*. Durham: Duke University Press, 2007.

Taylor, Timothy D. *Global pop: world music, world markets*. New York: Routledge, 1997.

Vega Toscano, Ana «Duende». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, s. v. España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

9. Webgrafía

Casa de la India. «Memoria 2009». *Memorias* (2009): 0-33.

http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/memoria_09.pdf.

Casa de la India. «Memoria 2010». *Memorias* (2010): 0-49.

http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/memoria_10_0.pdf.

Casa de la India. «Memoria 2011». *Memorias* (2011): 0-49.

http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/memoria_11_0.pdf.

Casa de la India. «Memoria 2012». *Memorias* (2012): 0-53.

http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/memoria_12_0.pdf.

Casa de la India. «Memoria 2013». *Memorias* (2013): 0-60.

http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/memoria_13_0.pdf.

Casa de la India. «Memoria 2014». *Memorias* (2014): 0-68.

http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/memoria_14_0.pdf.

Casa de la India. «Memoria 2015». *Memorias* (2015): 0-68.

http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/memoria_15_0.pdf.

Casa de la India. «Memoria 2016». *Memorias* (2016): 0-104.

http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/memoria_16_0.pdf.

Casa de la India. «Memoria 2017». *Memorias* (2017): 0-88.

http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/memoria_17_0.pdf.

Casa de la India. «Memoria 2018». *Memorias* (2018): 0-80.

http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/casa_de_la_india_2018_v03.pdf

Casa de la India. «Memoria 2019». *Memorias* (2019): 0-92.

http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/casa_de_la_india_2019_web.pdf

Casa de la India. «Memoria 2020». *Memorias* (2020): 0-86.

http://www.casadelaindia.org/sites/default/files/casa_india_memo_2020_web.pdf.

Casa de la India, «Becas y ayudas», *Casa de la India* (web),

<http://www.casadelaindia.org/es/becas-y-ayudas>.

Casa de la India, «Cine», *Casa de la India* (web), <http://www.casadelaindia.org/es/cine>.

Casa de la India, «Club del viajero», *Casa de la India* (web),
<http://www.casadelaindia.org/es/club-del-viajero>.

Casa de la India, «Cooperación académica», *Casa de la India* (web),
<http://www.casadelaindia.org/es/cooperaci%C3%B3n-acad%C3%A9mica>.

Casa de la India, «Club del viajero», *Casa de la India* (web),
<http://www.casadelaindia.org/es/club-del-viajero>.

Casa de la India, «Cursos, seminarios y conferencias», *Casa de la India* (web),
<http://www.casadelaindia.org/es/cursos-seminarios-y-conferencias>.

Casa de la India, «El equipo», *Casa de la India* (web),
<http://www.casadelaindia.org/es/el-equipo>.

Casa de la India, «Empresa, turismo y ONG», *Casa de la India* (web),
<http://www.casadelaindia.org/es/empresa-turismo-y-ong>.

Casa de la India, «Escuela de la India», *Casa de la India* (web),
<http://www.casadelaindia.org/es/escuela-de-la-india-0>.

Casa de la India, «Exposiciones», *Casa de la India* (web),
<http://www.casadelaindia.org/es/exposiciones>.

Casa de la India, «LAB India de artes escénicas», *Casa de la India* (web),
<http://www.casadelaindia.org/es/lab-india-de-artes-esc%C3%A9nicas>.

Casa de la India, «Literatura», *Casa de la India* (web),
<http://www.casadelaindia.org/es/literatura>.

Casa de la India, «Música», *Casa de la India* (web),
<http://www.casadelaindia.org/es/m%C3%Asica>.

Casa de la India, «Objetivos», *Casa de la India* (web),
<http://www.casadelaindia.org/es/objetivos>.

Casa de la India, «Patronato», *Casa de la India* (web),
<http://www.casadelaindia.org/es/patronato>.

Casa de la India, «Sede», *Casa de la India* (web),

<http://www.casadelaindia.org/es/sede>.

Diccionario de la Real Academia Española, s. v. «duende», acceso el 23 de abril de 2022, <https://dle.rae.es/duende>.

Diccionario de la Real Academia Española, s. v. «interculturalidad», acceso el 4 de mayo de 2022, <https://dle.rae.es/intercultural?m=form>.

Flamenco, India. Dance, theatre and music. Diálogo entre dos culturas, 6-15,

https://www.monicadelafuente.com/pdf/FlamencoIndia_esp.pdf.

«Flamenco India - Entrevista Carlos Saura». Vídeo de YouTube, 0:15, entrevista de Teatro Calderón a Carlos Saura. Publicado por «teatrocalderon» el 2 de octubre de 2015, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=V2mv5qUEYIQ>

«Flamenco India – Opinión del público». Vídeo de YouTube, 1:14, entrevista al público. Publicado por «teatrocalderon» el 2 de octubre de 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=XUeO1VXpjhk>

De la Fuente, Mónica. «Biografía», *Mónica de la Fuente* (web),

<https://www.monicadelafuente.com/es-monica-de-la-fuente.html>.

De la Fuente, Mónica. «Flamencarnatic», *Mónica de la Fuente* (web),

<https://www.monicadelafuente.com/es-espectaculos-flamencarnatic.html>..

De la Fuente, Mónica. «Flamenco, India creado y dirigido por Carlos Saura». *Mónica de la Fuente* (blog), 17 de septiembre de 2015, <http://monicadelafuente-danza.blogspot.com/2015/09/flamenco-india-creado-y-dirigido-por.html>.

De la Fuente, Mónica. «"Rasa y Duende". Paisaje interior del cante jondo». *Mónica de la Fuente* (web), <https://monicadelafuente.com/es-espectaculos-rasa-y-duende.html>.

De la Fuente, Mónica. «RASA Y DUENDE en el Teatro Jovellanos de Gijón». *Mónica de la Fuente* (web), <http://monicadelafuente-danza.blogspot.com/2021/02/rasa-y-duende-en-el-teatro-jovellanos.html>.

«Fusión intercultural entre la India y el flamenco en la Sala Ex.presa». *Segoviaudaz.es* (periódico), 10 de diciembre de 2015. <https://segoviaudaz.es/fusion-intercultural-entre-la-india-y-el-arte-flamenco-en-la-sala-ex-presa/>

García Lorca, Federico. *Poema del cante jondo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poema-del-cante-jondo-785126/>.

Grijalba, Julio y Alberto Grijalba, Casa de la India en España, «Porfolio», *Grijalbaarquitectos* (web), <https://grijalbaarquitectos.com/portfolio/casa-de-la-india-en-espana/>.

«Kijote Kathakali - Versión dramatizada del Quijote de Cervantes en #Almagro39». Vídeo de YouTube, entrevista a Mónica de la Fuente. Publicado por «extensióncultura» el 29 de julio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=SIItD5iFtYFU&t=181s>.

«Kijote Kathakali - Versión dramatizada del Quijote de Cervantes en #Almagro39». Vídeo de YouTube, entrevista a Mónica de la Fuente y Amparo Pascual. Publicado por «Festival de Almagro» el 23 de julio de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=aec5Xt4pUtE&t=229s>.

«Kijote Kathakali #Almagro39». Vídeo de YouTube. Publicado por «Festival de Almagro» el 20 de julio de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=5b5aOo_xRuA.

«“Kijote Kathakali” o el Quijote desde la India». *Teatro a teatro* (periódico), 19 de julio de 2016. <https://www.teatroateatro.com/kijote-kathakali-o-el-quiote-desde-la-india/>

Luengo, Antonio. «Ignacio García: “La pasión por hacer teatro me obligó a transformarme en otro ser humano que intenta comunicar y cuidar a los demás”». *Masescena. Teatrodanzacirco* (periódico), 10 de marzo de 2020. <https://www.masescena.es/index.php/entrevistas/3069-ignacio-garcia>.

Niño, Victoria M. «Saura construye un puente entre la India y el flamenco para el Calderón». *El país* (periódico), 16 de septiembre de 2015. <https://www.elnortedecastilla.es/culturas/201509/16/-20150916123544.html>.

Marion Bastiana Debrois Castro
Trabajo de Fin de Máster
Universidad de Oviedo

Otero, Francisco. «El teatro Kathakali explora nuevas vías de la mano del Quijote». *Lanza. Diario de la Mancha* (periódico), 21 de julio de 2016.

<https://www.lanzadigital.com/cultura/el-teatro-kathakali-explora-nuevas-vias-de-la-mano-del-quiote/>

Pardo, Jorge. «Indalusía», *Indalusía* (web), mayo de 2011,

<http://jorgepardo.com/indalusia/>.

Pastor, Fernando. «Las bodas de la rasa y el duende». *Diagonal* (periódico), 10 de junio de 2016. [https://www.diagonalperiodico.net/culturas/30649-bodas-la-rasa-y-](https://www.diagonalperiodico.net/culturas/30649-bodas-la-rasa-y-duende.html)

[duende.html](https://www.diagonalperiodico.net/culturas/30649-bodas-la-rasa-y-duende.html)

UNESCO, «La danza chhau». *UNESCO* (web). <https://ich.unesco.org/es/RL/la-danza-chhau-00337>.

10. Anexos

10.1. Ficha técnica de “Flamenco, India”

Nombre del espectáculo	Flamenco, India
Cartel	
Descripción	Espectáculo que intercala números de flamenco, bharata natyam, kathak y chhau con música en directo.
Entidades productoras	Teatro Calderón de Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Teamwork
Entidades colaboradoras	ICCR (Consejo Indio de Relaciones Culturales) y Fundación Casa de la India
Fecha de presentación	Jueves 1 de octubre de 2015 Viernes 2 de octubre de 2015 Sábado 3 de octubre de 2015 Domingo 4 de octubre de 2015
Lugar de presentación	Teatro Calderón, Valladolid
Director/Equipo de dirección	Carlos Saura y Carlos Saura Medrano
Asistentes de producción	Anna Saura (India) y Lola Cortés (flamenco)
Coreógrafos	Carmen Cortés (flamenco), Santosh Nair, Anuj Mishra (kathak), Mónica de la Fuente (bharata natyam, kathakali y danza india contemporánea) y Raam Kumar (entrenador de arte marcial kalaripayattu)
Bailarines	Flamenco: Vanesa Rodríguez Torres, María Falero de Juan, Raquel Martínez del Espino, Lorena Marina Martínez Crespo, Cristina Rubio Truco, Pedro Pérez Medrano, Daniel Yagüe, Cárdenas, Cristina Pérez Sanchidrian. Bharata Natyam, Kathak y Chhau: Santosh Nair, Mónica de

	la Fuente, Anuj Mishra, Raam Kumar, Kantika Mishra, Sowmya Jaganmurthy, Keerthana Ravi, Tanya Saxena, Ankita Kaushik
Composición musical	Gerardo Núñez y Ravi Prasad
Músicos	Flamenco: Antonio Moreno Maya y Gema María Caballero Garzón (cantaos). Javier Conde Santos y Manuel López Romero (guitarristas). Rafael Serrano Caldera y Vicente José Suero Vega (percusionistas) Música de la India: Subrata De (sitar), Sawani Mudgal (voz), Nakul Mishra (tabla). Chugge Khan, Salim Khan y Khete Khan (armonio, khartal, dholak, wapang, morsing y flauta)
Coordinación de vestuario	Teresa Revenga
Iluminación	Paco Belda y Jesus Zusutuza “Suso”
Dossier	https://monicadelafuente.com/pdf/FlamencoIndia_esp.pdf
Enlaces a YouTube	Vídeo del espectáculo completo. Publicado por “Teatrocalderon” el 29 de abril de 2020: https://www.youtube.com/watch?v=nUNyLIK64pI
Fotografía 1	 <p>Minutaje: 12:07</p>
Fotografía 2	 <p>Minutaje 44:05</p>

Fotografía 3



Minutaje 22:24

Fotografía 4



Fuente: 38:42

Fotografía 5



Minutaje: 1:37:22

Fotografía 6	
Aparición en prensa y medios de comunicación	<p>Fuente: 1:40:12</p> <p>Victoria M. Niño, «Saura construye un puente entre la India y el flamenco para el Calderón», <i>El país</i> (periódico), 16 de septiembre de 2015, https://www.elnortedecastilla.es/culturas/201509/16/-20150916123544.html</p> <p>«Flamenco India – Opinión del público», vídeo de YouTube, 1:14, entrevista al público, publicado por «teatrocalderon» el 2 de octubre de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=XUeO1VXpjhk.</p>

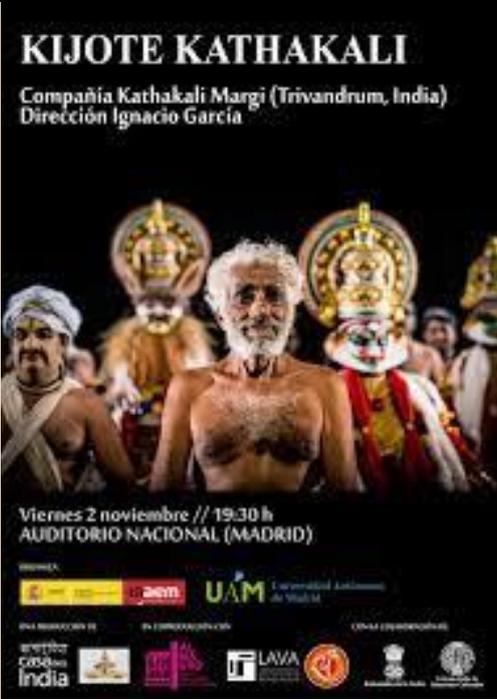
10.2. Ficha técnica de “Rasa y duende”

Nombre del espectáculo	“Rasa y Duende. Paisaje interior del cante jondo” o “Rasa y duende. Lorca, flamenco y la India”
Cartel	
Descripción	<p>Espectáculo de danza y música compuesta por la sucesión de varios números que fusionan elementos del flamenco, del bharata natyam y técnicas del kathakali con música en directo que mezcla flamenco y sonidos de influencia india junto con la narración de pasajes de “Poema del Cante Jondo” de Federico García Lorca</p>
Entidades productoras	<p>Compañía Mónica de la Fuente y LAB-India de la Fundación Casa de la India</p>
Entidades colaboradoras	<p>AC/E (Acción Cultural Española) y Junta de Castilla y León.</p>
Fecha y lugar de presentación	<p>Estreno el 27 de febrero de 2015 en la sede de Casa de la India 17 de diciembre de 2015 en la Cárcel de Segovia, Centro de Creación 5 de junio de 2016 en la Sala LAVA (Laboratorio de las Artes de Valladolid) 1 de septiembre de 2017 en el Museo de la Naturaleza y el Hombre, Tenerife 4 de noviembre de 2017 en la Casa de la Cultura, Villanubla, Valladolid 18 de noviembre de 2017 en la Casa del Tratado, Tordesillas 10 de febrero de 2018 en el Festival de Literatura de Kerala, en Calcuta, India 11 de febrero de 2018 en Vaidopilly Samskrit Bhavan, en Trivandrum, India 22 de junio de 2018 en el Centro Cultural MVA, Málaga 24 de junio de 2018 en Horasis India Meeting Málaga</p>

	24 de enero de 2019 en el Teatro Flamenco, Madrid 27 de enero de 2019 en el Teatro Zorrilla, Valladolid 20 de febrero de 2021 en el Teatro Jovellanos, Gijón
Director/Equipo de dirección	Mónica de la Fuente, José Salinas y Carlos Blanco
Coreógrafa	Mónica de la Fuente
Bailarina	Mónica de la Fuente
Composición musical	José Salinas y Carlos Blanco
Músicos	José Salinas (cante, percusiones) y Carlos Blanco (guitarra clásica, flamenca y eléctrica)
Músicos invitados	Yonder Rodríguez (tabla), Subrata De (sitar) y Nacho Corral (vina y armonio)
Diseñadora de vestuario	Teresa Revenga
Iluminación	Juan Ignacio Arteagabeitia (Atila)
Dossier	https://monicadelafuente.com/pdf/dossier_RasayDuende_2017.pdf
Enlaces a YouTube	Vídeo del espectáculo completo. Publicado por “Mónica de la Fuente” el 20 de marzo de 2020: https://www.youtube.com/watch?v=zIJZ65T8pZw&t=2137s
Fotografía 1	 <p>Minutaje: 44:40</p>
Fotografía 2	 <p>Minutaje: 47:10</p>

Fotografía 3	 <p>Minutaje: 48:40</p>
Fotografía 4	 <p>Minutaje: 50:04</p>
Aparición en prensa y medios de comunicación	<p>«Fusión intercultural entre la India y el flamenco en la Sala Ex.presa», <i>Segoviaudaz.es</i> (periódico), 10 de diciembre de 2015, https://segoviaudaz.es/fusion-intercultural-entre-la-india-y-el-arte-flamenco-en-la-sala-ex-presa/</p> <p>Fernando Pastor, «Las bodas de la rasa y el duende», <i>Diagonal</i> (periódico), 10 de junio de 2016, https://www.diagonalperiodico.net/culturas/30649-bodas-la-rasa-y-duende.html.</p>

10.3. Ficha técnica de “Kijote Kathakali”

Nombre del espectáculo	Kijote Kathakali
Cartel	
Descripción	Adaptación teatral de <i>Don Quijote</i> al kathakali
Entidades productoras	Fundación Casa de la India, Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro y la Compañía Margi Kathakali de Trivandrum (India).
Entidades colaboradoras	Embajada de la India (Madrid), LAVA (Laboratorio de las Artes de Valladolid), Fundación Municipal de Cultura de Valladolid, Centro Buendía de la Universidad de Valladolid y Qatar Airways.
Fecha y lugar de presentación	22 y 23 de julio de 2016 en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, Ciudad Real 26 de julio de 2016 en Estival de la Universidad de Valladolid 29 de julio de 2016 en el Centro Cultural Niemeyer de Avilés 30 y 31 de julio de 2016 en Veranos de la Villa, Madrid 20 de octubre de 2018 en Bozar, Palacio de las Bellas Artes de Bruselas, Bélgica 26 y 27 de octubre de 2018 en el Teatro Cervantes de Guanajuato, en el Festival Internacional Cervantino de México 2 de noviembre de 2018 en el Auditorio Nacional de Madrid, dentro del Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música de la UAM, Madrid 8 de enero de 2019 en Madras Music Academy, India

	10 de enero de 2019 en Kerala Literature Festival, Calcuta, India
Director	Ignacio García
Dramaturgia	Ignacio García y Dr. P. Venugopalan
Directora asociada	Mónica de la Fuente
Ayudante de dirección	Amparo Pascual
Coreografía	Dr. P. Venugopalan y Mónica de la Fuente
Actores	Alonso Quijano: Nelliyou Vasudevan Namboodiri Sancho: Margi Vijayan Don Quijote: Kalamandalam Pradeepu Carretero: Margi Suresh Rakshasa y león: Kalamandalam Balakrishnan Rakshasa: Kalamandalam Parthasarathy Dulcinea: Kalamandalam Sudeep Carrasco, Caballero de los espejos y Caballero de la blanca luna: Kalamandalam Balasubramaniam Bharata Natyam, Kathak y Chhau: Santosh Nair, Mónica de la Fuente, Anuj Mishra, Raam Kumar, Kantika Mishra, Sowmya Jaganmurthy, Keerthana Ravi, Tanya Saxena, Ankita Kaushik
Composición musical	Ignacio García y Compañía Margi
Músicos	Pathiyoor Sankaran Kutty (cantante) Kalamandalam Visnu (cantante) Kalamandalam Krishna Das (chenda) Margi Retnakaram (maddalam)
Maquillaje y vestuario	Margi Raveendran Pillai (chutty) Margi Sreekumar (chutty) Pallippuram Unnikrishnan (vestuario)
Dirección de iluminación	Juanjo Llorens
Videoarte	Juan Carlos Quindós de la Fuente
Voz en off	José Sacristán
Dirección técnica	Juan Ignacio Arteagabeitia (Atila)
Adjunto dirección técnica	Jesús Zurutuza
Técnicos de sonido	Juan Ignacio Arteagabeitia (Atila) y Xabier Saenz
Técnicos de luces	Jesús Zurutuza
Road Manager y traductor	S. Sasikumar
Asesores	Dr. P. Venugopalan y Guillermo Rodríguez Martín
Coordinadores de producción	Guillermo Rodríguez Martín y David Rodríguez Gómez
Enlaces a YouTube	Fragmento, publicado por “Festival de Almagro” el 20 de julio de 2016: https://www.youtube.com/watch?v=5b5aOo_xRuA

	<p>Fragmentos y entrevistas, publicado por “Festival de Almagro” el 23 de julio de 2016: https://www.youtube.com/watch?v=aec5Xt4pUtE</p>
<p>Fotografía 1</p>	 <p>Minutaje: 0:31</p>
<p>Fotografía 2</p>	 <p>Minutaje: 3:54</p>
<p>Fotografía 3</p>	 <p>Minutaje: 4:53</p>
<p>Fotografía 4</p>	 <p>Minutaje: 4:27</p>

Fotografía 5



Minutaje: 1:52

**Aparición en prensa
y medios de
comunicación**

Javier Vallejo, «El Quijote, como el Ramayana», *El país* (periódico), 28 de julio de 2016,
https://elpais.com/cultura/2016/07/27/actualidad/1469631237_630476.html

«“Kijote Kathakali” o el Quijote desde la India», *Teatro a teatro* (periódico), 19 de julio de 2016,
<https://www.teatroateatro.com/kijote-kathakali-o-el-quiote-desde-la-india/>.

Francisco Otero, «El teatro Kathakali explora nuevas vías de la mano del Quijote», *Lanza. Diario de la Mancha* (periódico), 21 de julio de 2016,
<https://www.lanzadigital.com/cultura/el-teatro-kathakali-explora-nuevas-vias-de-la-mano-del-quiote/>

Antonio Luengo, «Ignacio García: “La pasión por hacer teatro me obligó a transformarme en otro ser humano que intenta comunicar y cuidar a los demás”», *Masescena. Teatrodanzacirco* (periódico), 10 de marzo de 2020,
<https://www.masescena.es/index.php/entrevistas/3069-ignacio-garcia>