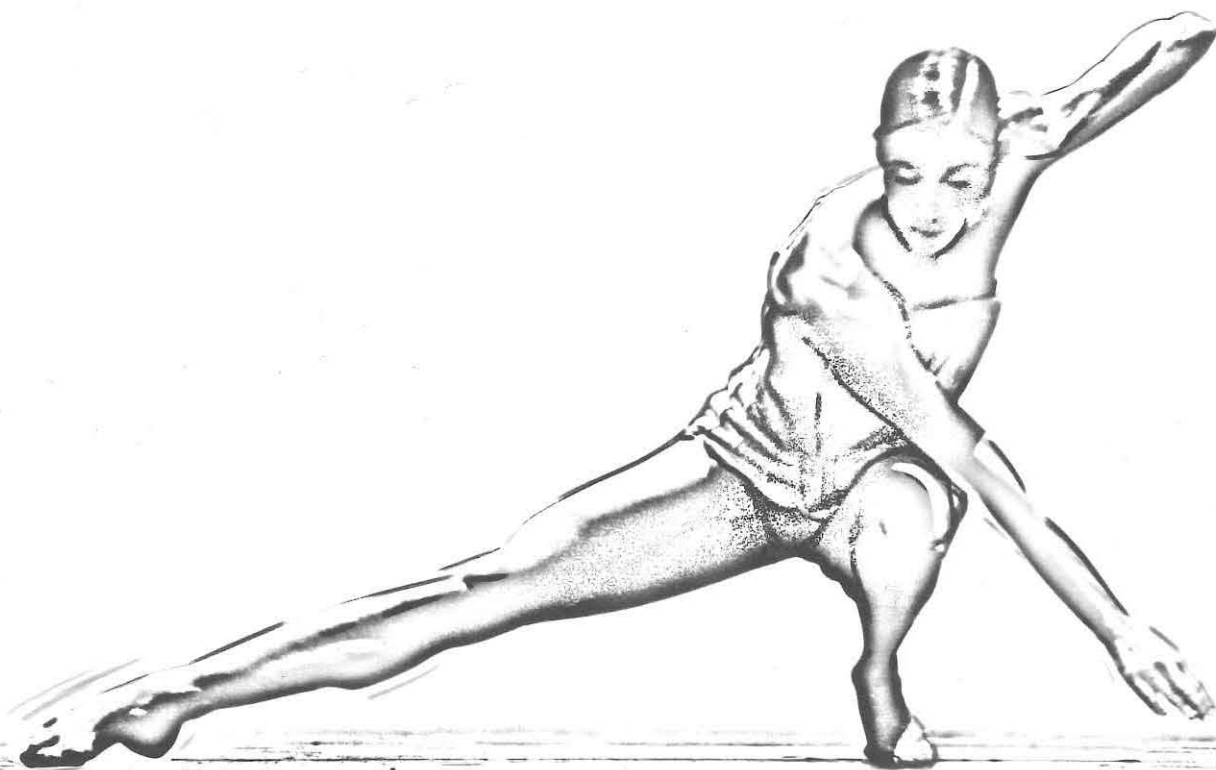


CB:1459661

La investigación
en Danza

MADRIDONLINE
2020

792/793
CONGRESO
investig



 mahali
ediciones

Entre pasos, palabras y pinceles. El mito de la bailarina india en el imaginario occidental

Ponencia de:
Dra. IRENE
LÓPEZ
ARNAIZ

Investigadora
Juan de la Cierva
Consejo Superior de Investigaciones
Científicas, Madrid
Asociación Española Dmás!
irenelamaiz@gmail.com

Introducción

A lo largo del siglo XIX la figura de la bailarina india se difundió en Europa encarnando la propia idea de India configurada por el imaginario occidental. Gustave Flaubert, en su inacabado *Dictionnaire des idées reçues*, recogió la voz 'bayadère' (bayadera) que definía como "palabra que ejercita la imaginación. Todas las mujeres de Oriente son bayaderas (v. odaliscas)" (2002, p. 10). El término bayadera se popularizó haciendo referencia a la bailarina sagrada india cada vez más frecuente en el contexto occidental de este periodo. Su origen se sitúa en las crónicas de los viajeros lusófonos, pues procede del portugués 'bailadeira' —literalmente bailarina—. Al trasladarse al francés, debido a su etimología extranjera, el término pronto se confundió con el de origen sánscrito *devadāsī*¹. Ambos vocablos serían empleados indistintamente para referirse a las bailarinas sagradas indias.

De este modo, como bien atestigua Flaubert (2002), a lo largo del siglo XIX la bayadera se constituiría en Europa como un tópico recurrente en el que proyectar la exotizada idea de India creada por el imaginario occidental, respondiendo a los anhelos del Romanticismo. En este contexto, adquirió un lugar primordial en el ballet romántico como encarnación del Oriente imaginado, convirtiéndose en un personaje fundamental en la escena europea decimonónica y adquiriendo una notable repercusión en el panorama cultural de la modernidad.

Gustave Flaubert identificaba, a través de ese ejercicio imaginativo, la propia idea de Oriente con una bayadera que a su vez confundía con la odalisca, palabra de origen turco que hace referencia a la esclava del harén (Mernissi, 2006, pp. 47-48). En estas definiciones el escritor condensaba la vasta y difusa idea de Oriente en dos prototipos de mujeres asociadas con prácticas cortesanas o sagradas, formadas en el arte de la danza y cargadas de

erotismo, tal y como dejaron constancia en este mismo periodo pinturas como *Las mujeres de Argel* de Delacroix (1834), la *Gran odalisca* de Ingres o la *Gran odalisca con pantalón de bayadera* (1925) y *La pose hindú* (1923), ambas de Matisse.

Edward Said (2009) calificaba este Oriente imaginado como "pasivo, seminal, femenino, e incluso silencioso y débil", en contraposición con la mente racional y masculina del erudito occidental que lo examinaba (p. 192). Así pues, la propia noción de Oriente configurada por el imaginario occidental quedó personificada bajo estereotipos cercanos en personajes femeninos estrechamente vinculados con la actividad de la danza como la bayadera, la odalisca o la almea.

La identificación de la imagen romántica de Oriente con una mujer en la que convergen tópicos en torno a su feminidad, sensualidad y exotismo se manifiesta como un mecanismo recurrente en el proceso de construcción de este imaginario, inserto además en las relaciones de poder desencadenadas por el colonialismo. La danza se manifiesta como una actividad frecuentemente asociada a esta noción femenina de Oriente. Su vinculación con antiguas prácticas sagradas se establece también como seña de identidad para el conjunto de las danzas orientales que comprendían, en el imaginario heredero del Romanticismo, desde la danza del vientre hasta las tradiciones escénicas de India, el sudeste asiático y Asia oriental. Como se aprecia en los comentarios de los primeros viajeros europeos a tierras indias, extrañó la coincidencia de sacralidad y erotismo en este tipo de prácticas, motivando que aquellas bailarinas fueran consideradas "prostitutas sagradas" (Leucci, 2009a, vol. 1, p. 70). Una apreciación que encuentra cierto paralelismo en la recepción occidental de la danza del vientre, cuyo origen se remonta, según Mernissi (2006), a las prácticas asociadas a la diosa Ishtar, cuya decadencia en favor de los dioses masculinos generó la degradación de su práctica siendo consideradas también "prostitutas sagradas" (p. 84). Aunque Mernissi incide en la disociación en-

¹ Literalmente "sirvienta del dios", se refiere a las bailarinas consagradas al templo.

tre la espiritualidad y el erotismo por parte del imaginario occidental en relación con la asimilación de la danza del vientre, se muestra a continuación la conjunción constante de estas cualidades aparentemente contradictorias en la recepción europea de la danza india.

Las particularidades presentes en la aproximación a la cultura india por parte de Occidente son destacables. Pues en ella se conjuga la admiración hacia la antigüedad de esta civilización, hasta la que se remontan a partir de los primeros estudios filológicos los propios orígenes de la cultura occidental, al tiempo que se incide en su degeneración tomando en consideración diversas prácticas y manifestaciones artísticas y culturales. Sin embargo, resulta interesante insertar este trabajo en torno a las relaciones transculturales presentes en la configuración del imaginario de la bailarina india; en la línea de los estudios postcoloniales inaugurados por Said (2009), en la que se afianza la aproximación de Mernissi (2006) sobre la construcción del harén occidental, centrada en la proyección de la imagen de la mujer.

Siguiendo estudios de referencia en este campo como los de Tiziana Leucci, las siguientes páginas analizan la configuración del mito de la bailarina india partiendo del testimonio que ofrecen las crónicas de los viajeros, quienes desde el siglo XIII anunciaban muchos de los tópicos sobre los que se asienta este imaginario posteriormente. Este tipo de escritos se constituyen como una referencia fundamental para la creación del personaje de la bayadera en la escena europea de inicios del siglo XIX, cuya proyección alcanzará el siglo XX en el repertorio de los Ballets Rusos. La repercusión de la bailarina india en el panorama cultural europeo se hace finalmente presente en las constantes referencias a su imaginario bajo múltiples disciplinas artísticas, en una interesante identificación con la *femme-fatale* finisecular cuya proyección ha alcanzado incluso la época contemporánea.

Viajes hacia el mito de la bailarina india

El primer testimonio de las bailarinas indias aparecía en 1298 en *El libro de las maravillas del mundo* de Marco Polo². En él describía a las danzarinas de un templo de la actual costa Coromandel, denominada Maabar por el mercader veneciano:

Hay muchos ídolos en sus monasterios, machos y hembras, y muchas doncellas les están dedicadas. [...] una vez ofrendadas, cada vez que los monjes del monasterio de los ídolos reclaman a estas doncellas para que festejen en el templo a su dios, vienen ellas enseguida y cantan y tocan muchos instrumentos, y danzan con gran fiesta y regocijo (Polo, 2017, pp. 388-389).

² Marco Polo dictó a su compañero de celda de la prisión de Pisa las crónicas de su viaje en esta fecha (Leucci, en Kouwenhoven y Kippen, 2013, p. 261). El texto de Leucci titulado *Between Seduction and Redemption. The European Perception of Indian Temple Dancers in Travel Accounts and Stage Productions from the Thirteenth to the Nineteenth Century* aparece publicado en el citado libro colectivo.

A continuación, relataba cómo alimentan a los dioses y que “todas ellas, desnudas, salvo la natura, que la llevan oculta; [...] cantan ante el dios y la diosa” (Polo, 2017, p. 390). Este pasaje inauguró algunos de los rasgos fundamentales sobre los que se asentó esta figura en el imaginario occidental. Por una parte, indicaba que las bailarinas del templo son doncellas vírgenes y aludía a sus danzas desnudas ante los dioses. A ello sumaba una descripción de su cuerpo con un marcado cariz erótico:

Aquellas vírgenes, mientras lo son, tienen tan firmes carnes que no es posible cogerlas ni pellizcarlas en parte alguna. Y por una monedita permiten a cualquier hombre que las pellizque o toque cuanto quiera. [...] Sus senos no cuelgan, sino que se mantienen duros y prominentes (Polo, 2017, p. 390).

Si a esta descripción sumamos la iluminación de este pasaje en el manuscrito de *El libro de las maravillas* del Duque de Berry (Figura 1), convergen interesantes elementos que podrían parecer contradictorios. La imagen muestra a las bailarinas como mujeres de piel clara adorando a un ídolo femenino negro; todas vestidas con una indumentaria cercana a hábitos de monja que dista de la desnudez descrita por Marco Polo. La mención del veneciano de monjas consagradas a los templos del sur de Asia, unida a la moda de la época de representar los temas indios con indumentaria occidental, podría haber inducido a la ilustración de las bailarinas en estos términos tan alejados de la realidad de la bailarina india (Mitter, 1992, pp. 4-6). En cualquier caso, esta representación visual y la consagración al templo evocada por Marco Polo inciden en su carácter sagrado.



Figura 1. Bailarinas indias en el *Libro de las maravillas* del Duque de Berry (c. 1413). Taller de Boucicaut. Bibliothèque Nationale de France: FR2810 fol. 80 (Gallica.BnF).

Las palabras de Marco Polo y la iluminación del manuscrito ponen de manifiesto, como señala Ceballos, la contradictoria recepción de estas mujeres por parte de los viajeros occidentales: “entre fascinación y consternación, tanto los viajeros como misioneros, se revelaron excedidos por el erotismo de las bailarinas desconcertados por la voluptuosa coincidencia de sexo y religión en la institución de la danza de templo” (2013, p. 31).

En 1623 Pietro della Valle, humanista romano, consideró a las *devadāsī* bailarinas públicas y prostitutas, deteniéndose en la descripción de su físico, de sus joyas y de su “danza extravagante” (cit. en Leucci, en Kouwenhoven y Kippen, 2013, p. 264). El calvinista holandés Abraham Rogerius, que vivió en India entre 1630 y 1640, calificó a las bailarinas como “mujeres deshonoradas” y “prostitutas” (cit. en Leucci, 2009a, vol. 1, pp. 65-66). En la misma línea, François Bernier (1699) aludía a ellas como víctimas al servicio de los brahmanes que les hacen creer que son esposas del dios; y describía sus danzas de “cien posturas indecentes y extravagantes” (pp. 104-106). La vinculación de las bailarinas indias con la prostitución alcanzaría el siglo XIX con la comparación por parte del abad Jean-Antoine Dubois de los templos indios con meros burdeles como consecuencia de la presencia de las *devadāsī* en ellos (Ceballos, 2013, pp. 43-44).

tienen mucho cuidado al arreglarse: se perfuman, se cubren de joyas y se visten con telas de oro y plata (Sonnerat, 1782, p. 41).

Sin embargo, parece aceptado que la mayor parte de las apreciaciones ofrecidas por Sonnerat en su libro, entre ellas el término *davaha dassi* como vocablo original para designar a las bailarinas sagradas frente al de origen europeo bayadera, fueron tomadas del manuscrito que le había confiado Jacques Maissin, oficial al servicio de la Compañía de Indias en Pondicherry. Este, tras el plagio de Sonnerat, escribió una versión aumentada que no sería publicada hasta el siglo XX. Según indica Leucci (2009b), el manuscrito de Maissin muestra la profundidad de su conocimiento fruto de su interés por la incipiente indología. En él identificaba las velas encendidas por el brahmán en las ceremonias de templo dedicadas al fuego, con “el símbolo de la divinidad”, ante el que bailan las *deve dassi* (Leucci, 2009b, p. 173). Como se muestra a continuación

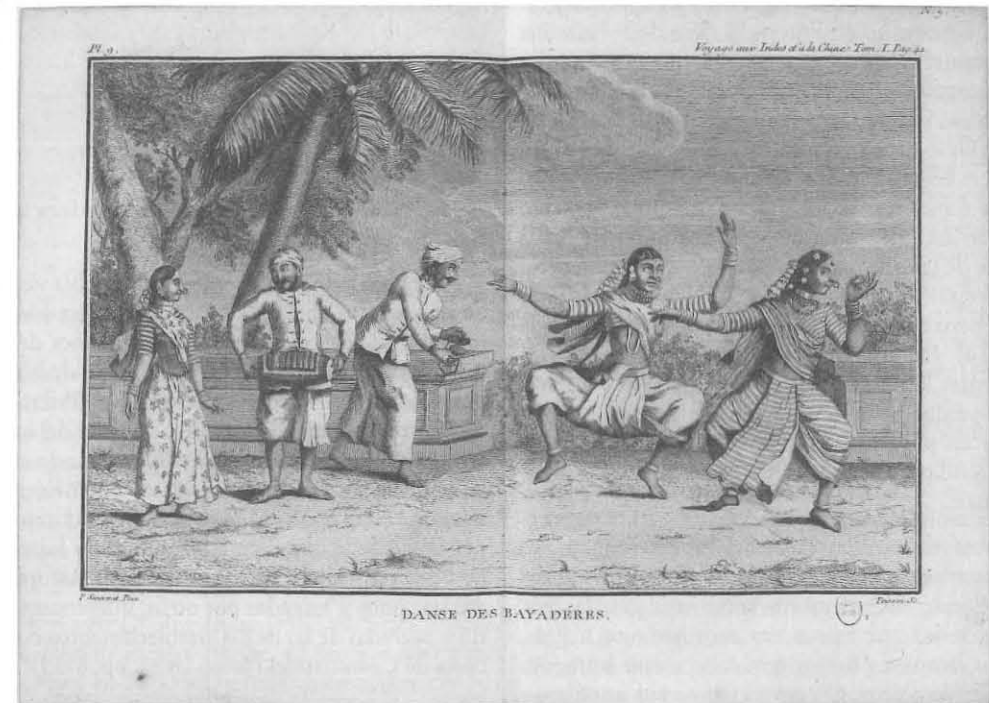


Figura 2. Ilustración de la danza de las bayaderas en *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine* (Sonnerat, 1782). Bibliothèque Nationale de France (Gallica.BnF).

El siglo XVIII asistió a relatos algo más objetivos como el de Pierre de Sonnerat. En su libro indicaba la etimología portuguesa del término *bayadère* y recuperaba la noción de las bailarinas consagradas a los templos desde niñas, constituyendo un grupo social independiente. La publicación resulta especialmente interesante ya que incluye una descripción y una ilustración de sus danzas (Figura 2):

El movimiento de sus ojos entornados, al tiempo que inclinan como por casualidad el cuerpo suavizando la voz, anuncia la mayor voluptuosidad. Muchos hombres situados tras ellas cantan en coro el estribillo de cada versículo. Las bayaderas

a través de la escena dancística europea decimonónica, la vinculación de la bailarina sagrada con las vestales se prolongaría incluso hasta el siglo XX. De ello da cuenta el escritor Francis de Miomandre al describir a las *devadāsī* como “sacerdotisas análogas a las vestales” (1935, pp. 44).

Ya en los albores del siglo XIX, el relato de Jacob Hafner (1811) ofrecía una visión especialmente interesante que cuestionó buena parte de los testimonios de anteriores viajeros. El escritor holandés vivió en el subcontinente indio y Ceilán (actual Sri Lanka) durante trece años, fue pionero de los estudios indios en Holanda, además de declarado anticolonialista (en Kouwenhoven y Kippen,

2013, p. 233). El autor diferenció las bailarinas consagradas a los templos de las itinerantes, como la joven Mamia, por la que terminaría por profesar un exótico amor, haciéndose eco de un tópico literario recurrente³. Sobre las *devadāsī* aportaba detallada información, enumerando las tareas a las que se dedican, describiendo las ceremonias de consagración al templo, su formación y sus danzas de “movimientos flexibles y rápidos”. Aludía además al esencial carácter narrativo de la danza india: “Con una precisión sorprendente de gestos y actitudes, mientras cantan y bailan, pueden representar una historia de amor o cualquier otro tema — incluso una pelea” (en Kouwenhoven y Kippen, 2013, p. 258)⁴. Como defiende Bor, Haafner fue el primer europeo en desarrollar una investigación rigurosa sobre la práctica de las bailarinas de templo en India, desvinculándolas de la prostitución con la que las habían asociado los viajeros de los siglos atrás (en Kouwenhoven y Kippen, 2013, pp. 246-249).

Sin embargo, a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del XX, se perpetuó en Europa el mito de la bailarina india como mujer erótica y sagrada en la que proyectar las fantasías imaginadas en torno a tierras indias y, por extensión, orientales. En este sentido, heredero de los primeros estudios filológicos hacia la literatura india, el cónsul de Francia en Calcuta, Louis Jacolliot, en su libro *Viaje al país de la bayaderas*, les dedicaba un amplio capítulo incidiendo en esta doble naturaleza. Evocando su linaje descendiente de las *apsaras*⁵, el autor las consideraba herederas de las vestales que en época védica debían hacer voto de castidad, pero cuya tradición se había visto corrompida (1876, p. 274). El autor manifestaba, generando otro tópico recurrente, la dificultad que experimentó para verlas, pues “la verdadera bayadera, como la concebimos, no puede bailar en público [...] le hace falta la sombra y el misterio” (Jacolliot, 1876, p. 276). A continuación, describía su danza:

Unas veces va semi-curvada, los cabellos esparcidos sobre los hombros desnudos, reptando sobre la estera del salón, retorciendo sus miembros como una gata lasciva, insinuándose a los que miran sus enormes ojos negros, con destellos llenos de fuego, que sabe volver húmedos de languidez y de deseos. Otras veces envía sus impulsos a los cielos, como una virgen inspirada, con poses espléndidas de invocación y ardor. Otras es una locura de delirio, extasiándose bajo los placeres desconocidos como las jóvenes de Louvain o las inspiradas del cementerio de Saint-

3 En su estudio Bor realiza un recorrido por las principales obras de la literatura europea que presentan una historia de amor de este tipo (en Kouwenhoven y Kippen, 2013, pp. 239-242).

4 Joep Bor publica en el libro colectivo citado el capítulo titulado: *On the Dancers or Devadāsīs. Jacob Haafner's Account of the Eighteenth-Century*. A su propio trabajo suma el texto íntegro del capítulo de Haafner dedicado a las bailarinas indias traducido al inglés desde el holandés. El libro fue publicado en su primera edición en Amsterdam en 1808 con el título *Reize in eenen Palanguin*. La publicación francesa, en una traducción con ciertas licencias, es de 1811 (Haafner, 1811).

5 Divinidades femeninas que habitan en los cielos, aunque visitan a menudo la tierra, asociadas al arte de la danza en las tradiciones del sur y sudeste de Asia.

Médard. Después de esto, se suceden de repente flexiones del cuerpo seductoras, las más pusilánimes, las más provocadoras, con momentos de pausa en aquellas poses que generan el arqueo de la cadera, la delicadeza de la estatura y de los movimientos, y la riqueza del conjunto (Jacolliot, 1876, p. 277).

Las palabras del francés sintetizan el tópico erótico-sagrado de la bailarina india que despertó las mismas fantasías exóticas en artistas y literatos contemporáneos. Entre virgen y mujer seductora, sus movimientos lascivos se mantienen asociados al ritual. En consonancia con estas descripciones, que encuentran su origen en las crónicas que habían dejado constancia de la extrañeza de los viajeros ante el carácter erótico de estas bailarinas sagradas, el personaje de la bayadera se articuló a lo largo del siglo XIX en un delicado equilibrio entre la sacralidad y el erotismo. Y en este contexto, se estableció como un motivo recurrente en el ámbito de las artes escénicas, visuales y literarias del periodo, personificando el anhelo exótico y misterioso del Romanticismo hasta verse proyectada en la *femme-fatale* finisecular, como mujer seductora al tiempo que amenazadora en la que el creador decadente depositaba sus sueños y desvelos.

La escena europea. Entre la bayadera romántica y El dios azul

El libretista Étienne de Jouy, que había viajado a India en una misión oficial de la armada, se establece como un interesante eslabón entre las descripciones de los viajeros de las bailarinas indias y las recreaciones de la escena europea del siglo XIX. En 1810 escribió el libreto de la ópera *Las bayaderas*, tan solo tres años después del estreno de *La vestal*, obra que había compuesto guardando en su memoria el recuerdo de las *devadāsī* (Leucci en Kouwenhoven y Kippen, 2013, p. 274). En una nota aclaratoria sobre el personaje de la bayadera el propio autor las compara con las vestales, y alude además a su doble naturaleza, exaltadas por unos y juzgadas por otros, diferenciando las bailarinas sagradas de las de los establecimientos europeos de la costa de Coromandel (Jouy, 1819, pp. 8-19)⁶.

Para la composición *Las bayaderas*, Étienne de Jouy se basó, aunque incorporando modificaciones, en el poema de Johann Wolfgang von Goethe *El dios y la bayadera, leyenda india* (1797), que se inspiraba a su vez de la obra de Kālidāsa *Sakuntala*, cuya protagonista configura otro personaje femenino clave en el imaginario indio del periodo. Para su composición, el alemán tomó también en consideración los escritos de Rogerius y Sonnerat sobre las bailarinas indias. El primero había incorporado a su relato una leyenda, que según decía le había contado un brahmán, en la que el dios Dewendra bajaba a la tierra bajo forma humana a visitar una bayadera para poner a prueba su fidelidad. Después de recibir la suma convenida, ella se entregó al dios, posteriormente él aparentó haber fallecido y ella decidió incinerarse junto a su cuerpo

6 Véase en relación con esta cuestión Leucci, 2009b, pp. 174-175.



Figura 3. Marie Taglioni en *El dios y la bayadera*, litografía coloreada, 55,9 x 45,7 cm, Richard James Lane (1838). © Victoria and Albert Museum.

(Leucci, 2009a, vol. 1, pp. 65-66). A partir de este momento el mito romántico de la bayadera nacía asociado a otra importante figura del imaginario indio, la *satī*. De este modo, a través de la leyenda de Rogerius, el poema de Goethe y la ópera de Jouy, el mito de la bayadera se articula entre la bailarina de templo seductora y la esposa devota dispuesta a sacrificarse (Leucci en Kouwenhoven y Kippen, 2013, p. 276).

Pero el poema de Goethe encontró su adaptación más popular en la obra de Eugène Scribe, *El dios y la bayadera*, estrenada en París en 1830 y repuesta con frecuencia a lo largo del siglo XIX. Esta obra resulta especialmente interesante ya que la bayadera Zoloé tan solo dialoga a través de la danza y los gestos. El personaje fue inmortalizado con tal éxito por Marie Taglioni, que cuando, en 1838, un grupo de *devadāsī* procedentes del sur de India mostró sus danzas en Europa, el público reaccionó extrañado al comprobar cuán alejadas estaban de las puntas y los velos de Taglioni (Figura 3)⁷. En sintonía con los anteriores, el argumento de esta obra conducía a la bayadera a morir en las llamas del incendio provocado por los captores del dios Brahma del que se había enamorado⁸.

Desde 1838 se conjugarían en la escena europea las composiciones románticas inspiradas en la bayadera con

7 Sobre la gira de las *devadāsī* de 1838 véase principalmente, Bor (2007).

8 Véase el argumento en *Le Dieu et la Bayadère*. (1842-1872). Paris (Bibliothèque nationale de France: FOL-YF-74).

espectáculos de danzas indias realizados por bailarinas procedentes del subcontinente indio⁹. En consecuencia, a partir de este momento, las creaciones europeas encontraron otra fuente de inspiración basada en los cuerpos-otros que se trasladaban a Europa cada vez con mayor frecuencia. Théophile Gautier se establece como un caso paradigmático en este sentido. Había descrito a Taglioni como “casta y pura” en el papel de bayadera (Gautier, 1836, p. 1), y posteriormente admiró de las *devadāsī* de 1838 (1884, vol. 25-45), que le servirían de inspiración para su composición de *Sakuntala* (1858).

En 1877 se estrenaba el ballet de Marius Petipa *La bayadera*. Esta composición ha trasladado hasta la actualidad el imaginario de la bailarina india, condensando muchos de los estereotipos que se habían asociado con este personaje. Como señala Leucci (2020), inserta en la imagen exótica propia del Orientalismo, Nikiya se establece a finales del siglo XIX como un personaje transitorio entre la amante fiel propia del Romanticismo, y la figura apasionada y decidida que erigirá el prototipo femenino de la modernidad. Abre así la puerta, en cierto sentido, a la representación de la bailarina india que tendrá lugar en el tránsito del siglo XIX al XX en el ámbito escénico y visual.

Cabría finalizar este somero recorrido a través del personaje de la bayadera en la escena europea con los Ballets Rusos y su composición *El dios azul* de 1912. Como señala Bellow (2013), la compañía de Diaghilev colocó la modernidad en escena desde inicios del siglo XX. Por otra parte, aunque se trata de la obra paradigmática, pueden rastrearse referencias anteriores a las danzas indias en su repertorio como en *Cleopatra* (1909) o *Les Orientales* (1910) (Brenschmidt, 2017, pp. 186-187). El libreto de *El dios azul* de Jean Cocteau y del pintor Federico de Madrazo, sitúa la acción en “una tarde de la India fabulosa”, en la primera sala de un templo tallado en la roca. Tomando en consideración el argumento aparecen algunos de los tópicos asociados con la bayadera. Las danzas de las bailarinas sagradas se contraponen en esta ocasión con los movimientos seductores de la amante del joven que está a punto de consagrarse al templo¹⁰. La ambigua recepción de las danzas indias, eróticas al tiempo que sagradas, se desdobra en esta ocasión en dos personajes: la bayadera y la amante. Pero aparece de nuevo la redención de la pecadora que intentaba evitar el culto divino de su amado, pues implora al loto del que surge la diosa, y tras ella el dios azul que calma a los monstruos del templo. A continuación, una “atmósfera de felicidad budista inunda la escena”, lo cual lleva finalmente al triunfo del amor de los jóvenes¹¹.

9 Es interesante apuntar la destacable presencia de estos espectáculos de mediados del siglo XIX al periodo de entreguerras, de manera muy destacable en el contexto de las exposiciones universales y coloniales, así como su relación con el panorama escénico y artístico europeo (López Arnaiz, 2018, pp. 133-248 y ss.)

10 *Ballets Russes. Septième saison des Ballets Russes organisée par M. Serge de Diaghilev* (1912, mayo-junio). Paris: Théâtre de Chatelet (programa de mano).

11 *Ibid.*

La atmósfera exótica descrita en el libreto e ilustrada por Léon Bakst en la escenografía merece una especial atención. Las palabras que aluden a serpientes sagradas, gigantes, tortugas y la vegetación indomable se materializan en los dibujos de Bakst en los que la atmósfera fantástica remite al mismo tiempo al templo del Bayon (Camboya), las apsaras del arte jemer o incluso, siguiendo la referencia sugerida por Nicoletta Misler, las cuevas indias de Ajanta o Ellora (2016, p. 74)¹². La pose de uno de los figurines del Dios azul propone un juego visual evidente con las apsaras del relieve procedente del Bayon que se exponía en el Museo de Trocadéro desde 1882 (Baptiste y Zéphir, 2008, p. 351) (Figura 4)¹³. Del mismo modo, el personaje de la bayadera bebe de la estética del siglo anterior, ataviada con velos y sedas vaporosas; pero remite al mismo tiempo a las bailarinas procedentes del sur de Asia que Bakst podría haber visto en París en este periodo.



Figura 4. Léon Bakst, *El dios azul*, 1912. Reproducido en *Ballets Russes. Septième saison des Ballets Russes organisée par M. Serge de Diaghilev* (1912, mayo-junio). Programa de mano. Bibliothèque Nationale de France (Gallica.BnF).

12 Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX se popularizaron en París en el contexto de las misiones coloniales diversas copias del arte jemer que llevarían a motivar el gusto del conjunto de la sociedad por el arte asiático. Para profundizar en las referencias al arte indio y jemer en esta obra, así como en el interés de Bakst por el arte y las danzas de estos territorios, véase López Arnaiz (2018, pp. 109-115). En el tercer capítulo se profundiza también en la recepción del arte de India y del Sudeste Asiático en el contexto de las exposiciones universales y coloniales.

13 Dicho relieve se conserva hoy en el Museo Guimet: MG18142.

El mito de la bayadera alcanzaba el siglo XX introduciéndose en el panorama de la modernidad y prolongado los tópicos en torno a los que se configuraba en los siglos precedentes. Esta imagen exótica de la bailarina india se fue combinando con la creciente difusión en Occidente del arte, las danzas y la cultura de India y del sudeste de Asia, cuya repercusión en el panorama artístico europeo sería cada vez más destacable. A todo ello cabría sumar el surgimiento a inicios del siglo XX del llamado género de las danzas hindúes¹⁴. Como se muestra en las siguientes páginas, el éxito de las danzas indias entre la sociedad del momento desencadenó la abundancia de números de inspiración india en diversos espacios escénicos alternativos.

La sombra india de la *femme-fatale*

La personificación de la idea de Oriente en la mujer exótica encarnada en la bayadera, la odalisca o la almea a la que se aludía al inicio de estas páginas, propició la convergencia de diversas referencias temporales y culturales en la configuración de otro tópico femenino protagonista de la escena cultural finisecular: la *femme-fatale*. En este sentido, la imagen erotizada de la bailarina sagrada india que se había configurado en el imaginario occidental desde las crónicas de los viajeros encajaba sin dificultad en el estereotipo de la mujer pública, sexualizada, y atractiva pero perversa, con el que se asociaría este tópico en la literatura y el arte decadente (Bornay, 2017, pp. 113-11).

En este contexto, la *Salambó* (1862) de Flaubert y su danza desnuda con la pitón catalizan la convergencia de los temas en torno a los cuales orbitan estos reflejos entre Oriente, la mujer fatal, la antigüedad, la sacralidad, la danza y el sexo¹⁵. Haciéndose eco de esta imagen, la serpiente se establecería también como un elemento recurrente en las danzas de inspiración india de inicios del siglo XX. La *Danza de la serpiente* de Tórtola Valencia o *Las cobras* de Ruth Saint Denis se hacen eco de esta asociación entre la sensualidad del reptil y el encantador de serpientes vinculado con la imagen de India. Y en esta línea, las referencias a movimientos ondulantes, serpenteantes, flexibles, desarticulados y al magnetismo hipnótico y encantador de las bailarinas se establece como una constante en las críticas y comentarios europeos relativos a las danzas indias los siglos XIX y XX.

También a través de Flaubert (1877) surgía la asociación entre la danza india y otro de los personajes femeninos clave del cambio de siglo: la princesa bíblica Salomé. El escritor decía de la hija de Herodías que “bailaba como las sacerdotisas de las indias” (Flaubert, 1877, p. 240).

14 Se hace referencia con este término a los espectáculos de inspiración india y del sudeste asiático desarrollados en Europa y Estados Unidos durante las primeras cuatro décadas del siglo XX en el contexto de los escenarios de variedades y music-hall, realizados mayoritariamente por bailarinas afincadas en Occidente y destinados al mismo contexto. Véase Décoret, Ahiha, 2004 y López Arnaiz, 2018.

15 Flaubert, 1879, 208-210. Bornay también recoge el pasaje al que se hace referencia traducido al español (2017, 223). Sobre la relación entre *Salambó* y la bailarina india véase también Leucci, 2009a, vol. 1, 87-88.

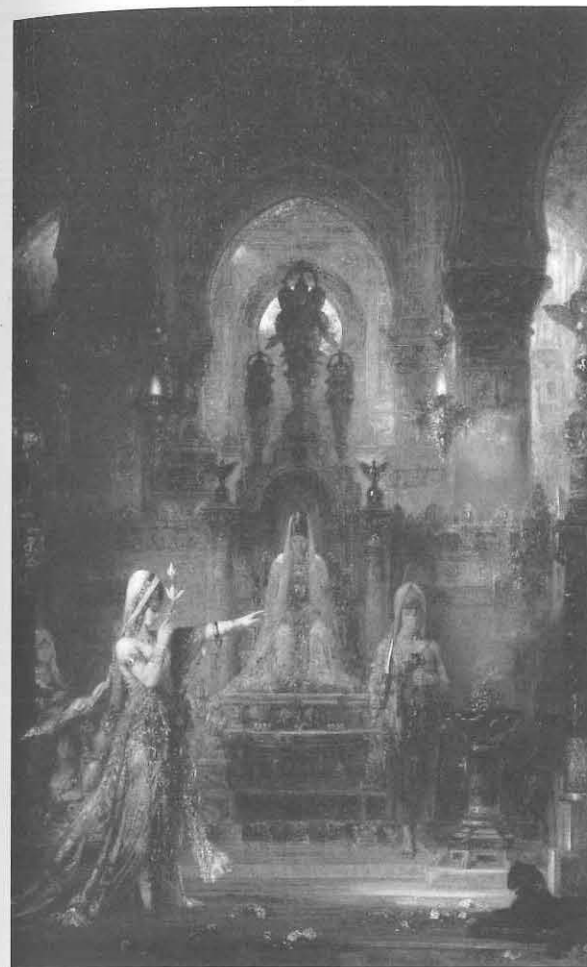


Figura 5. *Salomé bailando ante Herodes*, óleo sobre lienzo, 143,5 x 104,3 cm, Gustave Moreau (1876). Hammer Museum, Los Angeles. Acceso público en Wikipedia Commons.

Este personaje se popularizó en la escena cultural europea con la composición homónima de Oscar Wilde (1981), quien describía la luna histérica, ebria y desnuda que bañaba la noche en que bailó Salomé para lograr la cabeza de Juan Bautista (1893, pp. 38-39). Esta sugerente imagen, sumada al amor obsesivo hacia el profeta introducido por el irlandés, evocaba el carácter que adquiriría en la escena cultural del fin de siglo el personaje de Salomé como *femme-fatale*. Si a ello sumamos, en el relato de Flaubert (1877), la descripción de sus velos, el lamento de sus expresiones, la languidez de sus movimientos, la ondulación de su vientre y las contorsiones de su cuerpo, la asociación con la bayadera del imaginario occidental y, por extensión, con la bailarina oriental parece evidente.

A partir de las descripciones de literatos y de las ilustraciones plásticas, la Salomé finisecular adquirió un carácter exótico que atravesaba tiempos y territorios. Conjugaba la antigüedad de su relato con la modernidad de su representación, al tiempo que encarnaba las dúctiles lindes entre culturas condensadas en el imaginario del orientalismo. Joris-Karl Huysmans describía en su novela *A contrapelo*



Figura 6. Fotografía de Mata Hari en *Danse indienne*, s.f., colección particular.

(1884) la *Salomé* de Gustave Moreau en un espacio híbrido, “basílica de estilo musulmán y bizantino” (Figura 5). Se detenía en “la lúbrica danza que ha de despertar los sentidos aletargados del viejo Herodes; ondulaban los senos de Salomé y, al contacto con los collares que se agitan frenéticamente, sus pezones se enderezaban”. Aludía a las “contorsiones de su cuerpo” que despertaban el deseo y la apatencia sexual hasta convertirla en “la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos”. La relacionaba así con “las teogonías del extremo Oriente”, aludiendo a la intención de Moreau de “situarse por encima de los tiempos no precisando el origen, ni el país, ni la época” coronando a la princesa con una diadema fenicia como la de *Salambó* y poniendo “en su mano el cetro de Isis, la flor sagrada de Egipto y de la India, el gran loto”. Se refería más adelante al significado del loto, símbolo fálico de los cultos primordiales de India, alegoría de fecundidad del mito hindú para hacer referencia, finalmente, a la danzarina como “mujer mortal, en el Vaso profano, causa de todos los crímenes y de todos los pecados” (Huysmans,

2016, pp. 177-181). Entre las referencias eclécticas aludidas por el escritor, las fuentes indias en la concepción de Moreau de la princesa bíblica han quedado patentes en muchos de los dibujos y óleos que de ella realizó (López Arnaiz, 2018). A ello se suma la identificación con la *femme-fatale*, personificada en las deidades de la histeria, la lujuria o la belleza maldita.

Así, el viaje hasta India de la Salomé finisecular guiado por el arte, la literatura y la crítica, llevaría a la iniciadora del género de las danzas hindúes a adoptar una estética cercana (Figura 6). Mata Hari se presentaba en el Museo Guimet en 1905 como una auténtica sacerdotisa javanesa; engalanada con velos y joyas, bailaba ante esculturas de dioses hindúes en un ambiente exótico y sacralizado. A tenor de la descripción de Édouard Lepage, en su *Invocación a Siva* seduce al dios, reza, suplica, se postra y se ofrece ante él.

Con un gesto brutal, se arranca a la vez sus joyas, desgarrando al tiempo todos sus velos. [...] Después, desnuda, desmesuradamente crecida y blanca, ¡se tiende inmensamente erguida en las tinieblas! Sus brazos extendidos la elevan sobre la punta estirada de los pies; su rostro ardiente grita maldiciones más allá de la bóveda del templo, hacia las Pléyades cómplices; se tambalea, gira [...], azota la impasible noche de sus largos cabellos pesados... Y cae (Lepage, s.f. [1905]).

En su testimonio, el crítico recuperaba la simbiosis erótica y sagrada de la bailarina india, conduciéndola a un acto de entrega al dios que presenta analogías con las danzas de las mujeres fatales que habían colmado la literatura y el arte francés. No cabe duda de que el imaginario de la bailarina y de su público convergían en la imagen de Salomé configurada en el siglo anterior. En el tránsito del siglo XIX al XX, el personaje de Salomé se convertía en el tópico del momento, siendo interpretada por muchas bailarinas y evocada por los críticos y artistas que inmortalizaban sus danzas (Clúa, 2016). En este contexto, como Mata Hari, numerosas bailarinas hindúes interpretaron a la princesa bíblica, al tiempo que otras más alejadas de este género evocaban el exotismo, la sacralidad y el erotismo de la bayadera (López Arnaiz, 2018).

Estas bailarinas exóticas, asociadas con la escena frívola de principios del siglo XX, cortesanas modernas, mujeres públicas e independientes, encarnaron a la controvertida y admirada bailarina india y a la *femme-fatale* que evocaban; al tiempo que subvertían los cánones sociales de su tiempo (Clúa, 2016; López Arnaiz, 2018). Y en este mismo proceso, y desde los espacios escénicos alternativos, transformaron el lenguaje y la estética de la danza contribuyendo a la renovación de este arte, al tiempo que impulsaban la modernidad en otras disciplinas. La nueva mujer que había desencadenado los temores del imaginario decadente proyectados en la *femme-fatale*, se miraba así al espejo de la incipiente danza moderna, que volvía la vista a su vez hacia las tradiciones indias.

Mata Hari iniciaba un género vinculado con las danzas indias que en las primeras décadas de siglo XX se mantendría fuertemente ligado a los tópicos exóticos, eróticos y sagrados, prolongando la imagen romántica de la bailarina india hasta convertirse en *femme-fatale*. La bayadera, anclada así en el imaginario de la modernidad, alcanzaría la gran pantalla no solo a través de la Mata Hari interpretada por Greta Garbo (1931), sino también en *La tumba india* de Fritz Lang, en la que la *devadāsī* protagonista, apenas vestida por brillantes lentejuelas, es juzgada por la diosa en una danza de la cobra bajo la atenta mirada de brahmanes.

Conclusiones

Este itinerario ha permitido trazar la genealogía del mito de la bailarina india configurado por el imaginario masculino occidental demostrando su destacable repercusión en el panorama artístico de los siglos XIX y XX, a través de la escena, la literatura y las artes visuales. Asimilada bajo los prejuicios europeos, inserta además en las relaciones de poder coloniales, la imagen de la bailarina india se asentaba en Occidente ejerciendo un impacto que debe ser considerado poniendo en valor el papel de las culturas extraeuropeas en la configuración de la modernidad occidental. Comprendiendo las particularidades y contradicciones de este imaginario, así como su relación con las tradiciones escénicas indias, la obra de las primeras bailarinas hindúes de inicios del siglo XX se manifiesta bajo parámetros que ayudan a cuestionar la poca atención que se les ha prestado hasta épocas recientes. A pesar de que muchas de ellas permanecen todavía olvidadas, su presencia en los circuitos artísticos y escénicos de su tiempo debe ser subrayada. Pues encarnando activamente los estereotipos generados en torno a la figura de la bayadera, terminaron por subvertirlos constituyéndose como mujeres modernas e independientes y situándose como artistas clave en el panorama artístico de inicios del siglo XX.

Agradecimientos

El inicio de esta investigación se realizó con un contrato predoctoral del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (BES-2013-062622) y se enmarca en los proyectos de investigación Trama (HAR2017-82394-R) y Sílfi (PGC2018-093710-A-I00), financiados por MCI/AEI/Fondos FEDER-UE. El texto ha sido terminado en el marco de un contrato Postdoctoral Juan de la Cierva – Formación (FJC2018-035818-I).

Referencias bibliográficas

- Ballets Russes. Septième saison des Ballets Russes organisée par M. Serge de Diaghilev. (1912, mayo-junio). Paris: Théâtre de Chatelet (programa de mano).
- Baptiste, P. y Zéphir, Th. (2008). *L'Art khmer dans les collections du musée Guimet*. Paris: RMN Éditions.
- Bellow, J. (2013). *Modernism on Stage: The Ballet Russes and the Parisian Avant-Garde*. Farnham: Ashgate.
- Bernier, F. (1699). *Voyages de François Bernier Docteur en Médecine de la Faculté de Montpellier contenant la Description des Etats du Grand Mogol, de l'Hindoustan, du Royaume de Kachemire, & C.* Amsterdam: Paul Marret Marchan Librairie.
- Bor, J. (2007). Mamia, Ammani and other Bayadères: Europe's Portrayal of India's Temple Dancers. En Clayton, M. y Bennet, S. (Eds.). *Music and Orientalism in the British Empire 1780-1940's. Portrayal of the East* (pp. 39-70). Hampshire y Burlington: Ashgate.
- Bornay, E. (2017). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra (1ª ed. 1990).
- Brenscheidt, D. (2017). Indian Influences on Modern Dance in the West. En Schenini, E. (Ed.), *On the Paths of Enlightenment- The Myth of India in Western Culture 1808-2017* (pp. 184-203). Lugano: Skira.
- Ceballos, A. (2013). *La danza Odišī como construcción de un clasicismo regional. Estudio estético de una tradición coreográfica de la India contemporánea* (tesis doctoral). Donostia: Universidad del País Vasco.
- Clúa, I. (2016). *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria.
- Décoret-Ahiha, A. (2004). *Les danses exotiques en France (1880-1940)*. Pantin: Éditions Centre National de la Danse.
- Flaubert, G. (1877). Hérodias. En *Trois contes* (pp. 165-248). Paris: G. Charpentier.
- _____ (1879). *Salammbô*. Paris: G. Charpentier.
- _____ (2002). *Dictionnaire des idées reçues* (1913). Paris: Éditions du Boucher.
- Gautier, T. (1836, 13 octubre). Courrier de Paris. *La Presse*.
- _____ (1884). *L'Orient*, 2 vols. Paris: G. Charpentier et cie.
- Huysmans, J.-K. (2016). *A contrapelo* (1884). Madrid: Cátedra.
- Haafner, J. (1811). *Voyages dans la péninsule occidentale de l'Inde et dans l'île de Ceilan*. Paris: Arthus Bertrand Libraire.
- Jacquot, L. (1876). *Voyage au Pays des Bayadères. Les mœurs et les femmes de l'extrême Orient*. Paris, E. Dentu.
- Jouy, É. de. (1810, 8 agosto). *Les Bayadères*. Paris: Librairie de l'Académie Royale de Musique.
- Kouwenhoven, F. y Kippen, J. (Eds.). (2013). *Music, Dance and the Art of Seduction*. Delft: Eburon-Chime.
- López Arnaiz, I. (2018). *La impronta de las danzas "indias" en Francia. EL encuentro de las artes plásticas y escénicas, entre el exotismo y la modernidad*, 2 vols. (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Leucci, T. (2009a). *Du Dâsî Âttam, au Bhârata Nâtyam: ethno-histoire d'une tradition chorégraphique et de sa moralisation & nationalisation dans l'Inde coloniale et post-coloniale*, 2 vols. (tesis doctoral). Paris: École des hautes études en sciences sociales.
- _____ (2009b). Vestales indiennes: les danseuses de temple dans les récits de voyage et l'imaginaire théâtral orientaliste (1780-1811). En Vencatesan, V. y Benoît, P. (Eds.), *Synergies Inde, 4: L'orientalisme à l'humanisme en crise. Ponts entre l'Inde et l'Europe* (pp. 171-180). Mumbai.
- _____ (2020 [en prensa]). La herencia del Romanticismo y del Orientalismo en el ballet de temática india *La Bayadera* (1877) de Marius Petipa». En Hormigón, L. (Ed.), *Marius Petipa. Del ballet romántico al clásico*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Lepage, É. (s.f. [1905]). Les danses brahmaniques au Musée Guimet. s.l. National Art Library, London.
- Mernissi, F. (2006). *El harén en Occidente*. Barcelona: Espasa (1ª ed. Inglés 2000).
- Miomandre, F. de (1935). *Danse*. Paris: Flammarion.
- Misler, N. (2016). "Like lianas in the moonlight": Visions of Siam. En Bernasconi, C., Bowlit, J. y Mauss, N. (com.). *Designing Dreams. A celebration of Léon Bakst* [cat. exp.]. Milano: Mousse Publishing.

Mitter, P. (1992). *Much Maligned Monsters, A History of European Reactions to Indian Art*. Chicago: London, University of Chicago Press (1ª ed. 1977).

Polo, M. (2017). *El libro de las maravillas del mundo* (Ed. J. Barja). Madrid: Abada.

Said, E. (2009). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo (1ª ed. inglés 1978).

Wilde, O. (1893). *Salomé*. Paris: Librairie de l'Art Indépendant.