



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

TESIS DOCTORAL

**PANCHAVADYAM: CONTEXTO Y PERFORMANCE DE UN GÉNERO MUSICAL
PRESENTE EN LOS TEMPLOS DE KERALA (INDIA)**



Presentada por **MARÍA GONZÁLEZ LEGIDO** para optar
al grado de doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dr. ENRIQUE GUILLERMO CÁMARA DE LANDA

FEBRERO 2014

**“Heavy drumming sound tends the entire creation to a charged atmosphere
where one enters the world of imagination”¹**

(Bhattacharya 1999: 93)



¹ “Fuerres sonidos de tambor conducen a toda la creación a una cargada atmósfera en la que uno entra en un mundo de fantasía”.

Todas las traducciones del inglés al castellano que se encuentran a lo largo del presente trabajo son de mi autoría.

INDICE GENERAL

| | |
|--|----|
| Agradecimientos | 9 |
| Listado de imágenes, cuadros y esquemas | 13 |
| Nota explicativa acerca de la lógica adoptada en la transcripción de términos autóctonos | 19 |
| <i>Abstract</i> (Resumen) | 23 |

INTRODUCCIÓN

25

| | |
|---|----|
| I. Justificación del tema elegido y motivación personal | 27 |
| II. Hipótesis, objetivos y marco teórico | 31 |
| III. Estado de la cuestión | 36 |
| IV. Metodología de la investigación | 42 |
| V. Estructura formal | 53 |

PRIMERA PARTE: ESTUDIO DEL CONTEXTO SOCIO-RELIGIOSO DE PANCHAVADYAM

59

| | |
|--|----|
| 1. EL ESTADO DE KERALA DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICO-CULTURAL | 63 |
| 1.1 Fisonomía de Kerala | 63 |
| 1.2 Historia de la formación de Kerala como estado | 65 |
| 1.3 Sociedad | 72 |
| 1.3.1 Organización social: sistema de castas | 74 |
| 1.3.1.1 Brahmanes | 78 |

| | |
|--|-----|
| 1.3.1.2 <i>Kshatriyas y vaisyas</i> | 81 |
| 1.3.1.3 <i>Sudras</i> | 81 |
| 1.3.1.3.1 <i>Ambalavasis</i> | 82 |
| 1.3.1.3.2 <i>Nayars</i> | 87 |
| 1.3.1.4 <i>Avarnas</i> | 88 |
| 1.3.2 <i>Marumakathayam</i> : sistema matrilineal de herencia | 91 |
| 2. EL HINDUISMO EN KERALA Y SU PRÁCTICA | 94 |
| 2.1 Cultura dravídica y cultura aria | 98 |
| 2.2 Principales deidades que conforman el panteón hindú en Kerala | 101 |
| 3. EL TEMPLO HINDÚ EN KERALA (<i>KSHETRAM</i>) COMO ESPACIO RELIGIOSO, ARTÍSTICO Y SOCIAL | 104 |
| 3.1 Modelo arquitectónico | 106 |
| 3.2 Organización interna y administración | 111 |
| 3.2.1 Sacerdotes | 111 |
| 3.2.2 <i>Devaswom Boards</i> | 112 |
| 3.3 Reformas socio/económicas en Kerala, y su repercusión en los templos | 115 |
| 4. RITUALES Y EVENTOS FESTIVOS DEL TEMPLO | 119 |
| 4.1 Rituales diarios (<i>nithya-nidaanam</i>) | 119 |
| 4.2 Rituales ocasionales (<i>maasa-viseshams</i>) | 125 |
| 4.3 Rituales anuales: festivos (<i>atta-viseshams</i>) | 126 |
| 4.3.1 Festivales menores: <i>poorams</i> | 133 |
| 4.4 Otras festividades religiosas celebradas en Kerala | 134 |

**SEGUNDA PARTE: ARTES TRADICIONALES PRESENTES EN
LOS *KSHETRAMS* DE KERALA** 139

| | |
|--|-----|
| 5. INSTRUMENTOS MUSICALES: <i>KSHETRA VADYAS</i> | 142 |
| 5.1 <i>Avanaddha vadya</i> : <i>chenda, timila, edakky, maram, maddalam</i> y <i>mizhavu</i> | 146 |
| 5.2 <i>Ghana vadya</i> : <i>ilathalam</i> y <i>chengila</i> | 157 |
| 5.3 <i>Sushira vadya</i> : <i>kombu, kurum kuzhal</i> y <i>sankhu</i> | 160 |

| | |
|---|-----|
| 6. ARTES ESCÉNICAS | 166 |
| 6.1 Géneros teatrales sacros: <i>chakyar koothu</i> , <i>nangyar koothu</i> y <i>kuddiyattam</i> | 167 |
| 6.2 Géneros teatrales y de danza populares: <i>krishnanattam</i> , <i>kathakali</i> , <i>ottam thullal</i> y <i>mohiniattam</i> | 172 |
| 7. GÉNEROS MUSICALES: KSHETRA VADYA KALA | 179 |
| 7.1 Aproximación al término <i>kshetra vadya kala</i> | 179 |
| 7.2 Géneros musicales que integran <i>kshetra vadya kala</i> y su clasificación | 183 |
| 7.2.1 Géneros instrumentales interpretados durante una pausa en la procesión: <i>tayambaka</i> , <i>keli</i> , <i>kombu pattu</i> y <i>kurum kuzhal pattu</i> | 186 |
| 7.2.2 Géneros instrumentales interpretados durante las procesiones: <i>panchavadyam</i> y <i>chenda melam</i> | 191 |
| 7.2.3 Géneros intepretados durante la adoración a la deidad en el sagrario: <i>edakky kooru</i> y <i>sopanam sangitam</i> | 193 |
| 7.2.4 Géneros intepretados al comienzo de las procesiones: <i>pani</i> | 195 |

TERCERA PARTE: ASPECTOS MUSICALES Y PERFORMANCE DE PANCHAVADYAM

199

| | |
|--|-----|
| 8. DEFINICIÓN Y TRAYECTORIA HISTÓRICA DEL GÉNERO | 204 |
| 8.1 <i>Sevanga panchavadyam</i> vs. <i>kriyanga panchavadyam</i> | 212 |
| 9. ELEMENTOS PERFORMATIVOS Y CÓDIGOS DE INTERPRETACIÓN | 214 |
| 9.1 El rol del músico y su proceso de enseñanza-aprendizaje | 218 |
| 10. ANÁLISIS MUSICAL | 225 |
| 10.1 Sistema métrico presente en la música del sur de India: <i>tala</i> | 226 |
| 10.1.1 <i>Suladi talas</i> | 229 |
| 10.1.2 <i>Chapu talas</i> | 237 |
| 10.1.3 <i>Tala-dasapranas</i> | 239 |
| 10.2 <i>Talas</i> de Kerala | 247 |
| 10.2.1 Relación con el sistema métrico de la tradición carnática | 254 |
| 10.3 Estructura musical interna de <i>panchavadyam</i> | 260 |

CONCLUSIONES / CONCLUSIONS

269

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Fuentes bibliográficas y documentales | 283 |
| Anexo I: Relación de eventos grabados | 307 |
| Anexo II: Informantes entrevistados | 309 |
| Anexo III: Transcripciones musicales | 313 |
| Glosario | 347 |

AGRADECIMIENTOS

Ni la concepción ni el desarrollo de este trabajo hubieran sido posibles sin el interés, el ánimo y la permanente colaboración del que hoy es mi marido Bijo Kaduvettor Ninan. Que no sólo fue mi oasis en el desierto y mi guía y sustento emocional en una cultura lejana y desconocida, sino que fue mi cómplice y traductor en los diversos escenarios de estudio, sobrellevando conmigo largas horas de grabaciones, de búsqueda de información, de transcripciones, de viajes... Un largo etcétera en el que las palabras se quedan cortas para describir tan inmensa ayuda.

A Margi Mohanan, mi gurú de *timila*, por transmitirme sus conocimientos durante las largas horas de clases y por sus ingeniosas ideas a la hora de ejemplificar aspectos de *panchavadyam* facilitándome su entendimiento. Por su tiempo, paciencia y sonrisa perenne que siempre contagiaba... Porque la barrera del lenguaje dejó de ser un obstáculo a la hora de hablar de música; porque, en definitiva, me hizo sentir una persona más de su sociedad. Él me enseñó la estructura musical de *panchavadyam* desde el instrumento *timila*, me transmitió valiosa información a través de entrevistas y conversaciones a lo largo de nuestros encuentros, y me introdujo en el mundo de *panchavadyam* en su ciudad natal, Thrissur, cuna de este tipo de música orquestal ritual, informándome de cada festival y guiándome hacia otros músicos y gurús con los que poder realizar entrevistas y contrastar información.

A los indios que me han abierto sus puertas, que han permitido integrarme en su cultura y que me han logrado ver como persona dejando a un lado las barreras de color de piel, religión o cultura. Entre ellos, Suma Babu, mi gurú de música vocal carnática, amiga que me tendió su mano en todo momento de ánimo decaído, y con la que compartí no sólo horas de clase, sino horas de tertulia, comidas, inquietudes y sonrisas. Porque, al igual que Mohanan, el enseñar era más valioso que la remuneración que pudiera obtener... En definitiva, por facilitarme apoyo y compañía. Agradecer asimismo a mis informantes (en su mayoría músicos) por transmitirme sus conocimientos, sus opiniones, por su tiempo y su disposición: Mohan Poduval (Thrissur), P.S. Prasad (Trivandrum), Kalamandalam Sashi (Thrissur), L.S. Rajagopalan (Thrissur), A.S.N

Nambisan (Thrissur), N.V. Suresh (Thrissur), Anujan (Thrissur), Devavarayanan (Trivandrum), entre otros.

De la misma manera, agradecer al personal de la *Sangeet Natak Akademi* de Delhi, de la *Sangeetha Nataka Akademi* de Thrissur, de *Sangeetha Bharathi* en Trivandrum, por permitirme usar sus respectivas bibliotecas y facilitarme la información que solicitaba en todo momento. A la responsable de la sección *Kerala Studies* en la Biblioteca de la Universidad de Trivandrum, por su interés y ayuda generosa en la localización de libros clave para mi trabajo; a Dr. P.V. Krishna Nair, secretario de la *Kerala Sahitya Akademi* (Thrissur), por su ayuda desinteresada en cada visita a dicha institución y por ponerme en contacto con importantes personalidades conocedoras de la música ritual de Kerala, como son L.S. Rajagopalan y A.S.N Nambisan.

Asimismo, de fundamental y crucial ayuda han sido, por un lado, Rolf Killius, etnomusicólogo e investigador que durante los años 1996/97 llevó a cabo un proyecto de investigación en Kerala acerca de los estilos musicales tradicionales de percusión dominantes en los rituales de los templos. Y por otro lado, Rolf Groesbeck, etnomusicólogo que se doctoró en la Universidad de Nueva York en 1995, tras llevar a cabo un extenso trabajo de campo en el sur de India sobre *tayambaka*, otro género de música instrumental ritual de Kerala. A ambos les estoy sumamente agradecida por transmitirme ideas para mi trabajo, por proporcionarme contactos en Kerala, por sus e-mails repletos de información y por su interés y ayuda generosa. Ellos lanzaron luz sobre mis primeras fases desesperanzadoras y fueron apoyos permanentes a lo largo de mi último año en Kerala.

Dar las gracias también a aquellas personas no relacionadas directamente con mi investigación pero que han formado parte de mi vida en Kerala: mi compañera de piso en mi primer año de estancia, Koryna Osuch, estudiante de *kudiyattam*, gracias a la cual logré un acercamiento a este tipo de teatro en sánscrito (lo que me permitió conocer al que sería poco después mi gurú de *timila*). Compañera con la que compartí conversaciones, nuestra pasión por el té, y la frustración por los incordios de nuestro casero. A Ramesh y Pinku, por estar dispuestos a ayudar en cualquier momento en problemas de mi vida diaria, por momentos inolvidables que hemos pasado juntos y por

el gran corazón que me han demostrado tener. Como no, a Belén y Nacho, mis compañeros de fatigas en Trivandrum, por ser mi apoyo fundamental desde mi llegada, por toda la ayuda y amistad que han mostrado incondicionalmente.

Ya en España, debo agradecer en primer lugar a mi tutor de tesis, Enrique Cámara de Landa, catedrático de Etnomusicología y profesor del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid, por saber inculcar en mí desde el aula el interés por la etnomusicología, por su empuje y ánimo para que me lanzara a esta aventura en India, por sus consejos y correcciones en el trabajo, y por estar siempre ahí, ya fuera en persona o vía e-mail, dispuesto a resolver mis dudas. A María Antonia Virgili Blanquet, catedrática de Musicología, por suscitar en mí el interés por la investigación y mostrar su apoyo en las decisiones tomadas a lo largo de mi período de doctorado; por haber demostrado desde el comienzo un interés constante acerca de mi experiencia personal y académica en India.

También me gustaría mencionar en agradecimientos al Ministerio de Asuntos Exteriores (Agencia de Cooperación Internacional) y a la Universidad de Valladolid (en colaboración con ICCR – *Indian Council for Cultural Relations* –) por las becas que me concedieron para cursar estudios en India y que han hecho posible esta tesis doctoral.

Y, por último, a mi familia: a mis hermanos, Luis y Rubén, por estar siempre ahí y haberme acompañado en la distancia durante mi episodio por tierras orientales; a mis tres pequeñas, Noa, Salma y Lucía, que son el motor de mi vida; y a mis padres, Julián y Pilar, soporte fundamental en mi día a día que, aun llevando mal mi ausencia, no dejaron de demostrarme su apoyo y su amor a lo largo de mis dos años en India, siendo ya en España el sustento que me ha hecho llegar hasta el final de esta aventura. Quiero agradecer en especial a mi madre, por los momentos que tuvimos la suerte de compartir en India, porque su afecto, su sonrisa y buen humor hicieron de su estancia en Trivandrum una recarga de energía a tiempo.

Estos breves agradecimientos son solo una pequeña parte de la gratitud que debo a todos aquellos que a lo largo de mi vida han contribuido a mi crecimiento como persona y a mi interés y amor por la música. Por todo y a todos, gracias...

LISTADO DE IMÁGENES, CUADROS Y ESQUEMAS

- Imagen 1. Mapa de Kerala y su ubicación en el subcontinente indio 64
- Imagen 2. Distritos que constituyen el estado de Kerala 71
- Imagen 3. Vestimentas tradicionales de los malayalis: *mundu* y *sari* 73
- Imagen 4. Grupo de brahmanes en el ritual procesional *arattu* del templo *Sri Padmanabha Swamy Temple* en Trivandrum..... 78
- Imagen 5. *Chakyar nambiyars* percutiendo el instrumento *mizhavu* 84
- Imagen 6. Banianos situados a la entrada de *kshetrams* 99
- Imagen 7. Templo característico de Kerala: *Kurumali Kavu Temple*..... 107
- Imagen 8. Templo de estilo dravídico: *Sri Padmanabha Swamy Temple*. 107
- Imagen 9. Escenario en *Moolayilkonam Thamburan Kshetram* 127
- Imagen 10. *Kodiyettu* en *Sri Krishna Temple* 128
- Imagen 11. *Titampu* 129
- Imagen 12. *Pallivetta* en *Sri Padmanabha Swamy Temple* 130
- Imagen 13. *Arattu* en *Sri Padmanabha Swamy Temple*..... 131
- Imagen 14. Festival en *Kurumali Kavu Temple* 132
- Imagen 15. *Athappookkalam*..... 135

| | |
|---|-----|
| • Imagen 16. <i>Pongala</i> | 137 |
| • Imagen 17. <i>Edakya</i> | 148 |
| • Imagen 18. <i>Timila</i> | 151 |
| • Imagen 19. <i>Chenda</i> | 152 |
| • Imagen 20. <i>Vikku chenda</i> | 153 |
| • Imagen 21. <i>Sudda maddalam</i> | 155 |
| • Imagen 22. <i>Toppi maddalam</i> | 156 |
| • Imagen 23. <i>Mizhavu</i> | 156 |
| • Imagen 24. <i>Ilathalam</i> | 158 |
| • Imagen 25. <i>Chengila</i> | 159 |
| • Imagen 26. <i>Kombu</i> | 160 |
| • Imagen 27. <i>Kurum kuzhal</i> | 162 |
| • Imagen 28. <i>Sankhu</i> | 163 |
| • Imagen 29. <i>Chakkyar koothu en Moolayilkonam Thamburan Kshetram</i> | 168 |
| • Imagen 30. <i>Nangyar koothu en Vylloppilly Samskriti Bhavan</i> | 169 |
| • Imagen 31. <i>Kuddiyattam</i> | 171 |
| • Imagen 32. <i>Kathakali en Tagore Theatre</i> | 174 |

- Imagen 33. *Tayambaka* en *Palakkal Bhagavathi Temple* 187
- Imagen 34. *Keli* en *Palakkal Bhagavathi Temple* 188
- Imagen 35. *Kombu pattu* en *Palakkal Bhagavathi Temple* 189
- Imagen 36. Solo de *kurum kuzhal* en *Palakkal Bhagavathi Temple* 190
- Imagen 37. *Kurum kuzhal pattu* en *Palakkal Bhagavathi Temple* 190
- Imagen 38. *Panchavadyam* en *Kunnambathukavu Bhagavati Kshetram* 191
- Imagen 39. *Chenda melam* en *Kurumali Kavu Temple* 192
- Imagen 40. Festival en *Palakkal Bhagavathi Temple*..... 205
- Imagen 41. Ornamentos de los elefantes y broquel (en el centro de la imagen). 206
- Imagen 42. *Panchavadyam* en *Moolayilkonam Thamburan Kshetram*..... 211
- Imagen 43. Entrada a un comercio de artesanía en Thrissur 212
- Imagen 44. Posición de los intérpretes de *panchavadyam*..... 215
- Imagen 45. Vestimenta tradicional de los músicos de *kshetra vadya kala*..... 217
- Imagen 46. Reproducción de madera del *maddalam*..... 223
- Imagen 47. Dibujo que representa la estructura de *panchavadyam* 261
- Imagen 48. *Timila edachil* en *Kurumali Kavu Temple* 267

| | |
|--|-----|
| • Cuadro 1. Sistema de castas y su clasificación..... | 75 |
| • Cuadro 2. Plano principal de un <i>kshetram</i> . a) <i>akatthe balivattam</i> , b) <i>antha-haara</i> , <i>chuttambalam</i> o <i>nalambalam</i> , c) <i>madhya-haara</i> o <i>vilakkumaatam</i> , d) <i>baahya-haarapuratthe balivattam</i> o <i>sivelippura</i> y e) <i>maryaada</i> o <i>puram-mathil</i> | 108 |
| • Cuadro 3. Rituales diarios (<i>nithya-nidaanam</i>) | 125 |
| • Cuadro 4. <i>Angas</i> del <i>tala</i> | 228 |
| • Cuadro 5. <i>Sapta talas</i> | 230 |
| • Cuadro 6. Los 35 <i>talas</i> fundamentales de la música carnática..... | 234 |
| • Cuadro 7. Principales <i>talas</i> utilizados en los géneros teatrales e instrumentales | 249 |
| • Cuadro 8. <i>Kalams</i> de los <i>talas</i> presentes en la música de Kerala..... | 250 |
| • Cuadro 9. Esquema comparativo de los símbolos y valores de los <i>angas</i> en el sistema musical carnático y en la música de Kerala | 253 |
| • Cuadro 10. Cuadro-resumen de las diferencias entre ambos sistemas musicales | 259 |
| • Cuadro 11. Estructura musical de <i>panchavadyam</i> | 263 |
| • Cuadro 12. Resumen de la sucesión de <i>kalams</i> en <i>panchavadyam</i> | 264 |
| • Esquema 1. <i>Ganapati kai</i> (invocación al dios Ganesh) | 221 |
| • Esquema 2. <i>Padakai</i> | 222 |
| • Esquema 3. <i>Jati-bheda</i> (representación e interpretación) | 231 |

- Esquema 4. *Gati-bheda* y su representación silábica 236
- Esquema 5. División de los *tala-dasapranas* 239
- Esquema 6. *Kala* (diagrama) 240
- Esquema 7. *Marga* (diagrama) 241
- Esquema 8. *Kriya* (diagrama) 242
- Esquema 9. *Angas* (diagrama) 242
- Esquema 10. *Graham* (diagrama) 243
- Esquema 11. *Jati* (diagrama) 243
- Esquema 12. *Kalai* (diagrama) 244
- Esquema 13. *Laya* (diagrama) 245
- Esquema 14. *Yati* (diagrama) 246

NOTA EXPLICATIVA ACERCA DE LA LÓGICA ADOPTADA EN LA TRANSCRIPCIÓN DE TÉRMINOS AUTÓCTONOS

Aunque el hindi y el inglés constituyen las lenguas oficiales de India, la Constitución de dicho país reconoce otras 22 lenguas de uso oficial, aparte de los más de 1600 dialectos que se pueden encontrar en el subcontinente. Por tanto, aunque el inglés es ampliamente hablado en las áreas urbanas del estado de Kerala, la lengua oficial de dicha región es el malayalam. Se trata de una lengua de origen dravídico², que ha absorbido influencias de otras lenguas como el sánscrito³ o el tamil⁴, (esta última también de origen dravídico). Su alfabeto, considerado uno de los más amplios del mundo, consta de 56 letras básicas de las que resultan múltiples combinaciones y pronunciaciones. Desde el comienzo, por tanto, el tema concerniente a la grafía fonética de las palabras en malayalam, así como de aquellos términos en sánscrito que aún perviven (como ocurre en la teoría musical carnática), supuso una gran incertidumbre para la redacción de la presente tesis doctoral.

Las transliteraciones de muchos de los términos en malayalam pasan por el inglés, supongo que por cuestiones colonialistas; así, ciertas palabras aparecen citadas siempre en dicho idioma, tal como es el caso de nombres propios como Kerala (en vez de Keralam). Aun así, aunque desde el inglés es posible reconstruir la fonética del malayalam (ver, entre otros, Groesbeck 1995), o al menos, lograr una cierta aproximación, realizar un sistema de transliteración desde el español resulta complicado. Ante esta situación, por tanto, ¿resulta apropiado realizar una transliteración de los términos procedentes del malayalam con un sistema de signos explicables desde el inglés, pero que resultarían incomprensibles desde la lengua

² Las lenguas dravídicas, de origen no indoeuropeo, constituyen una familia de 23 lenguas, habladas principalmente en el sur de India y Sri Lanka.

³ El sánscrito es un idioma de la familia indoeuropea. Es un lenguaje clásico de la India y el lenguaje litúrgico del Hinduismo, el Budismo y el Jainismo. Su posición en la cultura de la India y del sureste asiático es similar a la del latín y el griego en Europa. Es utilizado principalmente como lenguaje ceremonial en los rituales hindúes, en la forma de himnos y *mantras*.

⁴ Lengua oficial de Tamil Nadu, estado situado en el sureste del subcontinente indio.

castellana?, ¿o es más conveniente realizar una transcripción de los términos en malayalam, como de hecho presentan autores nativos en sus respectivos trabajos en lengua inglesa? Es decir, el proceso de trasladar los nombres de una lengua que no tiene alfabeto latino al alfabeto latino, y concretamente al español, se debate entre la transliteración y la transcripción, entre trasladar el término “letra a letra” y escribir el nombre tal como sonaría en español.

En primer lugar, la elección de la primera opción (transliteración) implicaría un gran conocimiento y dominio lingüístico que no poseo, y asimismo, la variedad de los sistemas de signos (a veces caótica) que se podrían emplear, explicables desde el inglés, confundiría al lector no especializado, es decir, a todos aquellos que no somos lingüistas. Igualmente, tanto en la mayoría de artículos o capítulos escritos en lengua inglesa por autores nativos, así como en los periódicos en inglés presentes en Kerala (*The Hindu* o *Times of India*), no nos encontramos con dichas transliteraciones sino con transcripciones que frecuentemente presentan numerosas divergencias entre sí. Así, por ejemplo, el instrumento *edakka* aparece citado de numerosas formas: *idakka*, *edakka*, *edakkai*, *itaykka* o *itekka*; el género dramático *kuddiyattam* puede aparecer también referido como *koodiyattam*, *kuttiattam*, etc. Una posible explicación a esta falta de uniformidad en las transcripciones puede encontrarse en el hecho de que los autores malayalis no necesitan prestar atención al aspecto fonético, puesto que tanto ellos como los lectores nativos conocen obviamente la pronunciación de sus términos en malayalam.

En cualquier caso, la grafía filológica es un tema conflictivo puesto que nunca se consigue escribir el sonido exacto, y al mismo tiempo, entre los escritores no existe una homogeneidad en las grafías utilizadas. De este modo, la opción finalmente adoptada es la de reconstruir desde el español. Y puesto que la presente investigación es un proyecto realizado desde la etnomusicología y no desde la lingüística, no considero adecuado ni práctico el presentar aquí un tipo de escritura fonológica; creo que el transcribir los términos desde el castellano de forma que se logre una aproximación fiel a la pronunciación original es la única forma de aproximarnos a la fonética original y de hacer este trabajo accesible a todo el público en general. En este sentido, debido a la abundancia de términos foráneos (procedentes del malayalam y del sánscrito en su mayoría), considero apropiado advertir al lector sobre la necesidad del uso del glosario a

lo largo de la lectura del mismo. Aunque dichos términos son explicados en su primera aparición en una nota a pie de página, muchos de ellos pueden aparecer repetidas veces, como de hecho sucede. Por tanto, con la intención de obviar repeticiones aclaratorias sobre un mismo término he elaborado un glosario, al que desde aquí remito al lector, con el fin de evitar una lectura dificultosa de la presente tesis.

ABSTRACT (RESUMEN)

In the temples of Kerala, a state located in the southeast coast of India, the ritual experts -*Brahmins*- conduct the different rituals, ceremonies and festivals while professional musician communities accompany them with a variety of musical genres. They are considered a tribute to the different deities placed in these temples, so that they can be loyal and dedicated to the human interests. Among these, *panchavadyam* holds a prominent place. This orchestral genre, formed mainly by percussion instruments (three membranophones, one idiophone and one aerophone) is regarded as one of the most sophisticated art forms in Kerala and a huge crowd gathers to watch and listen to the performance. Its musical structure, that mixes composed and improvised parts, is known for its pyramid-like rhythmic structure based in a continuous decrease in the number of beats per cycle and an increasing tempo that creates an amazing and ear-deafening atmosphere.

People from different castes and even other religions celebrate together the temple festival and enjoy the performance of musical ensembles like *panchavadyam*. So, obviously, the temple is not only a place to worship but the locus where religious, social and musical aspects merge. But, although *panchavadyam* is an essential part of the temple festivals, it can be seen in other settings that are far from its religious meaning. So, how important is the music in the different temple rituals? How does the music support and express the ritual meaning? Can both realities be fairly independent from each other? To investigate these questions, I will provide an overview of the different temple arts, their instrumentation and performance context, analyzing in which occasions and up to which point the music plays an ornamental role or, otherwise, it is an essential part of the religious practice.

Other important aspects that will be described are those related to the temple musicians (caste, status, teaching and learning methods, their role in the performance context, etc.) and the musical theory of the so-called Kerala music (ritual/devotional music that includes mainly instrumental genres like *panchavadyam*). In comparison to the classical Carnatic music of south India the hallmark of Kerala ritual music lies in the dominance of percussion instruments. The first tradition is common to south India, while the second one is found only in Kerala. But how close are both traditions? Can

they be considered as two different musical cultures? To find the answer I will do a comparative study based on the analysis of the rhythmical system (*tala*) in both traditions. At the same time, I will display the particular musical structure of *panchavadyam*, what makes this ritual musical genre exclusive not only in Kerala but all over India. Furthermore, it has been flourishing in spite of many disadvantageous events like the decline of the caste system (and consequently the hereditary jobs) or the reforms that affected the temple management, among other things. The evolution of this particular genre, therefore, will be studied taking into consideration the progress of Kerala's society and the socio-economical changes that took place along the last century in this coastal state of India.

INTRODUCCIÓN

I. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA ELEGIDO Y MOTIVACIÓN PERSONAL

Siete años han pasado desde que salí de Kerala, estado situado en la costa suroeste del subcontinente indio, famoso por su rica y variada tradición en el terreno de las artes. Allí viví a lo largo de dos años y medio llevando a cabo un trabajo de investigación sobre *panchavadyam*: un género musical orquestal, compuesto principalmente por instrumentos de percusión, protagonista de los festivales organizados en los templos hindúes de dicho estado; una experiencia que, sin duda, me ha enriquecido enormemente como musicóloga y como persona.

Seleccionada becaria por la Universidad de Valladolid para cursar estudios de música carnática durante cuatro meses aproximadamente, el destino otorgado por el ICCR (*Indian Council for Cultural Relations*) fue *Sangeetha Bharathi*, centro de investigación musical ubicado en la capital del estado de Kerala: Thiruvananthapuram o Trivandrum (nombre anglicanizado). Hasta entonces, mi conocimiento acerca de la música india se limitaba a lo que había leído en la voz de “India” en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, y el único acercamiento práctico a lo que constituye la música clásica del sur (música carnática) tuvo lugar a lo largo de dos clases que la doctora K. Omanakutty impartió en la asignatura de “Etnomusicología” en el año 2003 en la Universidad de Valladolid. Por tanto, llegué al sur de India con un conocimiento escaso acerca de los sistemas musicales presentes en dicha región.

La razón es obvia. Tanto mi infancia como mi juventud han transcurrido siempre entre música occidental, ya fuera clásica o popular. Mis estudios de piano clásico, armonía, cámara, etc. en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid constituyeron mi principal actividad extraescolar a lo largo de mi período de estudiante. Asimismo, mis años universitarios transcurrieron entre las especialidades de Educación Musical e Historia y Ciencias de la Música, ambas realizadas en la Universidad de Valladolid. Esta sólida formación en lo que constituye la música culta occidental llenaba una parte de mi interés musical, que me ha otorgado y me otorga numerosas satisfacciones. Sin embargo, siempre eché en falta la accesibilidad a otras músicas

presentes en el mundo. Poco a poco fui alimentando en mi interior el deseo de conocer y aprender otras formas de música más allá de Bach, Beethoven o Debussy (sin restarles, por supuesto, importancia y apreciación), o más allá de fenómenos populares urbanos como son el *rock*, el *blues* o el *soul*, géneros de los que soy una fiel seguidora. Mis oídos y mi mente han estado siempre abiertos a nuevas experiencias, a nuevos lenguajes musicales con los que normalmente no estamos familiarizados en España, algo que la asignatura de “Etnomusicología”, impartida por el Dr. Enrique Cámara de Landa, con la colaboración en aquel momento de Marita Fornaro, logró acentuar. Fue la inspiración que ambos profesores me transmitieron, unida a la fascinación que siempre he experimentado por la diversidad cultural y musical que existe en el mundo, la razón que me hizo plantearme un proyecto de doctorado en un país no occidental y que finalmente motivó mi viaje de estudios a India, alejándome así, durante un considerable período de tiempo, de mi mundo, mi gente y mi rutina.

Así pues, aunque mi estancia inicial en Trivandrum me sirvió para tomar contacto y familiarizarme con la música clásica del sur de India (gracias a las clases a las que asistía diariamente), una de las primeras realidades que llaman la atención en el área musical de Kerala, y que despertó mi interés, es el énfasis especial otorgado a la percusión. La cultura musical de Kerala enfatiza el ritmo, no la melodía; los instrumentos (principalmente de percusión), no la voz; y el volumen o “ruido”, no la música melodiosa. Como señala S.P. Nayar:

Quizás ningún otro lugar en el mundo posea una colección tan amplia de instrumentos de percusión con tal ámbito decibel como Kerala. Y ningún otro estado se puede sentir tan orgulloso de tener tantos genios en el arte de la percusión....” (Nayar 2002: 166)

Ya tenía decidido, por tanto, la orientación de mi investigación. Ahora sólo quedaba delimitar un escenario donde la percusión fuera la protagonista...arduo trabajo puesto que dichos contextos son múltiples. El tópico a elegir no sólo habría de ser un tema relacionado con la percusión, que lograra mantener mi interés a lo largo de la investigación, sino también habría de tratarse de un tema accesible y viable a partir de mis conocimientos como musicóloga y de mi situación como foránea en una cultura desconocida. Precisamente, fue leyendo un artículo de Edward O. Henry, 2002: “The

Rationalization of Intensity in Indian Music” en la *Journal of the Society for Ethnomusicology* como descubrí *panchavadyam*, antes de iniciar mi regreso a India en octubre del año 2004.

De nuevo en Trivandrum, esta vez con una beca otorgada por el Ministerio de Asuntos Exteriores por un período de dos años, traté de informarme y buscar bibliografía acerca de dicho género, pero la búsqueda fue en vano...; un artículo antiguo publicado en una revista musicológica (*The Journal of the Music Academy of Madras*) y ciertas citas en otros libros o artículos fue lo máximo hallado. Esto, en vez de desanimarme, me motivó aún más; *panchavadyam* era una música ritual exclusiva de Kerala y ¡apenas estaba documentada! El objetivo de mi trabajo de investigación, por tanto, ya estaba formulado: no sólo se pretendería llenar un vacío presente en la etnomusicología española sobre música asiática, sino también se trataría de llenar una laguna existente en la literatura sobre Kerala y en la literatura sobre música india en general.

Las fases iniciales en las que traté de documentarme y entender la teoría musical referente al sistema rítmico presente no sólo en *panchavadyam*, sino en todos los géneros de percusión rituales, fueron desesperanzadoras. El lograr una comprensión digna me llevó más tiempo del esperado por dos razones principales: la falta de documentación sobre el tema y el desconocimiento de la teoría musical por parte de los músicos (lo que consecuentemente implicaba una falta de uniformidad en el empleo de términos musicales y una seria dificultad en la explicación de las secciones musicales de *panchavadyam*). Además de esto, nadie (ni yo misma) me había preparado para el choque cultural o para las dificultades y conflictos emocionales que supone el ser blanca (a menudo asociado con riqueza) en un país donde predomina la pobreza. Aunque Kerala posee un aceptable nivel de vida y es uno de los estados de India que cuentan con una mayor índice de alfabetización, las condiciones económicas de los músicos tradicionales no son muy satisfactorias, por lo que el conflicto financiero estuvo siempre presente. Sin embargo, la motivación por la investigación de dicho género musical prevaleció a pesar de dificultades y desánimos iniciales.

Igualmente, de vital importancia para la justificación y valoración del tema elegido fue la percepción de dos realidades subyacentes en el panorama musical de Kerala e India, respectivamente:

- En primer lugar, el hecho de que en Kerala la percusión goce de un gran prestigio y protagonismo y no ocupe un segundo plano como acompañante, como suele ocurrir en otros géneros musicales.
- Y en segundo lugar, el que en India el término “música” (*sangit*) haga referencia sólo a las dos grandes tradiciones de música clásica: la indostánica, vigente en el norte de India, y la carnática, en el sur del país. Con este trabajo pretendo enfatizar el hecho de que no debemos olvidar que la música no sólo supone el estudio de las tradiciones clásicas, ya sea en occidente u en oriente, y que existen otras formas de música igualmente interesantes, que merecen ser estudiadas en sus propios términos y como expresiones de las numerosas culturas que coexisten en el mundo. Concretamente, hasta ahora, se ha llevado a cabo una escasa investigación acerca de las diversas músicas rituales presentes en Kerala. Por ello, urge la presencia de estudios acerca de las mismas, no sólo para poder darlas a conocer en otras partes del mundo, sino por la necesidad de documentar una historia acerca de dichos géneros musicales, donde se puedan desarrollar aspectos que algún día pueden llegar a perderse.

Los etnomusicólogos, en general, como recoge Nettl (1964: 204) han prestado una mayor atención a la música vocal y a los instrumentos en sí mismos que a la música instrumental “puesto que la mayoría de la música del mundo es vocal”. En Kerala, en cambio, los programas culturales y las fiestas religiosas cuentan con géneros instrumentales percusivos, propios de Kerala y que, como demostraré, no forman parte de la tradición clásica, ampliamente conocida.

Finalmente, no quiero dejar de destacar que el presente trabajo no trata de describir la esencia de la cultura musical de Kerala a lo largo de su historia, sino que trata aspectos referentes a Kerala y una de sus realidades musicales tal como la viví y percibí durante los años 2004-2006 a partir de mi experiencia de campo y de un trabajo minucioso de consulta bibliográfica actualizada. Quizás, en un futuro, por posibles

procesos de transformación social o cambios culturales, muchos de los puntos expuestos aquí se vean modificados o desaparezcan del panorama musical de Kerala.

II. HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y MARCO TEÓRICO⁵

Las hipótesis que trataré de demostrar a lo largo del presente trabajo son principalmente dos:

- En primer lugar, que en los templos de Kerala existe una variedad de géneros musicales englobados bajo un mismo término (*kshetra vadya kala*) y un mismo uso, pero con diversas funciones. En unos casos se trata de géneros exclusivamente devocionales y la música no existe al margen del ritual al que acompaña; en otros, adopta nuevas funciones dentro del contexto religioso (entretenimiento o goce estético), desempeñando un papel ornamental en el ritual. Intentaré mostrar que *panchavadyam*, aun formando parte del templo, no constituye un elemento esencial en la práctica religiosa. Además, se trata de un género fácilmente extrapolable del espacio para el que fue creado -el templo-, puesto que puede actuar en diversos contextos seculares. Por tanto, demostraré que, al contrario que otros géneros rituales, *panchavadyam* es un género bifuncional y en constante evolución.
- En segundo lugar, expondré los argumentos en los que me baso para demostrar la independencia de la música ritual hindú de Kerala respecto al sistema clásico del sur de India (la música carnática) y mostraré la especificidad de *panchavadyam* como género ritual.

De esta manera, la presente tesis doctoral pretende contribuir, entre otras cosas, a la comprensión del que constituye uno de los géneros rituales más extendidos y culturalmente reconocidos de Kerala: *panchavadyam*. Puesto que “un estudio verdaderamente significativo de la música, danza o teatro no puede estar aislado de su

⁵ El aunar en un mismo epígrafe marco teórico y objetivos se debe a que los objetivos se han ido concretando a partir de la aplicación del marco teórico pertinente.

contexto sociocultural y de la escala de valores que implica” (Hood 1971: 10), y puesto que ciertamente existe una relación entre la música, el contexto donde ésta es interpretada y la sociedad de la que forma parte, pretendo ir más allá del análisis musical y ahondar en los posibles elementos extramusicales que han contribuido a su formación actual. Para ello, es necesario fijar la atención sobre todo en la estructura social de Kerala y el contexto de *performance* de dicho género instrumental.

Esta estrategia teórico-metodológica ya ha sido sugerida y llevada a cabo por un considerable número de etnomusicólogos que han trabajado en diversas áreas culturales. Entre ellos destacan: Anthony Seeger (1987: *Why Suyas Sing*), Steven Feld (1990: *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*), John Blacking (1995: *Venda Children's Songs: a Study in Ethnomusicological Analysis*), Regula Qureshi (1995: *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali*), Norma McLeod y Marcia Herndon (1980: *The Ethnography of Musical Performance*; 1982: *Music as Culture*), Thomas Turino (1988: *The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power, and Style*), Jane C. Sugarman (1997: *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*), David P. McAllester (1954: *Enemy Way Music: a Study of Social and Esthetic Values as Seen in Navaho Music*) o Max Peter Baumann (1991: *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*). Mi objetivo, por tanto, es seguir la orientación de estos etnomusicólogos y tratar de explicar *panchavadyam* desde su contexto de *performance*, considerando simultáneamente los aspectos primordiales referentes a la historia, cultura y sociedad de Kerala.

Así, con el fin de lograr un primer acercamiento ilustrativo a lo que supone el contexto de *performance* de *panchavadyam*, parto en primer lugar de la ubicación del fenómeno en un primer contexto global: India, y concretamente el estado de Kerala. Analizaré, entre otras cosas, los principales acontecimientos históricos que han contribuido a la formación actual de Kerala y describiré aquellos aspectos socioculturales mayormente significativos presentes en dicho estado. Puesto que la sociedad de Kerala es jerárquica, en la que una mayoría hindú convive junto a minorías musulmanas y colectivos cristianos de varias denominaciones, y puesto que *panchavadyam*, como ya he venido adelantando, es un género musical que existe esencialmente como parte de los rituales hindúes, es la sociedad hindú, y no la sociedad

de Kerala en su totalidad, la que ha de ser considerada. Con esto no quiero decir que *panchavadyam* constituya un género aislado o exclusivamente popular entre la población hindú. La mayor parte de los géneros rituales interpretados en los templos de Kerala tienen lugar al aire libre en el transcurso de festivales, y constituyen eventos de carácter público donde se permite la entrada a todo aquél que desee asistir. Asimismo, el elevado nivel sonoro que presentan los instrumentos participantes confiere a dichos géneros musicales una gran notoriedad y popularidad entre toda la población malayali, independientemente de la religión que cada cual profese.

Milton Singer, un antropólogo especializado en los estudios del sur de Asia, incluye en lo que denomina ‘*performances* culturales’ no solo “lo que en occidente conocemos por dicho nombre -por ejemplo, obras teatrales, conciertos musicales y conferencias-”, sino también “oraciones, lecturas y recitaciones rituales, ritos y ceremonias, festivales y todo aquello que normalmente asociamos con la religión y lo ritual más que con lo cultural o artístico” (Singer 1995: 23 en Béhague 1984: 4). El paso siguiente, por tanto, es concretar dicho contexto geográfico a lo que constituye el enclave específico de actuación, el templo, que ejerce como organizador y escenario de distintos eventos musicales, entre los que se encuentra *panchavadyam*. Presentaré aspectos referentes al hinduismo y sus templos (organización, arquitectura, y evolución a lo largo de la historia), así como los principales rituales y festivales llevados a cabo en los mismos, puesto que constituyen el origen (así como la razón de ser, en algunos casos) de la música ritual y un punto fundamental en la contextualización de *panchavadyam*.

En el análisis de dicho contexto, consecuentemente, surgen una serie de cuestiones como: ¿hasta qué punto la música forma parte de los rituales organizados en los *kshetrams*?, ¿de qué manera apoya y expresa el significado religioso?, ¿pueden ser ambas realidades relativamente independientes? Para responder a dichos interrogantes, por tanto, es necesario proporcionar una visión colectiva de los diversos géneros musicales que actúan en los templos, considerando el lugar que ocupan dentro del ritual y su mayor o menor independencia respecto al mismo. Aunque como afirma Béhague (1984: 223), “nadie puede mantener propiamente que ritual y música funcionen en niveles culturales análogos”, con dicha exposición pretendo descubrir en qué ocasiones y hasta qué punto la música juega un papel ornamental en los rituales hindúes o en qué

medida, por el contrario, constituye un elemento esencial en la práctica religiosa. De la misma manera, repasaré otras artes rituales presentes en los templos de Kerala, como son los géneros dramáticos, que hoy conforman formas de arte sólidas e independientes y cuya representación en los teatros del templo (*kuttambalams*) se ha desplazado gradualmente hacia contextos seculares en donde dichas artes han ido cobrando fuerza. A partir de un completo estudio de los fenómenos rituales presentes en los templos, pretendo hacer una valoración global de los mismos, estableciendo una diferenciación entre las artes que sirven propiamente al ritual y aquellas que sirven más como entretenimiento, a pesar de estar conectadas de una forma u otra con el aspecto religioso. En este sentido, igualmente, se tratará de indagar si *panchavadyam* puede ser interpretado en otros contextos seculares, pudiendo así adoptar otros significados alejados de su función religiosa. Por tanto, siguiendo la clásica diferenciación de Merriam (1964) entre “usos y funciones”, indagaré en las diferentes situaciones en las que este género musical es empleado así como en las razones y propósitos de su uso.

Por otra parte, para el estudio sobre la *performance* de *panchavadyam* como evento (lo que supone la observación y valoración del aspecto multidimensional de la realidad musical) abarcaré varios niveles de análisis. Buena parte de la literatura etnomusicológica sobre *performance* (ver por ejemplo Herndon and McLeod 1980, Béhague 1984) considera el modo en que las normas y creencias presentes en la cultura se reproducen activamente en el momento de la misma. Por ello, además de estudiar el momento y enclave religioso donde la *performance* tiene lugar y los principios ceremoniales o rituales que sustentan el presente género musical, consideraré otros aspectos primordiales como son:

- El papel de los músicos en dicho terreno contextual.
- La interacción entre ellos (si la *performance* musical está dirigida por un músico que actúa como jefe, por varios o si por el contrario, todos desempeñan el mismo rol).
- Los códigos de interpretación en el contexto determinado donde se realiza el estudio.

- Los instrumentos específicos participantes (analizando si existe, al igual que en la sociedad, una jerarquía entre los mismos, y de ser así, cómo ésta se manifiesta).
- Aspectos relacionados con la estructura musical y modo de interpretación.
- El comportamiento de la audiencia (musical, verbal o cinético). En este sentido, se analizará si existe una movilidad de fronteras entre artistas y público, es decir, si se crea un contexto de participación; y si los espectadores poseen un conocimiento musical acerca de dichos géneros instrumentales.

Por otro lado, puesto que la mayor parte de los músicos entrevistados mostraban interés por el aspecto musical de *panchavadyam* más que por su contexto de *performance* y su papel o significado en el mismo, y puesto que es necesaria la exploración de la estructura musical para lograr un mayor entendimiento del género, se incluyen en el presente trabajo aspectos considerados desde el marco teórico puramente musicológico. Es decir, analizaré la teoría musical presente en los géneros rituales con el fin de descubrir las semejanzas o diferencias que comparte con el sistema musical carnático. En este sentido, pretendo discernir si los géneros rituales en general constituyen un fenómeno musical independiente o por el contrario, guardan relación con la tradición musical clásica del sur de India. Un estudio comparativo entre ambas dará respuesta a dicha incertidumbre. Asimismo, a través de una descripción analítica de su estructura interna trataré de justificar el hecho de que *panchavadyam* es un fenómeno único y exclusivo en toda Kerala.

Para alcanzar el objetivo perseguido por el presente trabajo de investigación, ha sido necesario descifrar los rasgos que identifican *panchavadyam* combinando un material antropológico extenso con un estudio musicológico, es decir, un estudio de la música en su contexto como una forma de comportamiento humano y un estudio de la música en términos puramente “musicales”. Puesto que el fenómeno musical no constituye un arte estático, sino que hay que considerar la forma en la que se transmite y se crea, trataré de buscar el significado de *panchavadyam*, de su estructura musical y de su evolución a lo largo de la historia a través de la estructura social y de lo que Singer denomina *cultural performances* (1955: 23 en Béhague 1984: 4). A partir del análisis de

ambos aspectos pretendo discernir hasta qué punto la estructura musical o el contexto de *performance* de *panchavadyam* están influidos por los cambios sociales o culturales acaecidos tanto dentro del campo de estudio como fuera del mismo. Y esto no será posible sin un estudio exhaustivo de la sociedad de Kerala, la religión hindú, los templos, los géneros musicales presentes en los mismos y las bases de su teoría musical.

III. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para la elaboración de los diferentes capítulos que conforman el presente trabajo de investigación ha sido necesaria la consulta de diversa bibliografía, que para ciertos ámbitos de estudio resultó ser amplia y variada, y para otros, escasa y superficial.

Según iremos viendo a lo largo de este apartado, aunque las fuentes bibliográficas relativas a las tradiciones musicales clásicas presentes en India (la música indostánica del norte y la música carnática del sur) son numerosas, no se puede decir lo mismo de las fuentes bibliográficas concernientes a otras tradiciones musicales. Así, concretamente, respecto al fenómeno que constituye el foco central de mi investigación: *panchavadyam*, y su consideración como género musical integrante de los rituales presentes en los *kshetrams*⁶, la información disponible es escasa. En primer lugar, no existe ningún estudio que describa los rituales llevados a cabo en dichos templos, y en segundo lugar, pocos autores han intentado describir los géneros solistas u orquestales que forman parte de los mismos.

Como he adelantado ya, en general existen numerosos estudios doctorales o publicaciones acerca de las dos tradiciones musicales clásicas presentes en el subcontinente indio. Además de autores indios (tanto musicólogos como músicos): Sambamurthy (1998, 2002, 2003, 2005), Vidya Shankar (1999), K.Omanakutty (1996), B. Chaitanya Deva (1980, 1993), Dr. Tomy Plathottam (2004), Bhagyalekshmy (2002, 2004) y Gautam (1993, 2001), entre otros, existe un considerable número de etnomusicólogos occidentales que ha tratado de cerca dichos sistemas musicales, sobre

⁶ Templo de Kerala que cuenta con un sacerdote brahmán y miembros de la comunidad de *ambalavasis* (servidores del templo) como especialistas en rituales.

todo el indostánico. Entre ellos podemos destacar a: Arnold Bake (1923. *The Music of India*) y Alain Daniélou (1968. *The Ragas of Northern Indian Music*), pioneros en el estudio de la música oriental; Bonnie C. Wade (1984. *Khyal: Creativity within North India's Classical Music Tradition*; 1998. *Imaging Sound: An Ethnomusicological Study of Music, Art and Culture in Mughal India*; 2004. *Music in India: The Classical Traditions*); Nazir Ali Jairazbhoy (1971. *The Ragas of North Indian Music: Their Structure and Evolution*; 1993. "Capítulo IX: South Asia. India" en *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies*); Matthew Harp Allen (2003. *Music in South India: The Karnatak Concert Tradition and Beyond*); Martin Clayton (2000. *Time in Indian Music*); Lewis Rowell (1992. *Music and Musical Thought in Early India*); Gerry Farrell (1997. *Indian Music and the West*); Daniel M. Neuman (1990. *The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition*); Ludwig Pesch, flautista y musicólogo especializado en la música carnática, y cuyo libro, *The Illustrated Companion to South Indian Classical Music* (1999), trata numerosos aspectos relacionados con dicho sistema musical, etc.

Del mismo modo, etnomusicólogos como Carol M. Babiracki (1991. "Tribal Music in the Study of Great and Little Traditions of Indian Music" en *Comparative Musicology and the Anthropology of Music: Essays in the History of Ethnomusicology*) o Edward O. Henry (1988. *Chant the Names of God: Music and Culture in Bhojpuri-Speaking India*), han llevado a cabo estudios acerca de la música tribal y folklórica presente en zonas rurales del norte de India, siendo autores igualmente de numerosos artículos en revistas de etnomusicología y antropología. Y en relación al ámbito organológico, destaca Margaret Kartomi que, si bien es especialista en la música del sureste asiático (principalmente Indonesia), posee un capítulo sobre organología india en su libro *On Concepts and Classifications of Musical Instruments* (1990). En este campo figuran además dos tesis doctorales centradas en el estudio del instrumento clásico carnático por antonomasia, el *mridangam*: Robert Brown (1965: *Mrdanga: A Study of Drumming in South India*, U.C.L.A) y David Nelson (1991. *Mrdangam Mind: The Tani Avartannam in Karnatak Music*, Wesleyan University).

Asimismo, existen una serie de diccionarios y enciclopedias que incluyen capítulos acerca de la música de India como son *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.9 (voz: "India, Subcontinent of") y *The Garland Encyclopedia of*

World Music. Vol. 5 (*South Asia: The Indian subcontinent*), colecciones con las que he trabajado de cerca; el *Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e dei Musicisti* (voz “India”), *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire* (voz “La musique indienne”), *The New Oxford History of Music*. Vol. I (*Ancient and Oriental Music*). La única información en castellano que he encontrado acerca de la música de India se encuentra en la traducción de *Culturas Musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia* de William Malm (1985), *Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas* de Ana M^a Locatelli de Pérgamo (1980), *Historia General de la Música* (“India”) de Peter Crossley-Holland (1972) y *Sangita y Natya. Música y Artes Escénicas de la India*, de Enrique Cámara de Landa et al. (2006), libro publicado por la Universidad de Valladolid, en el que participé como autora de dos capítulos referidos al sistema musical carnático.

Ahora bien, el ámbito bibliográfico en relación con mi campo de investigación, es decir, los géneros rituales presentes en los templos de Kerala, y concretamente *panchavadyam*, se reduce considerablemente.

En torno a otras tradiciones artísticas presentes en el estado de Kerala, relacionadas con contextos tanto rituales como no litúrgicos (como son formas de danza o géneros teatrales), existen numerosos estudios doctorales así como publicaciones realizadas por académicos occidentales, entre los que destacan: Philip B. Zarrilli (1977. “Demystifying Kathakali”, *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 43: 48-59; 1979. “Kalarippayatt, Martial Art of Kerala”, *The Drama Review* 23/2: 113-124; 1984. *The Kathakali Complex: Actor, Performance, Structure*. New Delhi: Abhinav Publications, etc.); Wayne Ashley (1982. “From Ritual to Theater in Kerala”, *The Drama Review* 26; 1990. “Teyyam” en Philip Zarrilli, Darius Swan and Farley Richmond eds., *Indian Theatre: Traditions of Performance*. Honolulu: University of Hawaii Press; 1993. *Recordings: Ritual, Theatre, and Political Display in Kerala State, South India*. Tesis doctoral. New York University); John Richardson Jr. Freeman (1991. *Purity and Violence: Sacred Power in the Teyyam Worship of Malabar*. Tesis doctoral, University of Pennsylvania); Betty True Jones (1987. “Kathakali Dance-drama: An Historical Perspective”, *Asian Music* 18/2: 14-44); Clifford Jones (1967. *The Temple Theatre of Kerala: Its History and Description*. Tesis doctoral no publicada, University of Pennsylvania); Farley Richmond (1990. “Kootiyattam” en Farley Richmond, Darius

Swann and Philip Zarrilli eds., *Indian Theater: Traditions of Performance*. Honolulu: University of Hawaii Press); Deborah Neff (1995. *Fertility and Power in Kerala Serpent Worship*. Tesis doctoral, University of Wisconsin, Madison); Marlene Beth Pitkow (1998. *Representations of the Feminine in Kathakali: Dance-drama of Kerala State, South India*. Tesis doctoral, New York University); Sarah Lee Caldwell (1995. *Oh Terrifying Mother: The Mudi yettu Ritual Drama of Kerala, South India*. Tesis doctoral, University of California, Berkeley).

Pero si buscamos en concreto estudios occidentales que versen sobre las diversas tradiciones musicales del estado de Kerala, nos encontramos con una exigua serie de artículos y disertaciones que distan bastante de mi objeto de estudio:

- Un artículo de David Reck y Carol Reck, 1981. “Naga Kalam: A Musical Trance Ceremonial of Kerala (India)”, *Asian Music* 13/1: 85-96.
- Algunos trabajos acerca del canto védico. Wayne Howard, 1981. “A Yajurveda Festival in Kerala” in Thomas Noblitt ed., *Music East and West: Essays in Honor of Walter Kauffmann*. New York: Pendragon Press, 13-41; Wayne Howard and L.S. Rajagopalan, 1989. “Vedic Chanting among the Tamil Brahmins of Palghat District, Kerala”, *Journal of the Indian Musicological Society*; Frits Staal, 1961. *Nambutiri Veda Recitation*. The Hague: Brill; 1983. *Agni: Ritual at the Fire Altar*. Berkeley: University of California Press.
- Estudios acerca de la música de los judíos y cristianos sirios presentes en Kerala. Israel Ross, 1978. “Cross-Cultural Dynamics in Musical Tradition: The Music of the Jews of Cochin”, *Música Judaica* 2; 1979. “Ritual and Music in South India: Syrian Christian Liturgical Music in Kerala”, *Asian Music* 11/1: 80-98; Johanna Spector, 1972. “Shingli Tunes of the Cochin Jews”, *Asian Music* 3/2: 23-28; Barbara C. Johnson, 2004. *Oh, Lovely Parrot! - Jewish Women's Songs from Kerala*, Jerusalem: The Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem; Joseph Palackal, 2005. *Syriac Chant Traditions in South India*, tesis doctoral. New York: Graduate Center of the City University of New York.

- Una tesis doctoral sobre las castas que interpretan *kalam ezhattu pattu*, género musical folklórico presente en el norte de Kerala. Christine Guillebaud, 2003. *Musiques de l'Aléatoire. Une Ethnographie des Pratiques Musicales Itinérantes au Kerala (Inde du Sud)*, Paris X-Nanterre.

En cambio, los géneros musicales rituales del estado de Kerala siguen constituyendo un campo a cubrir tanto por musicólogos como por antropólogos. Hasta el presente, los únicos referentes occidentales en dicho área de estudio son dos etnomusicólogos que han llevado a cabo un extenso trabajo de campo en el terreno de las artes musicales presentes en los templos de Kerala. En primer lugar, Rolf Groesbeck, etnomusicólogo norteamericano que ha trabajado de manera sistemática e individualizada sobre uno de los géneros instrumentales rituales, *tayambaka*, por el que obtuvo el título de doctor en 1995. Su tesis, *Pedagogy and Performance in 'Tayambaka'*, además de ser un estudio analítico sobre la estructura y el proceso de enseñanza/aprendizaje de *tayambaka*, constituye la más sólida introducción a las prácticas rituales presentes en los *kshetrams* así como a los géneros instrumentales que las acompañan. Rolf Killius, por su parte, realizó un amplio trabajo de campo sobre la música ritual de Kerala durante los años 1996/7 y publicó en 2006 su libro *Ritual Music and Hindu Rituals of Kerala*, donde trata tanto los rituales llevados a cabo en los *kshetrams* como descripciones generales de los diversos géneros musicales presentes en los mismos. En ambos trabajos, *panchavadyam* es tratado de forma general, sin detalles analíticos, históricos o contextuales. No obstante, estos autores son los que me han proporcionado una inmensa ayuda en aspectos como la identificación y descripción de los rituales llevados a cabo en los templos de Kerala, o la consideración de las particularidades en la interpretación de los diversos géneros musicales que los acompañan.

Asimismo, la literatura existente en malayalam acerca de las artes percusivas rituales tampoco es muy esperanzadora. Dichos estudios, elaborados en su mayoría por eruditos no profesionales, tienden a concentrarse exclusivamente en la teoría métrica (*tala*); y no sólo no analizan los diversos patrones rítmicos que integran la estructura musical de los géneros rituales, sino que no hacen alusión a consideraciones imprescindibles como son los aspectos históricos o contextuales de tales fenómenos. Entre dichos autores destacan: Nambisan (2005), Gopala Menon (1986), Rajan (2000) o

Warrier (1992). Del mismo modo, se encuentran otros autores nativos que han abordado el tema, de forma breve y descriptiva, en artículos y ensayos musicológicos en lengua inglesa⁷ (bien describiendo de forma simplificada los géneros rituales, bien abordando particularmente uno de ellos o bien tratando el sistema rítmico presente en los mismos). Así, destacan: Leela Omchery (1969, 1999), L.S. Rajagopalan (1967, 1971, 1972, 1973, 1977), Deepti Omchery Bhalla (1990), Natarajan (1986), Venkitasubramonia Iyer (1967, 1969, 1981) y R.B.Nayar (1994, 1997). Sus resultados, sin embargo, no pueden calificarse como trabajos rigurosos, pues adolecen de la especificidad y exhaustividad requeridas para un entendimiento integral de los fenómenos musicales rituales.

Así pues, al aproximarme de modo específico al estudio de *panchavadyam*, me encuentro con la misma situación de escasez bibliográfica, a pesar de que dicho género constituye uno de los espectáculos musicales que gozan de mayor popularidad entre los malayalis. Aunque aparece recogido en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol.3 (voz “Panchavadyam”) y en *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol.5 (*South Asia: The Indian subcontinent*, voz: “Kerala”), hasta el presente, ni etnomusicólogos occidentales ni autores autóctonos han realizado un estudio sistemático sobre el mismo. Una excepción constituye el libro *Timila vadyam*, 1989 (o su edición precedente de 1975, *Panchavadyam*) del músico Annamanada Parameswara Marar. Ambas publicaciones, realizadas por este intérprete de *edakya*⁸, constituyen el primer y único intento de transcripción de la parte interpretada por el instrumento fundamental del conjunto: *timila*⁹. Además, dentro de las publicaciones existentes en malayalam (ya mencionadas en el párrafo anterior) que, en mayor o menor extensión, abarcan descripciones de los géneros musicales rituales así como detalles analíticos concernientes a los mismos, sólo en dos de ellas se puede encontrar información sobre *panchavadyam*. Uno de los autores es Komarath Gopala Menon, en cuyo libro *Tala Melanngal* (1986) menciona aspectos generales referentes al origen y evolución de dicho género, centrándose en una explicación algo difusa de su organización musical

⁷ Recogidos en numerosas ocasiones en las dos principales revistas musicológicas presentes en India: *The Journal of the Madras Music Academy* (Madras) y *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* (Delhi).

⁸ Pequeño tambor de tensión con forma de reloj de arena que se cuelga del hombro izquierdo y se toca con un palo de madera. Forma parte esencial de los rituales de los templos. Ver capítulo 5.

⁹ Tambor con forma de reloj de arena percutido con las palmas de la mano. Instrumento líder en *panchavadyam*. Ver capítulo 5.

interna. Y es Nambisan, sin duda, el que ofrece una visión más amplia del fenómeno musical *panchavadyam* en su libro *Thalangal Thalavadyangal* (2005). No sólo se acerca a los aspectos teóricos de la estructura musical, sino que hace un repaso por la historia y desarrollo de dicho género, incluyendo nombres y fotografías de aquellos artistas que gozan de gran reconocimiento social, ya sea por su contribución a la evolución del género o por su destreza como intérpretes en el mismo.

Por otro lado, ya en inglés, existe un artículo dedicado exclusivamente a *panchavadyam* (1967) de Venkitasubramonia Iyer, donde en pocas páginas se describe dicho género musical; pero el uso abrumador de términos autóctonos (incomprensibles sin la ayuda de un intérprete) y las contradicciones presentes, hacen que el texto resulte ambiguo cuando se pretende un primer acercamiento a este género musical ritual. Igualmente, se hallan otros autores (algunos de los cuales ya han sido mencionados) que dedican en sus respectivos estudios o artículos algún párrafo (generalmente breve) a *panchavadyam*: L.S. Rajagopalan (1967, 1971, 1972), de nuevo Venkitasubramonia Iyer (1981), S. Jayashanker (1999), Leela Omchery (1999), R.B.Nayar (1997) y S.P. Nayar (2002). Dichos artículos, que podríamos catalogar de esencialmente descriptivos, no profundizan en los aspectos históricos, sociales o contextuales del género, por lo que sin la consulta de la literatura en malayalam y sin un riguroso trabajo de campo, la comprensión de *panchavadyam* y su contexto sería prácticamente nula.

IV. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Antes de iniciar un repaso de la metodología y fuentes de estudio en las que se ha basado el presente trabajo, he de señalar que tanto los métodos y técnicas empleados en el trabajo de campo como el estudio de los materiales recogidos durante el mismo o la consulta de fuentes, han sido, con frecuencia, procesos llevados a cabo simultáneamente. “El trabajo de campo es un proceso a través del cual la observación se vuelve inseparable de la representación y la interpretación” (Barz y Cooley 2008: 4) y las circunstancias en las que se ha desarrollado la investigación obligaban a una interacción entre los diversos ámbitos; es decir, a una simbiosis entre documentación y

reflexión interpretativa, consulta bibliográfica y trabajo de campo, transcripción y análisis reflexivo.

Métodos y técnicas empleados en la recogida de información

Mi primer contacto con India fue sorprendentemente agradable. Kerala, y concretamente Trivandrum, donde residí a lo largo de mi período de investigación, es un lugar de mucho verdor, repleto de palmeras, con un clima caluroso y lleno, en general, de gentes sencillas y amigables. Y aunque el choque cultural es significativo, no tuve problemas en adaptarme al modo de vida de los malayalis. Sin embargo, mis intentos por integrarme en su sociedad fueron casi siempre fallidos, puesto que mi apariencia siempre me revelaba como una *outsider*. No importaba que mis gestos, mi modo de comer, mi vestuario y hasta mis pautas de comportamiento correspondieran a los hábitos culturales allí establecidos, puesto que mi color de piel y mi color de pelo eran razón de fuerza mayor para atraer la atención y justificaban siempre un trato preferencial. Aun así, llevando unas veces peor y otras veces mejor el no poder pasar inadvertida en ningún lugar, no tardé en sentirme cómoda en mi nueva rutina de vida y de trabajo.

El principal hándicap con el que me encontré al comenzar la investigación fue el idioma. Una gran mayoría de los habitantes de Trivandrum posee un conocimiento básico del inglés, por lo que en principio no me planteé la posibilidad de tener problemas de comunicación. Pero una vez en el campo de trabajo, descubrí desesperada que pocos informantes son los que poseen un dominio del inglés y que sin aprender malayalam (el idioma oficial del estado de Kerala) o sin un traductor, no podría llevar a cabo ninguna investigación. El malayalam es una lengua complicada, para cuyo estudio se necesita una preparación inicial de la que carecía y una dedicación exclusiva de la que no podía disponer. Por tanto, decidí seleccionar una persona nativa que me pudiera acompañar y asistir en los diferentes campos de estudio. Y así es como establecí contacto con Bijo Kaduvettor Ninan, un joven malayali aficionado a la música, que ya había conocido en mi primera estancia por medio de amigos comunes. Era consciente de que el desconocimiento de la lengua nativa acentuaría aún más el distanciamiento con mis informantes y la integración completa en su cultura, pero la dificultad de dicho idioma y la falta de tiempo hicieron que me inclinara por la opción de trabajar con

alguien de confianza, amigable, familiarizado con las tradiciones musicales de su región y con un buen nivel de inglés, que fuera mi colaborador durante el trabajo de campo.

Por otra parte, para el estudio de la estructura musical de *panchavadyam*, era necesario aprender los diferentes patrones rítmicos que conforman su práctica desde el que fuera el principal instrumento participante. Para ello, trabajamos con Margi Mohanan, músico de reconocido prestigio en el ámbito musical de Kerala, intérprete de *timila* en géneros instrumentales como *panchavadyam* así como en géneros dramáticos, e integrante de la escuela de artes *Margi* en Trivandrum. Contrariamente a la idea de bimusicalidad, planteada por Mantle Hood ya en 1960, según la cual, para comprender una cultura musical es un requisito necesario que el aprendizaje musical incluya práctica y *performance*, mi decisión fue la de aprender la estructura musical de *panchavadyam* desde el instrumento *timila* sin una aproximación práctica, es decir, sin aprender el modo de tocar dicho instrumento. Las razones de esta decisión son básicamente tres: primero, el no ser percusionista y tener que partir de cero en dicha práctica me llevaría un tiempo (como en el caso de la lengua malayalam) del que no disponía; adquirir la destreza básica en la interpretación del *timila* en menos de dos años (cuando son cuatro años el mínimo requerido) desde una base nula, suponía para mí un imposible. En segundo término, aunque hubiera decidido intentarlo, dicho proceso hubiera retardado mi avance en el entendimiento de la estructura musical (lo que constituía la principal finalidad del proyecto), puesto que las clases carecen de explicaciones teóricas y el aprendizaje se basa en un proceso de escucha y repetición. Y tercero, el acercarme a la práctica del instrumento con el fin de entender el proceso pedagógico no era factible: la percusión se enseña en ciertas instituciones de Kerala¹⁰ en clases colectivas, pero mi situación de mujer, extranjera, y sin conocimiento del malayalam hacía de esta posibilidad algo irrealizable.

¹⁰ Las dos principales instituciones de enseñanza artística presentes en Kerala son “Kshetra Kalapeetham” en Vaikom y “Kalamandalam”, situada en Cheruthuruthy (Thrissur). Esta última, de gran renombre, es una institución dedicada a la enseñanza de las artes presentes en dicho estado (danza, drama y música). Allí acuden a estudiar extranjeros, no hindúes, hindúes procedentes de otras castas que no son las de músicos, y mujeres (pero no para el estudio de instrumentos de percusión). Aquellos procedentes de castas de músicos por nacimiento (como son *marar*, *poduval*) son los continuadores de la tradición y no necesitan acudir a ningún tipo de institución, ya que generalmente estudian en casa bajo las directrices de un familiar.

Así pues, tomaba clases individuales de notación y transcripción casi a diario durante los meses anteriores al inicio de los festivales en los *kshetrams*, en los que los músicos están libres. Una vez iniciada la época de festivales (noviembre-abril aproximadamente) era más difícil recibir clases con regularidad por la condición itinerante de los músicos, quienes viajan continuamente por Kerala (principalmente por las regiones del centro y norte) para participar en los diversos festivales que organizan los templos hindúes. Por tanto, las clases eran particulares (unas veces en mi casa, otras en casa de mi gurú) y a lo largo de ellas, con la ayuda de Bijo como traductor, íbamos analizando la estructura de las diversas secciones musicales de *panchavadyam*. El modo de enseñanza era, unas veces a través de *vayttari*, es decir, a través de sílabas rítmicas intrascendentes que el percusionista normalmente recita y que simbolizan los toques de tambor¹¹, y otras, desde el propio instrumento. Las clases eran registradas por medio de una grabadora digital, lo que facilitaba a mi profesor la percepción de fallos en cada sección estudiada y agilizaba mi posterior tarea de transcripción. Cada vez que finalizábamos una sección, Mohanan me pedía interpretarla sucesivas veces con *vayttari* para comprobar que la transcripción era correcta¹². En definitiva, el método de transcripción musical supuso una forma excelente como medio de analizar los detalles de la estructura musical de *panchavadyam*. En dicho proceso de análisis fue asimismo provechoso involucrar al mismo profesor. Juntos veíamos grabaciones de distintas interpretaciones, donde él podía explicar con más precisión detalles referentes a la diferenciación de las secciones musicales así como resolver dudas relativas a la falta de concordancia en ocasiones entre transcripción/interpretación. En este sentido, el uso de este método de análisis que involucra al mismo músico, ha sido una herramienta musicológica de gran utilidad.

De este modo, mientras mi vida diaria transcurría en Trivandrum, donde asistía a las clases de música carnática y de *timila*, los viajes a Trichur (cuyo nombre oficial actual es Thrissur)¹³, nombrada a menudo como la capital cultural de Kerala, fueron

¹¹ En India, la enseñanza de los instrumentos de percusión no sólo parte de la práctica sino que se basa en el aprendizaje del llamado *vayttari* o recitación rítmica, también empleado en ocasiones en la misma *performance* de música carnática, y que supone una técnica de refuerzo a la memoria.

¹² Enseñar a una extranjera la estructura musical de forma sistemática, constituyó, según palabras de mi gurú, una gran responsabilidad, puesto que los procesos de enseñanza musical en India en general no incluyen un análisis teórico y se enseña siempre desde la práctica.

¹³ Distrito situado en la zona centro de Kerala.

continuos a lo largo de mis dos años de estancia. Esto se debía no sólo a que se trata de la cuna de los géneros instrumentales rituales y principal centro de actividades culturales, sino porque era allí donde podía participar, grabar y establecer contactos con los propios músicos. Por tanto, el principal método seguido en dicho contexto de trabajo fue la observación participante. Dicho método resultó eficaz para obtener información y lograr, al mismo tiempo, una relación más cercana con los reales portadores de la tradición musical que pretendíamos estudiar. Como afirma Helen Myers,

...la principal estrategia usada en el trabajo de campo etnomusicológico es la observación participante; (...) enriquece la autenticidad de los datos, refuerza la interpretación, aumenta la comprensión de la cultura, y ayuda al investigador a formular preguntas significativas (Myers 1992: 29).

Asistíamos a festivales organizados por los templos, donde podíamos observar la *performance* de *panchavadyam* así como de los diversos géneros musicales allí presentes, y al mismo tiempo era posible percibir y experimentar el ambiente creado en torno a los mismos. En dichas ocasiones, las técnicas esenciales utilizadas para la recopilación de datos fueron tanto la grabación con videocámara como la fotografía. No sólo traté de documentar el género musical investigado sino, asimismo, los instrumentos que participan en él en sus diferentes contextos de actuación (que en algunos casos constituyen los géneros dramáticos), así como los procesos de construcción de los mismos; también fueron objeto de filmación el desarrollo de los festivales, el ambiente que se crea en torno a ellos, así como la *performance* de otros géneros instrumentales que también participan en los diferentes eventos organizados en el templo. Por otra parte, el diario de campo fue otra de las técnicas empleadas asiduamente. Un pequeño cuaderno era mi fiel acompañante en los diversos campos de estudio. En él anotaba todos aquellos datos relevantes acerca de mis informantes, nombres técnicos relacionados con el tema de mi investigación, fechas y nombres de los festivales a los que asistía, número de músicos e instrumentos presentes en cada uno de los géneros musicales observados, etc.

En general, el acceso a los templos hindúes está restringido para todos aquellos no pertenecientes a dicha religión. Pero, puesto que *panchavadyam* es interpretado en las confinidades del templo y no en su interior, no tuve problemas en acceder a las

inmediaciones del mismo y tomar notas, fotografías o realizar grabaciones. No obstante, en ocasiones mi presencia supuso un problema; en ciertos templos de carácter más ortodoxo, la entrada a lo que constituía el recinto delimitado entre los muros externos que circundaban el templo y el propio templo me estaba vedada. Consecuentemente, pronto me di cuenta de que la religión habría de ser un tema clave en mi investigación, puesto que la música que me había propuesto investigar constituía una de las principales formas de culto a los dioses hindúes. Y así, desde mi formación cristiana, habría de acercarme al hinduismo como medio para entender el contexto de actuación de *panchavadyam*. A pesar de ello, no me planteé la posibilidad de convertirme a dicha religión, algo que quizás habría facilitado mi investigación y el acceso al mundo musical presente en el interior de los templos; no sólo por una cuestión de principios, sino porque además, como acabo de expresar, por lo general, se me permitía la entrada a las inmediaciones de los templos (desde donde observar las interpretaciones de *panchavadyam* así como de otros géneros instrumentales), y porque la información necesaria acerca de los mismos la podía obtener a través de fuentes escritas y humanas. De cualquier modo, al realizar el trabajo de campo en un contexto cultural y religioso completamente ajeno al de uno mismo, el secreto para no sentirse fuera de lugar es el respeto por dichos templos como lugares espirituales de oración y por sus dioses como representaciones de un mismo y único Dios; se trataba de cambiar, por tanto, el modo de percepción de lo que constituye, desde mi punto de vista, una única realidad.

Pero, sin duda, fueron las entrevistas las que constituyeron el medio de información más completo y, por tanto, la técnica de investigación más utilizada. La primera guía de entrevista empleada con los informantes fue elaborada a partir del modelo incluido en el capítulo 3: “Field work” del libro de Nettl, Bruno. 1964: *Theory and Method in Ethnomusicology*. Éstas eran elaboradas desde un enfoque objetivo con diversos tipos de preguntas en torno al tema de estudio, que variaban acorde con mi mayor o menor conocimiento del tema. En ellas se incluía una gran variedad de cuestiones: desde preguntas concretas que requerían respuestas específicas, hasta otras más generales que exigían explicaciones amplias o más complejas por parte del entrevistado. Dependiendo del lugar donde se realizara la entrevista, del tiempo disponible o de la misma actitud de los informantes, el tipo de entrevista llevada a cabo variaba; es decir, las diversas circunstancias condicionaban la determinación de las directrices de las cuestiones. Aunque traté de efectuar algunas entrevistas en inglés,

pocas veces fue posible. La mayor parte de mis informantes no dominaban el idioma o lo hablaban de manera poco fluida, en cuyo caso, viendo a mi colaborador de origen nativo, optaban por disculparse por su escaso conocimiento del inglés prefiriendo conversar en malayalam. Así pues, la colaboración de mi traductor fue fundamental. Llevaba anotadas las preguntas en mi diario de campo, las formulaba en inglés y él era el encargado de realizar las traducciones, tanto del inglés al malayalam como viceversa. Además de ejercer de traductor *in situ*, él posteriormente realizaba las transcripciones de las conversaciones grabadas en malayalam al inglés. Ya se tratara de entrevistas informales (o conversaciones guiadas) como de entrevistas estructuradas sobre la base de una serie de preguntas que anotaba previamente a modo de guía, siempre dejaba un campo abierto a la improvisación. En muchas de las ocasiones, iba moldeando las preguntas según lo que el informante fuera contando; me parecía poco correcto, a la vez que incómodo, realizar preguntas de forma automatizada, de manera que siempre prefería tratar de enlazar la temática. El primer tipo de entrevista informal fue especialmente útil durante las primeras fases del trabajo de campo. Puesto que en un primer momento se trataba de adquirir conocimientos básicos sobre aspectos desconocidos, las entrevistas de este tipo proporcionaban conceptos generales y un vocabulario de términos técnicos que debería ir descifrando en otras entrevistas posteriores.

Por último, señalar que, aunque un amplio porcentaje de las entrevistas eran grabadas en forma audio digital, en aquellos casos en los que tenía un contacto frecuente con el informante (como sucedía con mi gurú Mohanan), en la mayor parte de los casos no usaba grabadora; por tanto, muchos de los valiosos conocimientos transmitidos por él o por otros informantes que pueden aparecer citados a lo largo del trabajo, en muchas ocasiones no proceden de transcripciones de entrevistas, sino de mis propias anotaciones en el cuaderno de campo.

Fuentes utilizadas

Durante mi período en India, la consulta de ciertas bibliotecas o instituciones constituyó una inmensa ayuda para la obtención de datos referentes al proyecto de investigación iniciado. Entre ellas, he de destacar aquellas instituciones gubernamentales a las que acudí, creadas con el propósito de fomentar las artes desde el

aspecto académico, como son la *Kerala Sangeetha Nataka Akademi* -ubicada en la ciudad de Thrissur- o la *Sangeet Natak Akademi* -en Delhi-. Dichas fundaciones cuentan con bibliotecas de consulta, en las que se encuentran también publicaciones periódicas de revistas musicales, así como con archivos sonoros y visuales de música, danza y formas teatrales. Asimismo, son las organizadoras de programas y seminarios sobre las distintas formas de arte presentes en los respectivos ámbitos que representan: Kerala, en el caso de la academia de Thrissur, e India en general, en el caso de la academia de Delhi. En la primera de ellas tuve acceso a uno de los libros en malayalam sobre música ritual de Kerala¹⁴ (Gopala Menon 1986), así como a uno de los pocos artículos acerca del sistema métrico presente en la música de Kerala (Omchery Bhalla 1990); mientras que, en la segunda, pude consultar y adquirir numerosos artículos publicados en dos de las revistas musicológicas de mayor alcance en India: *Journal of the Madras Music Academy* y *Journal of the Sangeet Natak Akademi*.

De la misma manera, destaca la *Kerala Sahitya Akademi*, también situada en Thrissur, institución cultural constituida por el gobierno de Kerala en el año 1956 con la finalidad de promover actividades para el desarrollo de la lengua y la literatura en malayalam. Dicha academia financia tanto a asociaciones como a individuos para la publicación de trabajos literarios en malayalam, patrocinando al mismo tiempo conferencias literarias, seminarios y exhibiciones. En ella accedí a otros libros en malayalam: Nambisan 2000 (y su reedición en el 2005), cuya aportación supone el estudio más reciente y completo acerca de las músicas rituales de Kerala, o Warriar 1992, cuya publicación supone un análisis centrado exclusivamente en los diversos tipos de *chenda melam*¹⁵.

En cuanto a bibliotecas, no sólo trabajé en aquellas presentes en la Universidad de Valladolid y Salamanca, sino que, una vez en India, pude acceder a otros puntos de referencia que me fueron de gran utilidad, tales como la librería de la Institución *Sangeetha Bharathi* en Trivandrum, donde estuve cursando estudios de música

¹⁴ He de decir que la mayor parte de los libros en malayalam a los que pude acceder, actualmente no se encuentran en venta. Fui afortunada al encontrar los dos libros publicados por Annamanada Parameswara Marar (*Panchavadyam* y su posterior reedición *Timila Vadyam*) en una librería modesta de Trivandrum, puesto que no se han vuelto a reeditar y actualmente han desaparecido de los puntos de venta, como también ha sucedido con los libros de Gopala Menon 1986 o Warriar 1992.

¹⁵ Género de música instrumental litúrgica interpretada durante procesiones. Ver capítulo 7.

carnática y donde pude ampliamente documentarme acerca de dicha tradición, o la biblioteca de la Universidad de Trivandrum, en cuya sección, *Kerala Studies*, pude obtener numerosa bibliografía relativa a Kerala y sus aspectos socioculturales.

Aunque las consultas bibliográficas resultaron de insoslayable necesidad, fueron mis informantes, sin duda alguna, los que me proporcionaron la información más valiosa y genuina, imposible de encontrar en libros ni estudios científicos. En total, junto a mi colaborador, llevé a cabo cerca de treinta entrevistas con músicos, constructores de instrumentos, sacerdotes especialistas en rituales, expertos en las artes de Kerala, e hinduistas devotos. Algunas entrevistas eran breves (cerca de media hora), cuando se trataba de recoger información precisa y específica, por lo que a menudo no eran objeto de grabación, mientras que otras más extensas (de hora u hora y media) eran en su mayoría grabadas. A algunos de los informantes fue suficiente con entrevistarlos una vez y a otros los visité en más de una ocasión, como fueron los casos de A.S.N. Nambisan, estudioso y crítico de las artes percusivas, autor del libro *Thalangal Thalavadyangal* en malayalam, o L.S. Rajagopalan, anciano brahmán¹⁶ autor de numerosos artículos en inglés y malayalam sobre las formas musicales de Kerala, de las que es un gran entendido. El contacto con dichos informantes fue proporcionado por el Dr. P.V. Krishna Nair, secretario de la institución *Kerala Sahitya Akademi*.

El modo de acceder a músicos y constructores de instrumentos era sobre todo por medio de mi gurú. Al ser natal de Thrissur, él conocía a un gran número de informantes valiosos para mi trabajo así como lugares remotos en los que se llevaba a cabo la construcción de instrumentos¹⁷. En un comienzo, sin embargo, contactaba con ellos directamente; la estrategia para conseguirlo consistía en asistir a festivales donde *panchavadyam* era interpretado y, tras su finalización, acudir a hablar con alguno de los músicos y fijar la fecha para entrevistarlos.

Todos los músicos contactados accedían a ser entrevistados o visitados, y estas reuniones transcurrían la mayor parte de las veces en sus respectivos hogares. Tanto

¹⁶ Concretamente *ayyar*, casta sacerdotal no perteneciente a Kerala.

¹⁷ Contar con un alumno occidental supone un símbolo de prestigio para todo gurú; de ahí que el mío mostrara interés en guiarme a otros conocidos músicos.

Rolf Killius como Rolf Groesbeck me facilitaron nombres de algunos de los músicos con los que ellos habían trabajado, y este último fue el que puso en contacto conmigo a Renu, una joven hindú de Kochi¹⁸, que preparaba su tesis sobre aspectos sociales relacionados con los géneros instrumentales rituales, con la que compartí numerosa documentación y quien me proporcionó valiosa información contenida en publicaciones de templos, de acceso restringido para mí debido a mi situación de extranjera no hindú. El resto de informantes fueron proporcionados por mi colaborador, quien también negociaba la remuneración con los informantes; ésta generalmente oscilaba entre 200 y 400 rupias (4 a 8 euros). He de decir que todos los músicos aceptaban encantados el dinero, pocos de ellos hacían objeciones o ponían reparos y los menos (solo aquellos intelectuales como Rajagopalan y Nambisan) rechazaban cualquier tipo de remuneración. Tradicionalmente, los verdaderos gurús no pedían ninguna compensación puesto que pagarles cierta cantidad de dinero era como otorgar cierto precio a su arte, y éste no se puede calcular con cifras. Pero hoy la situación ha cambiado debido a las dificultades económicas por las que atraviesan muchos músicos.

Por último, decir que mis informantes en ningún momento han solicitado permanecer en el anonimato, por lo que no he necesitado el uso de seudónimos. En este sentido, puesto que aparecen citados con sus respectivos nombres, conviene explicar que una persona en Kerala usa un cierto número de nombres que pueden adoptar variedad de formas. Así, la primera palabra puede ser su nombre propio, quizás iniciales (como **A.S.N** Nambisan), o el nombre de la institución donde se graduó o donde actualmente trabaja, si se trata de un músico o artista en general (como **Margi** Mohanan o **Kalamandalam** Sashi); en este caso, como me comunicaron, la razón es la de diferenciar dos músicos que poseen el mismo nombre propio. Asimismo, puede adoptar el nombre del padre o el de su pueblo nativo; incluso algunos malayalis, después de su nombre propio, colocan el nombre de la casta a la que pertenecen (es el caso, por ejemplo, de Mohan **Poduval**).

La segunda fuente de documentación utilizada fue el trabajo de campo, conducido con más frecuencia en Thrissur que en Trivandrum. En él pude recoger información de primera mano a través de las anotaciones personales sobre todo aquello

¹⁸ Ciudad situada en Ernakulam, distrito costero situado en la zona centro-sur del estado.

observado en un cuaderno de campo, grabaciones en vídeo, material fotográfico o entrevistas. No sólo se trataba de documentar *performances* musicales, sino los contextos en los que éstas tenían lugar (rituales, festivales) así como los comportamientos o actitudes de la gente *in situ*.

Allí es donde viví las inconveniencias de lo que supone la realización de trabajo de campo en India. Como señala Myers (1992: 22), “la fortaleza y la debilidad de nuestra personalidad son examinadas al adaptarnos a un modo de vida ajeno y al documentar una cultura musical desconocida”. Hay que estar preparado para hacer frente a largas horas de calor con temperaturas extremas y rodeada de mosquitos, adaptarse a contextos en ocasiones poco higiénicos, sufrir la falta de agua potable con el consecuente efecto de deshidratación, mantener la sonrisa y los buenos modos ante el acoso y miradas curiosas de la gente y, sobre todo, no perder la paciencia ante los pisotones y empujones del conglomerado humano presente en los festivales. Si no se acude prevenido ni motivado, estas condiciones de trabajo pueden fácilmente irritar y desespearar, haciendo que uno se cuestione realmente: “¿qué estoy haciendo aquí?” Sin embargo, como muchos etnomusicólogos coinciden en señalar, la fascinación por el trabajo de campo es algo que se va adquiriendo poco a poco. En mi caso personal, esto sucedió cuando logré familiarizarme con el contexto, comprobando con satisfacción que “entendía” la música que escuchaba, y cuando aprendí a valorar la importancia de establecer un contacto prolongado con los miembros de esa cultura si quería entender todo lo que sucedía a mi alrededor.

La recogida de información se hacía con sumo cuidado. Antes de acudir al campo de estudio se revisaba el equipo audiovisual de trabajo para no sufrir en las grabaciones contratiempos técnicos como baterías no recargadas, escasez de cintas, etc. Se intentó no obviar datos de interés, de seleccionar a los informantes. Personas de diversas edades, poseedoras de un reconocido prestigio en la comunidad, nos ayudaron con sus testimonios y con su experiencia práctica como músicos, literatos o devotos de la religión hindú. Asimismo, el hecho de que una extranjera mostrara interés por sus tradiciones musicales y hubiera llegado hasta allí desde España (o mejor dicho, desde Europa, puesto que en su mayoría desconocen dónde se ubica nuestro país) para estudiarlas, no sólo les sorprendía sino que aumentaba su grado de valoración de las

mismas¹⁹. En este sentido, al considerarse poseedores de un material preciado, requerido por alguien ajeno a su territorio, trataban, en algunos casos, de tantear mi veracidad o autenticidad como investigadora (y no como alguien que pretende hacerse rico con su colaboración), mientras que en otros casos, veían una buena oportunidad para obtener algún tipo de beneficio económico. Así, para llegar al resultado que hoy se muestra, tuve que aprender la forma de preguntar y la forma de actuar para no cometer indiscreciones; es decir, tuve que aprender a desenvolverme según las normas establecidas de su cultura, teniendo que dejar a un lado mi lógica occidental.

Puesto que, como ya he señalado en páginas anteriores, había conocido a Bijo durante mi primera estancia y éste era músico, hablaba un inglés fluido y correcto y tuvimos una gran complicidad desde el comienzo, no dudé en solicitar su colaboración como traductor y asistente personal durante el trabajo de campo. El estudio de *panchavadyam* y de su contexto, por consiguiente, fue llevado a cabo con su cooperación y ayuda personal, lo que hacía posible combinar en un primer momento dos puntos de vista enriquecedores y complementarios: su percepción del fenómeno como *insider* (conocedor del idioma nativo, de la cultura y de la música) y mi situación irreversible como *outsider*, con la que podía aportar objetividad e imparcialidad.

V. ESTRUCTURA FORMAL

El presente trabajo de investigación está organizado en tres secciones cuyos contenidos trazan un amplio recorrido hasta llegar al núcleo musical del fenómeno *panchavadyam*. Después de un estudio, en primer lugar, del contexto sociocultural específico donde éste tiene lugar (Kerala, y, concretamente, sus templos hindúes), se incluye un recorrido minucioso por los instrumentos musicales, las artes escénicas y los géneros musicales que forman parte de la vida de dichos templos. Finalmente, el

¹⁹ Con formas de arte como el *kathakali* (forma de arte sacro no litúrgico de Kerala, que combina mimo, danza y música para dramatizar una historia de la mitología hindú) muchos malayalis (sobre todo aquellos fuera de la esfera “intelectual” o no conocedores del sánscrito) no entendían el valor de dicho arte e incluso lo llegaban a ridiculizar sosteniendo que era un arte para sordos y mudos. Pero según ha ido ganando fama y prestigio en el mundo occidental, esta forma dramática ha sido motivo de orgullo para muchos de ellos, que ahora comienzan a valorar su propia cultura y tradiciones (Warrier 1992: 1).

análisis de *panchavadyam* como género musical exclusivo de Kerala cierra la tercera y última sección.

Las descripciones, por tanto, adoptan tres niveles:

- Sociológico / Antropológico. Se describen aspectos concernientes a la realidad social y cultural presente en el estado de Kerala: historia, organización social (sistema de castas), religión.
- Etnográfico. Momento, lugar y aspectos descriptivos del ámbito en el que se interpreta *panchavadyam* (el material fotográfico incluido en el trabajo y las grabaciones digitales realizadas documentan el fenómeno descrito).
- Musicológico/Etnomusicológico. Desde esta perspectiva se aporta:
 - El estudio de la música en sí, es decir, los fundamentos métricos de las dos teorías musicales principales presentes en Kerala: música carnática y música ritual.
 - Consideraciones generales sobre el estatus de los músicos involucrados (casta, vocación profesional, proceso enseñanza/aprendizaje, prestigio...), aspectos relativos a la *performance* y otras cuestiones necesarias para conocer el fenómeno abordado.
 - Un estudio organológico detallado de los instrumentos que participan en la vida de los templos, incluidos los exclusivos de *panchavadyam* y que a su vez son protagonistas en otras esferas de la vida musical de Kerala²⁰. Se ilustra cada instrumento en términos de su contexto interpretativo, su origen y difusión, los géneros musicales en los que es utilizado, su estatus dentro del grupo, sus modalidades de ejecución y funciones.

²⁰ El sistema que seguiré para la clasificación de los instrumentos musicales es el que rige hoy en India y que aparece citado por primera vez en el *Natya Sastra*, famoso tratado en sánscrito sobre artes escénicas. Dicho sistema de clasificación se basa en el modo de producción del sonido y agrupa a los instrumentos en 4 categorías, que coinciden en buena medida con la catalogación presentada por Erich Von Hornbostel y Curt Sachs.

- Transcripciones y detalles analíticos sobre la organización interna de la música de *panchavadyam*, que se caracteriza por una estructura rítmica piramidal basada en una constante disminución de los ciclos métricos que conforman las diferentes secciones y un aumento del tempo. Estos y otros detalles son analizados en relación con el contexto de *performance*.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, como ya he mencionado, el presente trabajo está organizado en tres unidades, sin tener en cuenta la “Introducción” (donde se incluyen los apartados referentes a problemática y finalidad de la tesis, estado de la cuestión, objetivos y marco teórico y metodología de la investigación), ni las conclusiones, bibliografía, anexos y glosario. La primera parte, titulada “Estudio del contexto socio-religioso de *panchavadyam*”, incluye cuatro capítulos:

- En el primero de ellos (1. “El estado de Kerala desde una perspectiva histórico-cultural”), describo ampliamente el entorno de Kerala, centrándome en su geografía, los principales acontecimientos que conforman su historia como estado y los aspectos más relevantes acerca del sistema de castas que aún hoy rige en India.
- Puesto que *panchavadyam* es mayormente un género ritual que forma parte de un contexto religioso -el templo-, el siguiente capítulo (2. “El hinduismo en Kerala y su práctica”), pretende proporcionar una información básica sobre los aspectos más destacables de la religión hindú y su práctica en Kerala.
- Finalmente, a lo largo de los dos últimos capítulos que conforman esta primera sección (3. “El templo hindú en Kerala (*kshetram*) como espacio religioso, artístico y social” y 4. “Rituales y eventos festivos del templo”) examinaré el templo como contexto principal de culto religioso y de *performance* musical. Mostraré diversos aspectos concernientes a su estructura, su organización y administración, así como los principales rituales y festivales celebrados en el mismo y sus significados.

A lo largo de la segunda parte, cuyo título es: “Artes tradicionales presentes en los *kshetrams* de Kerala”, analizaré aquellos instrumentos, artes escénicas y géneros

musicales que forman parte de la vida de los templos, ya sea en rituales o festivales. El objetivo es comprobar la mayor o menor proximidad de dichas artes al ritual del que forman parte y descubrir cuáles de ellas, aun considerándose artes litúrgicas pueden ser interpretadas en contextos laicos. Dicha sección, por consiguiente, contiene 3 apartados:

- Ya que la mayor parte de los rituales son acompañados invariablemente de instrumentos musicales, en el quinto capítulo (5. “Instrumentos musicales: *kshetra vadyas*”) describiré aquellos que están presentes en los mismos (ya sea de forma solista o como integrantes de un conjunto instrumental). Dedicaré más espacio a aquellos que integran *panchavadyam* y que, a su vez, forman parte de otros géneros o contextos.
- En el capítulo siguiente (6. “Artes escénicas”) realizaré un breve recorrido por los géneros teatrales y de danza presentes en el templo. Analizaré no sólo el papel de la música en cada uno de ellos sino también su evolución e importancia dentro del templo.
- En último lugar, a lo largo del capítulo que cierra esta sección (7. “Géneros musicales: *kshetra vadya kala*”) me centraré en los géneros exclusivamente musicales que forman parte de la vida de los templos. Tras su contextualización dentro de las tradiciones musicales presentes en India, estudiaré cada uno de ellos según el lugar que ocupan dentro del ritual o del festival del que forman parte.

Finalmente, los 3 capítulos que integran la tercera y última parte de la presente tesis (“Aspectos musicales y *performance* de *panchavadyam*”) contienen una explicación específica de dicho fenómeno musical como género exclusivo de Kerala.

- Tanto el octavo capítulo (8. “Definición y trayectoria histórica del género”) como el noveno (9. “Elementos performativos y códigos de interpretación”) recogen información acerca de la historia de *panchavadyam* y los cambios acaecidos hasta llegar a su formación actual, sus contextos de actuación, así como todos aquellos aspectos relativos a la *performance* y al papel de los

músicos protagonistas de dicho evento musical (entorno, estatus, modo de vida, proceso de enseñanza-aprendizaje...).

- Para finalizar, en el capítulo 10 (“Análisis musical”), me detendré en aspectos analíticos relativos a su estructura musical, no sin antes presentar un estudio pormenorizado de los conceptos fundamentales referentes al sistema métrico (*tala*) de la gran tradición clásica que representa la música carnática, así como de la denominada “música de Kerala” (música ritual/devocional que incluye géneros mayormente instrumentales como es *panchavadyam*). La primera es común a todo el sur de la India, mientras que la segunda es exclusiva de Kerala. Realizaré un estudio comparativo de dicho sistema en ambas tradiciones con el fin de poder determinar si la música ritual puede ser examinada como una variante regional de la música carnática o como una tradición musical independiente.

PRIMERA PARTE:

ESTUDIO DEL CONTEXTO SOCIO-

RELIGIOSO DE *PANCHAVADYAM*



El objetivo de la presente sección es describir Kerala como contexto social y cultural de *panchavadyam*. Considero necesario realizar un recorrido por la historia de Kerala y presentar una amplia descripción de la vida y las tradiciones de su población hindú lo considero necesario para poder entender con mayor objetividad los posteriores apartados que conforman este trabajo de investigación.

Por tanto, el primer capítulo titulado: “El estado de Kerala desde una perspectiva histórico-cultural” ha sido elaborado con el propósito de acercar al lector al estado de Kerala, proporcionando los datos necesarios para una amplia comprensión de los diversos aspectos de la vida y cultura de los keralitas desde una perspectiva histórica. Para su redacción me he apoyado en autores como Aiyappan (1982), Kareem (1971), Kurup (1988), Kavalam Narayana Pannikar (1991), Cannon and Davis (2000), Groesbeck and Palackal (2000), Rajeevan (1999), y, sobre todo, Krishna Iyer (1970) y Menon (1978, 1979, 1996), cuyos trabajos constituyen un estudio detallado de los múltiples aspectos geográficos, históricos, culturales y sociales que conforman la historia de Kerala y que hacen de este estado un lugar único y especial. Asimismo, para la elaboración del subcapítulo acerca del sistema de castas me he servido de otra bibliografía complementaria de gran utilidad por su exhaustividad en el estudio de los diferentes grupos sociales: Menon, Tyagi, y Kulirani (2002), Fuller (1976), Narayanananda (1955) y P. Thomas (1975).

El siguiente capítulo, titulado “El hinduismo en Kerala y su práctica”, pretende proporcionar una información básica, a la vez que sólida, acerca del contexto religioso del que forma parte *panchavadyam*. La comprensión de lo que conforma las bases de la religión hindú (creencias, dioses venerados, formas de devoción) ayudará a un mejor entendimiento del contexto esencial donde se desarrollan diversos géneros instrumentales como el que ocupa la presente investigación: el templo. Para su elaboración me he apoyado en autores como: P. Thomas (1975), Margaret Stutley (1985), Swami Bhaskarananda (1998) y John Renard (2005), por su claridad y precisión en la explicación de dicha religión. Aparte de la consulta bibliográfica, aportaré datos obtenidos de mi observación y experiencia personal durante los dos años vividos en Kerala y entre sus gentes.

Finalmente, los dos últimos capítulos que conforman la presente sección giran en torno al templo como contexto de *performance* de las artes escénicas y géneros instrumentales que veremos más adelante (entre los que figura *panchavadyam*).

El templo hindú no es sólo el centro de la vida religiosa de una comunidad sino también de la vida social (Thomas 1975: 34). Es un lugar en el que, además de celebrarse rituales y festivales en torno a la deidad, se desarrollan una gran variedad de actividades artísticas y culturales, que implican teatro, danza y música.

En primer lugar, por tanto, estudiaré el modelo arquitectónico del templo que comúnmente encontramos en Kerala, con el fin de comprobar su estrecha relación con los rituales y, concretamente, con los géneros instrumentales. Seguidamente, me detendré en el análisis de su organización interna y administración, llevada a cabo por los mismos sacerdotes y por los *Devaswom Boards*, unos organismos gubernamentales que, con el paso de los años y tras una serie de reformas agrarias, han ido adquiriendo más fuerza y poder sobre los templos. Y, por último, haré un repaso de los rituales y festivales que se celebran en los mismos (desde los más básicos hasta los más elaborados), considerando al mismo tiempo el papel que juega la música en cada uno de ellos. Esto me servirá para analizar, posteriormente, en el capítulo 7, cómo hay géneros instrumentales que pueden separarse del ritual y ser interpretados en otros contextos (como escenarios) y géneros que van intrínsecamente unidos al ritual y sin el cual no existen. Como ya señalé en el estado de la cuestión, existe una amplia bibliografía sobre los rituales *kavu*, pero no ocurre así con los rituales celebrados en los *kshetrams*, de ahí la importancia de dedicarles un apartado en esta tesis.

Para la redacción de estos capítulos no disponemos de una bibliografía temáticamente delimitada, es decir, los libros referentes a los templos, su estructura o funcionamiento son escasos: Rajan Gurukkal (1992), S. Jayashanker (1999), Shivaji Panikkar (1999), A.V. Shankaranarayana Rao (2001), R. Janardhana Iyer (2005) -en malayalam-; y la información referente a los mismos aparece con mayor frecuencia formando parte de capítulos que versan sobre la cultura general de Kerala: L.A. Krishna Iyer (1970), A. Sreedhara Menon (1978, 1979, 1996), Kavalam Narayana Panikkar (1991), Cannon and Davis (2000) y Killius (2006). Asimismo, el trabajo doctoral de

Rolf Groesbeck (1995) sigue constituyendo un apoyo importante, al igual que mis informantes y la propia experiencia personal en el campo de estudio.

1. EL ESTADO DE KERALA DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICO-CULTURAL

La República de la India, país del sur de Asia que comprende la mayor parte del subcontinente indio, es la sede de un sustancial porcentaje de la población mundial y un área de gran riqueza histórica y cultural. Las numerosas migraciones e invasiones que ha vivido el país y la naturaleza de sus fronteras geográficas se reflejan hoy en la inmensa variedad de culturas y en la distribución de lenguas, gentes y religiones.

Kerala, situada en el extremo suroeste del continente indio, es tan conocida por sus artes escénicas como por sus aportaciones al panorama intelectual y cultural del país. Es una tierra donde la naturaleza todavía se conserva pese a la industrialización, el influjo urbano y la elevada población; donde el nivel de alfabetización es uno de los más altos del país; donde personas de diversas religiones y orientaciones políticas han sido capaces de fraguar una cultura e identidad comunes (Chaitanya 1994: 1). Estos y otros rasgos, como veremos a lo largo de las siguientes páginas, hacen de Kerala una región cultural única, claramente diferenciada de las culturas vecinas presentes tanto en el sur como en el norte del país. Puesto que la vida cultural de la actual Kerala es el resultado de un largo proceso histórico de síntesis de varias culturas y cambios sociales, he juzgado acertado el hacer un recorrido histórico deteniéndome con más detalle en aquellos puntos clave que han marcado la evolución de la sociedad malayali.

1.1 Fisonomía de Kerala

Kerala es una región costera repleta de cocoteros situada en el suroeste del continente indio (**imagen 1**). Comprende una estrecha franja costera en el sur de la

península definida en el este por la cadena montañosa conocida como *Western Ghats* o *Sahyadri Mountains* y por el mar Arábigo en el oeste. Paradójicamente, como señala Menon (1996: 1), su posición geográfica ha contribuido a su aislamiento político y cultural en relación con el resto del país (puesto que las cadenas montañosas en el este del estado forman una frontera natural con el continente indio), facilitando, por otro lado, un prolongado contacto con otros países foráneos debido a su apertura al mar arábigo.



Imagen 1. Mapa de Kerala y su ubicación en el subcontinente indio

La población de Kerala supera en la actualidad los 33 millones de habitantes, según el último censo de India del año 2011, y aunque siempre ha sido predominantemente rural, en la actualidad es la población urbana la que conforma la gran mayoría. El arroz, la tapioca, los plátanos, el té y las especias son los cultivos más importantes. A pesar de que su área de superficie es bastante reducida, la variedad de paisajes y la abundancia de vegetales y vida animal otorgan a esta región una distinguida personalidad (Menon 1979: 1). A la belleza de sus paisajes contribuyen, sin duda, las lluvias monzónicas, tan características de los climas tropicales, y sus temperaturas moderadas y equilibradas a lo largo del año. El monzón suroeste,

caracterizado por sus lluvias abundantes y tormentas, comienza alrededor de finales de mayo o principios de junio y continúa hasta septiembre. En octubre se presenta el monzón noroeste, de menor intensidad. Diciembre, enero y febrero son los meses más “frescos” del año, mientras que marzo, abril y mayo son realmente calurosos, con temperaturas que rozan los 40°. Aunque pueden existir variaciones en las precipitaciones, la falta completa de lluvias es un fenómeno desconocido en Kerala (Kareem 1971: 6).

El malayalam es la lengua nativa del estado, y constituye una de las 16 lenguas oficiales reconocidas por la Constitución india²¹. Mientras que la principal lengua hablada en la zona centro-norte de la península es el hindi, procedente de la rama indoeuropea, en el sur predominan cuatro lenguas procedentes de la familia dravídica: kannada (hablada en el estado de Karnataka), tamil (en Tamil Nadu), telugu (en Andhra Pradesh) y malayalam, que constituye la lengua nativa de Kerala²² (ver la localización de dichos estados en la imagen 2). El inglés, sin embargo, no es sólo una reliquia de un imperialismo ya extinguido, sino que también es una lengua hablada por una gran mayoría de malayalis en las zonas urbanas, puesto que dicho idioma constituye un requisito básico en diferentes categorías profesionales.

1.2 Historia de la formación de Kerala como estado

Según los historiadores, antes de la era cristiana todo el sur de India (correspondiente a los modernos estados de Andhra Pradesh, Karnataka, Tamil Nadu y Kerala) era la cuna de una antigua civilización conocida como dravídica. Los pueblos arios, procedentes del Asia occidental (aunque existen diversas teorías sobre su origen), invadieron Kerala dos o tres siglos antes del comienzo de la era cristiana, añadiendo un nuevo elemento racial y socio-cultural a la civilización nativa del sur (Menon 1979: 61). De hecho, la leyenda mitológica asociada al origen de Kerala habla de la incursión aria

²¹ El hindi y el inglés constituyen las lenguas oficiales de India y se estipula la existencia de más de 1600 dialectos.

²² El malayalam se asemeja al tamil y muestra una fuerte influencia del sánscrito. Ver más detalles en Menon (1978: 181-184; 1979: 333-334).

en dicha región (Kareem 1971: 7). En la mitología, Kerala fue creada por Parasurama, la sexta encarnación de Vishnu²³. Parasurama, cuyo nombre proviene de su arma (*parasu* = hacha), era un guerrero famoso por su fuerza física, y notorio por sus asesinatos de los integrantes de la raza gobernante (*kshatriyas*), para liberar así a la sociedad de la opresión a la que estaba sometida. Existen numerosas versiones, pero la que prevalece es la que narra cómo con la intención de expiar su pecado, se retiró en penitencia. Perturbado por sus acciones sanguinarias, imploró ayuda a los dioses. El dios del mar, Varuna, respondió, prometiendo otorgar a Parasurama la tierra que igualara la distancia que su hacha abarcara. Así, haciendo uso de toda su fuerza, su hacha voló desde Gokarna, situada en la costa suroeste de Karnataka, hasta Kanyakumari, la punta sur de India. El mar se retiró de la superficie de territorio abarcada y así es como se formó la tierra de Kerala. Unos de los textos sagrados del hinduismo, *Puranas*, dice que Parasurama trasladó del norte 64 familias de brahmanes que asentó en Kerala con el propósito de redimir su pecado. Esta legendaria historia sobre el origen de Kerala, según autores como Kareem (1971: 1,7) y Menon (1996: 11) es una invención de los inmigrantes brahmanes para resaltar aún más su predominio sobre el resto de la sociedad. Aun así, Kavalam Narayana Pannikar (1991: 6) e igualmente Menon (1979: 9-10) afirman que la leyenda no puede ser del todo ignorada, a pesar de que carece de validez histórica, puesto que sugiere la posible acción volcánica y sismológica acaecida en la región costera muchos siglos atrás y que dio lugar a la tierra de Kerala.

Asimismo, existen numerosas especulaciones en torno al origen del nombre de Kerala. Podría proceder de la palabra en sánscrito *keralam* (tierra añadida), lo que supondría una obvia asociación con sus orígenes mitológicos y geológicos (Cannon and Davis 2000: 11). Otros, en cambio, sostienen que Kerala es “la tierra de los cocos”, puesto que dicho término procede de las palabras *keram* (coco) y *alam* (tierra). Kavalam Narayana Pannikar (1991: 3-4), por su parte, habla del “país de los cheras” puesto que “kera” es “chera” en sánscrito y “alam”, país, lo que haría alusión a los orígenes de Kerala, como veremos a continuación.

²³ Vishnu es uno de los dioses que conforman la trilogía hindú. Es el preservador del universo.

La primera época importante en la historia de Kerala es la era conocida como “era sangam”, que comprende los primeros cinco siglos de la era cristiana (Menon 1979: 45). Kerala, en aquel entonces, no constituía una entidad cultural o política independiente, sino que junto a Tamil Nadu formaba parte de la región conocida como Tamilakam; ambas áreas, por tanto, compartían unas costumbres y un patrimonio cultural común. La lengua original de dicha región era una forma arcaica del tamil. Durante el período medieval, concretamente alrededor del s. IX a. C, el malayalam y el tamil comenzaron a divergir como dos lenguas independientes (Menon 1988: 123; 1979: 332), y las desigualdades culturales llevaron a la diferenciación de cuatro dinastías o unidades políticas en Tamilakam: el reinado de los cheras en la zona oeste (correspondiente a la actual Kerala) y los reinados de los cholas, pandyas y pallavas en el este (correspondientes al actual Tamil Nadu) (Krishna Iyer 1970: 1). De esta forma, Kerala desarrolló un aislamiento político y cultural con el resto del país, estableciendo, por el contrario, contactos a través del mar con diversos pueblos que fueron atraídos a sus costas; entre otros, destacan los árabes, asirios, babilonios, fenicios, israelíes, griegos y romanos. Aunque dichos contactos foráneos fueron motivados en un principio por intereses comerciales debido a la fama de Kerala como la tierra de las especias, dichos intereses pronto se convirtieron en intereses culturales, religiosos y políticos, que se manifestaron, entre otras cosas, en la introducción de otras religiones, como fueron el cristianismo, el islam o el judaísmo (Menon 1996: 59; Kavalam Narayana Pannikar 1991: 3). Por tanto, los contactos foráneos dominan la historia social y cultural de la Kerala antigua y medieval.

El “período post sangam” (siglos V-IX d. C) fue una etapa oscura en la historia de Kerala, y en la historia del sur de India en general, caracterizado por las turbulencias sociales vividas por los levantamientos y las invasiones de las dinastías vecinas, quienes debilitaron el poder político de dicha región (Kareem 1971: 10). A comienzos del s. IX a. C, los cheras se restablecieron en Kerala como el nuevo poder dominante. Esta nueva dinastía es conocida como los “kulasekharas de Mahodayapuram”, y su reinado como el “segundo imperio de los cheras”. Con dicha dinastía gobernante, Kerala emergió en la historia como una entidad política y cultural independiente (Menon 1979: 49). El fundador y primer gobernador de dicho imperio fue Kulasekhara Alwar (800-820). Omchery (1999: 2) sostiene que este rey fue el responsable de potenciar las ceremonias

y festivales celebrados en los templos al incrementar la participación de músicos y artistas en los diversos rituales²⁴.

Debido a las sucesivas invasiones de los cholas, la unidad política de Kerala se desintegró y el imperio quedó dividido en provincias en las que los asuntos regionales eran administrados por autoridades locales. Tres estados, con sus respectivos reinados, fueron desarrollándose gradualmente:

- I. Travancore, en el sur de la región.
- II. Cochin en la zona central.
- III. Calicut en el norte (denominado posteriormente Malabar), bajo el auspicio de una dinastía real hindú liderada por los soberanos conocidos como los zamorines.

El sucesor de Kulasekhara Alwar, Rajasekhara Varman (820-844) es identificado con el famoso santo Cheraman Perumal Nayanar. Fue durante su reinado cuando la era malayalam, conocida como “Kollam era” (825 d. C), comenzó en Kerala²⁵. En el año 825 dicho monarca abandonó su reinado tras dividirlo entre sus nobles y caudillos partiendo hacia La Meca para convertirse a la religión musulmana. Dicho suceso, por tanto, constituye uno de los eventos más significativos en la historia de Kerala, puesto que a partir del mismo nació una nueva era (Kareem 1971: 12).

²⁴ Se puede decir, por tanto, que fue a partir del s. IX cuando la música ritual de Kerala comenzó a adquirir una gran relevancia.

²⁵ Kerala, además del calendario gregoriano, posee un número de calendarios autóctonos regidos por el movimiento del sol, la luna y las estrellas, y que sirven para la planificación de actividades religiosas o agrarias. Los malayalis siguen el calendario de la llamada era *kollam*, que considera mediados de agosto del año 825 d. C como año 0; así julio del 2006 es el año 1181 K.E, septiembre del 2006 es el año 1182 K.E. Y además, hacen uso de un calendario solar con 12 meses denominados según las constelaciones en las que se ve el sol durante dicho período, y que corresponden aproximadamente con nuestros signos del zodiaco: *Chingam* (el primer mes, que comienza a mediados de agosto), *Kanni* (mediados de septiembre), *Thulam* (mediados de octubre), *Vrischikam* (mediados de noviembre), *Dhanu* (mediados de diciembre), *Makaram* (mediados de enero), *Kumbham* (mediados de febrero), *Minam* (mediados de marzo), *Medam* (mediados de abril), *Edavam* (mediados de mayo), *Midhunam* (mediados de junio), *Karkadakam* (mediados de julio y último mes).

Asimismo, los malayalis reconocen 27 ciclos lunares periódicos (*nakshatrams*). Un *nakshatram* en Kerala es el tiempo en el que la luna se encuentra en una constelación. Un malayali normalmente fija su cumpleaños según el mes solar y el *nakshatram* sobre el que se sitúa la luna en ese momento; por lo tanto, la fecha de su cumpleaños varía cada año (Goesbeck 1995: 249).

Durante este período histórico florecieron nuevas instituciones socio-económicas como el sistema *marumakkathayam* (ver capítulo 1.3.2). Los brahmanes, que se situaban en la cúspide de la sociedad, lograron establecer su predominio en la vida social y cultural de Kerala. Las autoridades locales impusieron un sistema feudal explotando a los labradores y dando lugar a formas de desigualdad desconocidas hasta el momento. Dicha era también vio la construcción de templos en la mayoría de ciudades y pueblos de Kerala, y muchas de las artes rituales tuvieron su origen bajo el patronazgo de los kulashekaras (Menon 1979: 51).

Con la caída del segundo imperio de los cheras, los zamorines del norte adquirieron un gran poder en toda la región hasta la llegada de los portugueses en 1498, liderados por Vasco de Gama. Éstos, con la intención de establecer su supremacía política y comercial sobre Kerala, trataron de diezmar el poder de los zamorines con la ayuda de otros gobernadores como el soberano de Cochin (Kareem 1971: 14). Poco después, los holandeses también llegaron a las costas de Kerala atraídos por las especias allí presentes, reemplazando así a los portugueses (Menon 1979: 53).

Antes de la llegada de los portugueses, en lo que constituye la era post-kulasekhara (1102-1498), el sistema de castas mostró su mayor rigidez favoreciendo a los brahmanes, quienes disfrutaban de todo tipo de privilegios e inmunidades. Se desarrollaron instituciones como poliandria y poligamia, lo que llevó a una disminución de los valores morales entre la gente. A pesar de la degeneración moral de este período, Kerala experimentó un progreso en el terreno de las artes así como un intenso fervor religioso (Menon 1979: 52). Con la llegada de los portugueses, el estado vivió un período de inestabilidad religiosa, persecución e intolerancia en las relaciones con los nativos, incluidos los cristianos sirios. Su política de latinización les llevó a un conflicto con dichos cristianos, fuertemente arraigados en las tradiciones locales (Menon 1979: 54).

Posteriormente, en el s. XVIII, Kerala sufrió los ataques del sultán musulmán de Mysore²⁶, Hyder Ali, y subsiguientemente de su hijo, Tipu Sultan. Las invasiones de dichos sultanes musulmanes aceleraron el decline de la política feudal. Las castas altas,

²⁶ Ciudad situada en el estado de Karnataka, al norte de Kerala.

que hasta entonces constituían las clases privilegiadas de la sociedad, fueron el blanco de la furia y la persecución de dichos sultanes. Esta situación causó un enorme impacto psicológico en los miembros de las castas más bajas, quienes desarrollaron un nuevo sentido de seguridad en sí mismos y auto-respeto. Por tanto, los principios que constituían la antigua sociedad feudal y de castas de Kerala comenzaron a ser cuestionados y se abrió un nuevo camino para el surgimiento de una nueva sociedad igualitaria (Menon 1979: 55).

Ante dichas invasiones, los gobernantes de Kerala se vieron obligados a pedir apoyo a los ingleses, que ya habían hecho acto de presencia en India. Y así fue como los británicos, tras la victoria a finales del s. XVIII, se establecieron como el poder político dominante en Kerala (Menon 1979: 55). Mientras que Malabar pasó a ser del dominio de los ingleses bajo la Presidencia de Madrás, los estados principescos de Travancore y Cochin mantuvieron su identidad a partir de acuerdos firmados por separado con las fuerzas británicas. En 1949, tras el acuerdo de independencia de India logrado el 15 de agosto de 1947, dichas jurisdicciones fueron unificadas formando un nuevo estado: Travancore-Cochin. La realeza fue posteriormente abolida y el estado de Kerala, reconocido en base a su lengua, entró en existencia el 1 de noviembre de 1956. Sin embargo, aún hoy, los malayalis hablan de Travancore, Cochin y Malabar (o de sur y centro-sur, centro norte y norte de Kerala, respectivamente) como regiones distintas y reconocen en ellas no sólo diferencias fonológicas y semánticas en el malayalam sino también amplias diferencias culturales. No obstante, en la actualidad, Kerala está dividida en 14 distritos (**imagen 2**), la mayoría de los cuales posee el mismo nombre de la ciudad más importante del mismo²⁷. Dichos distritos son, de norte a sur: Kasargod, Kannur (antiguo nombre anglicanizado: Cannanore), Wayanad (antiguo nombre anglicanizado: Wynad), Kozhikode (antiguo nombre anglicanizado: Calicut), Malappuram, Palakkad (también denominado Palghat), Thrissur (antiguo nombre anglicanizado: Trichur), Ernakulam, Idukki, Alappuzha (antiguo nombre anglicanizado: Allepey), Kottayam, Pathanamthitta, Kollam (antiguo nombre anglicanizado: Quilon) y Thiruvananthapuram (antiguo nombre anglicanizado: Trivandrum).

²⁷ Exceptuando los distritos de Malappuram y Wayanad.



Imagen 2. Distritos que constituyen el estado de Kerala²⁸

Kasargod, Kannur y Wayanad constituyen el norte de Malabar, mientras que Kozhikode, Malappuram y la mayor parte de Palakkad representan el sur de dicho estado. Por su parte, el estado de Cochin comprende los distritos de Ernakulam, Thrissur y parte de Palakkad; y Travancore, finalmente, incluye los seis últimos estados: Idukki, Alappuzha, Kottayam, Pathanamthitta, Kollam y Thiruvananthapuram.

Las primeras elecciones tuvieron lugar al año siguiente del establecimiento de Kerala como estado, resultando elegido un gobierno comunista. Desde entonces, Kerala ha tenido una serie de gobiernos de coalición de varias orientaciones, generalmente alternando entre el Partido Comunista y el Partido del Congreso²⁹ (Cannon and Davis 2000: 16). La política en Kerala constituye un proceso participativo y enérgico entre los malayalis, que ejercen su voz a través de variadas asociaciones y organizaciones políticas, sindicatos, grupos sociales, etc. Las manifestaciones y protestas forman parte habitual en el paisaje urbano de Kerala.

²⁸ Página web: http://www.aboriginalproductions.com/kattarivuWEb/Main_Page/main_new.html. Valladolid, junio 2006.

²⁹ Kerala, de hecho, constituye uno de los primeros lugares del mundo en la libre elección de un gobierno comunista que ha venido gobernando el estado alternativamente desde 1956.

1.3 Sociedad

Repasando la historia de Kerala se puede comprobar que dicho estado cuenta con un largo historial de asimilación de diversas tendencias culturales. Actualmente, su población está formada aproximadamente por un 57% de hindúes, un 23% de cristianos³⁰ y un 19% de musulmanes, además de un reducido número de judíos presentes en la ciudad de Kochi (situada en el distrito de Ernakulam)³¹. Los hindúes, por tanto, conforman la mayoría dominante de la sociedad. No obstante, el rasgo más destacable de su sociedad es el espíritu de tolerancia adoptado entre dichas comunidades (Krishna Iyer 1970: 43), que no es sino el resultado de la gradual evolución de una cultura compleja y cosmopolita vivida a lo largo de siglos de contactos foráneos. A lo largo de Kerala podemos encontrar templos, mezquitas e iglesias ubicadas en un contorno cercano. Y como señala Killius (2006: 3-4), aunque la estructura socio-religiosa es variada, la lengua común, los hábitos de comida, las formas de celebrar rituales y festivales, el numeroso y sofisticado arte musical y teatral, entre otras cosas, han desarrollado una fuerte identidad común entre los malayalis.

En comparación con el resto de India, sus gentes poseen un color de piel más oscuro. La vestimenta común de los hombres es el *mundu* (**imagen 3 a**), tela de color blanco enrollada en la cintura y recogida generalmente en el lado derecho de la misma. La largura del *mundu* alcanza los tobillos, casi rozando el suelo, pero a menudo, por cuestiones de comodidad, es doblado desde abajo hasta las rodillas recogiendo los extremos del mismo en la cintura. Esto no sólo permite al hombre una mayor libertad de movimiento en las piernas, sino que es más apropiado en dicho clima tropical, tanto para no sufrir sofocos de calor como para evitar que se empape y se ensucie durante las estaciones lluviosas. A veces, sobre todo en funciones especiales, los hombres suelen llevar sobre los hombros una prenda superior conocida como *pavu mundu* y que consiste en una pieza de tela normalmente de color blanco. El *lungui*, diferenciado del *mundu* por su vivo colorido, supone una vestimenta más informal, y es comúnmente

³⁰ Kerala es el estado de India que posee el mayor índice de población cristiana. Mientras por un lado se encuentran los católicos (quienes son los pioneros en el campo de la educación siendo propietarios de los mejores colegios del estado), la mayor parte de los cristianos de Kerala afirman descender de un grupo aborigen que fue convertido por el apóstol Santo Tomás en el año 52 d. C. Entre ellos existen diversas denominaciones: sirios, jacobitas, martomitas, etc.

³¹ Datos obtenidos del CD-Rom: *Kerala. The Green Symphony* (2005).

utilizado por las clases trabajadoras. Los hombres pertenecientes a otras esferas profesionales se caracterizan por el uso del traje de estilo occidental (pantalón, camisa y corbata), mientras que una gran mayoría de jóvenes se va inclinando cada vez más por el estilo informal occidental (vaqueros, camisetas, etc.). Respecto a la mujer, el *sari* (**imagen 3 b**) es la vestimenta más comúnmente usada.



a)



b)

Imagen 3. Vestimentas tradicionales de los malayalis: *mundu* y *sari*³²

El *sari* consiste en un set de blusa ajustada ideada para cubrir el pecho y 5 o 6 metros de tela enrollados al cuerpo de la mujer a partir de la cintura, desde donde uno de los extremos sube hasta el hombro y, cubriendo la parte delantera de la mujer, cuelga hacia la espalda. Entre las chicas jóvenes, en cambio, es habitual el llamado *churidar* o *salwar kameez*, un conjunto de pantalón y blusa amplia de considerable largura (normalmente hasta las rodillas). Asimismo, los ornamentos de oro o bisutería forman parte indispensable de la vestimenta femenina; el cuello, los brazos, los lóbulos de las orejas, los tobillos e incluso la nariz, son partes del cuerpo ampliamente decoradas.

³² Salvo indicación contraria, las fotos que aparecen a lo largo de este trabajo han sido tomadas durante mi trabajo de campo.

Con todo, la sociedad de Kerala está cambiando a un ritmo vertiginoso. El alto nivel de alfabetización y las escasas oportunidades de empleo han originado una gran emigración de malayalis a las grandes ciudades de India (Chennai, Delhi, Bombay, Bangalore), a los estados del Golfo y a países occidentales (EEUU e Inglaterra sobre todo).

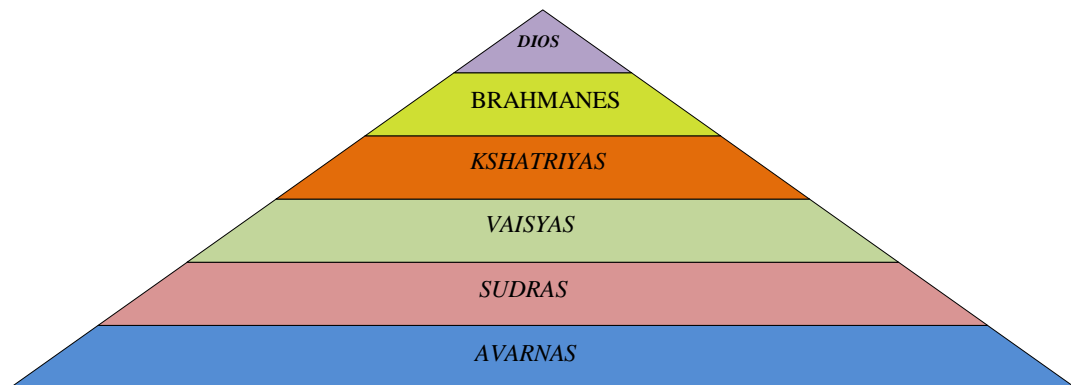
En el terreno socio-económico, Kerala ha desarrollado a lo largo de los siglos sistemas que han jugado un papel decisivo en la configuración de la sociedad y cultura del estado. Para el objetivo de mi trabajo de investigar en la cultura para poder explicar la esencia y evolución de la música ritual, es necesario detenerse a analizar dos de los fenómenos más controvertidos de la historia de Kerala hasta hace unas décadas; por un lado, el sistema de castas, fenómeno de gran repercusión social que analizaré a continuación, y por otro lado, el sistema matrilineal de herencia (*marumakathayam*), que abordaré posteriormente.

1.3.1 Organización social: sistema de castas

La palabra casta hace referencia a grupos sociales hereditarios, diferenciados por la profesión, raza, región y religión. En Kerala, durante los siglos anteriores a la era cristiana, es decir, durante el período conocido como la era “sangam”, aún no existía la división de la sociedad en castas y sub-castas, ni ningún tipo de estratificación social en general. Sin embargo, fue con la llegada de los inmigrantes arios o indo-europeos en el s. VIII d. C cuando se desarrolló este rígido sistema que ha existido hasta hace sólo unas décadas (Menon 1978: 196-197, 1979: 66; Krishna Iyer 1970: 45). La sociedad quedó organizada en dos amplias categorías sociales o *varnas* (cuyo significado literal es “color” o “apariencia”) (**cuadro 1**):

- *Savarnas*: las castas superiores. Existían cuatro grupos sociales fundamentales (dentro de los cuales además se incluían numerosas clasificaciones):

- En la cúspide se situaban los **brahmanes**; eran los sacerdotes, responsables de mantener la integridad de la práctica ritual y la enseñanza tradicional.
 - En segundo lugar los gobernadores, *kshatriyas*, que constituían asimismo la clase combatiente o principesca.
 - *Vaisyas* en tercera posición, incluyendo numerosas profesiones: comerciantes, financieros, empresarios, etc.
 - Y finalmente los *sudras*, que conforman la clase social más numerosa, incluyendo una rica variedad de profesiones: labradores, artesanos y músicos, y cuyo rol era el de servir a las clases altas.
- *Avarnas* (“sin *varna*”): las clases inferiores, a las que Mahatma Gandhi denominaba *harijans* y conocidas coloquialmente como “intocables”.



Cuadro 1. Sistema de castas y su clasificación

Los brahmanes propagaban este esquema dondequiera que viajaran, superponiendo dicha clasificación de *varnas* sobre los propios sistemas de categorización social existentes en las diversas regiones de India. Consecuentemente, además de esta clasificación de carácter general, existen cientos de subdivisiones denominadas *jatis*. *Jati* significa “género” o “especie” y hace referencia a los innumerables grupos sociales regionales definidos según su ocupación y lengua

(Ranade 2005: 44). Así, todo hindú es miembro de un cierto *jati* y un cierto *varna* adquiridos hereditariamente y que en el transcurso de su vida no puede abandonar³³. La ley obligaba a las diferentes castas a construir sus viviendas de una forma determinada, a tener un estilo de vestir o un modo de transporte específicos (Menon 1979: 69), y cada una de ellas se diferenciaba por la profesión ejercida y por tener su propio *dharma*, es decir, sus propios patrones de comportamiento, derechos y obligaciones con respecto al resto de la vasta sociedad. De hecho, los hindúes pertenecientes a una misma casta vivían en completa segregación respecto a otras castas, por lo que existía una gran falta de unidad y cohesión entre los miembros de la comunidad hindú (Menon 1979: 70).

En un principio, toda casta era considerada de igual importancia puesto que toda profesión es esencial para el funcionamiento de la sociedad (Bhaskarananda 1998: 25), de ahí que la interdependencia constituyera un elemento básico del sistema de castas (Groesbeck 1995: 97-98). Sin embargo, no hay duda de que dicho sistema era perjudicial e injusto, puesto que otorgaba privilegios e inmunidades a las clases altas, mientras que las castas bajas eran duramente discriminadas y castigadas. De hecho, la ley establecía las distancias específicas que los miembros de las castas bajas habían de mantener respecto a los *savarnas* o clases superiores³⁴. En el caso de transgredir dicha distancia de alejamiento, el miembro de la casta superior quedaba “contaminado” y sólo podía reivindicar su estatus a través de baños purificatorios; de no ser así, quedaba relegado al exilio o al cautiverio (Menon 1979: 68). Para evitar tal fatalidad, los *savarnas*, mientras caminaban por las calles, recordaban en voz alta a todos aquellos *avarnas* el respetar las distancias designadas (Cannon and Davis 2000: 48). Este concepto de polución adoptó serias dimensiones y llegó a ponerse en práctica incluso entre los mismos “intocables” (Menon 1979: 70; Rajeevan 1999).

Más aún, a los miembros de castas bajas se les negaba la admisión en las escuelas y no podían acceder a los empleos gubernamentales. Las clases superiores no sólo controlaban el sistema legal, sino que ejercían un gran dominio económico, ya que eran los dueños de numerosas tierras en las que los *avarnas* trabajaban, y un dominio

³³ Aunque existen numerosas excepciones, cada persona ha de casarse con un miembro perteneciente a su misma casta; de no ser así, los hijos comunes pertenecerán a aquella casta inferior.

³⁴ Existía también una jerarquía de distancias según el lugar que ocuparan los *avarnas* en el orden establecido. Cuanto más inferior fuera su posición, mayor era la distancia que debía mantener con los miembros de las clases superiores.

espiritual, puesto que a los *avarnas* no sólo les estaba prohibida la entrada y la adoración en los templos, sino que no se les permitía caminar por las carreteras cercanas a los mismos (un derecho del que, por el contrario, disfrutaban cristianos y musulmanes) (Menon 1979: 70). Como menciona Krishna Iyer (1970: 46) citando a Hutton³⁵, “teóricamente, quizás, la admisión en los templos hindúes sería suficiente, una vez concedida, para eliminar el resto de prohibiciones, puesto que el templo no es sólo una institución religiosa, sino también social en muchos sentidos”.

A comienzos del s. XX, los miembros de clases inferiores, bajo la influencia de la educación liberal occidental, llegaron a ser conscientes de sus derechos y comenzaron a organizar levantamientos en defensa de los mismos. Al mismo tiempo, entre las clases superiores comenzó a existir una cierta conciencia social acerca de las injusticias del sistema de castas, y gradualmente fueron apoyando el movimiento para su erradicación al lado de numerosos reformadores sociales que ya habían condenado dicho sistema, entre los que destacan Sri Narayana Guru (1856-1928), quien propagó el ideal: “una casta, una religión y un dios” o Mahatma Gandhi (1869-1948), el notorio luchador por la libertad y líder político de India. Pero fue a partir de la independencia de India en 1947 cuando el sistema de castas fue abolido oficialmente por el gobierno (Ranade 2005: 44), el cual comenzó a otorgar a todos los ciudadanos, independientemente de casta, color, sexo o religión, igual acceso a la educación, aseguró representación política para todos los sectores de la sociedad, reservó puestos de funcionarios para miembros de castas inferiores y la entrada a los templos de Kerala quedó abierta para todos los hindúes, independientemente de su casta (ver capítulo 3.3).

Si bien la sociedad hindú no ha alcanzado un estado en el que el sistema de castas pueda ser ignorado totalmente³⁶, es cierto que la rigidez del sistema ha disminuido considerablemente debido a la influencia de factores políticos, religiosos y sociales, y a la llegada y desarrollo de la tecnología, comunicaciones, ideas y educación procedentes de Occidente. Así, aún hoy, nos encontramos en la sociedad de Kerala retazos de ideas y costumbres inculcadas a lo largo de los siglos pasados. En dicha

³⁵ Hutton, J.H. 1963: *Caste in India: Its Nature, Function and Origins*. London: Oxford University Press.

³⁶ Por ejemplo, el gobierno mantiene un programa o registro de castas “intocables” y tanto dicta leyes contra la discriminación como reserva oportunidades educativas y de empleo para este sector de la población.

región, la casta todavía constituye un importante aspecto de la sociedad hindú, y sigue jugando un papel significativo en la música tradicional. Por esta razón, analizaré a continuación aquellas principales *varnas* (en el sentido de castas) y *jatis* (sub-castas) predominantes en Kerala, centrándome, por motivos contextuales del presente trabajo, en aquellas relacionadas directamente con el funcionamiento de los templos y, concretamente, en aquellas castas asociadas con la música ritual.

1.3.1.1 Brahmanes

Los brahmanes, que conforman la categoría social más elevada según el sistema de castas, constituyen la clase sacerdotal y erudita (**imagen 4**).



Imagen 4. Grupo de brahmanes en el ritual procesional *arattu* del templo *Sri Padmanabha Swamy Temple*

(Trivandrum, 12-05-2006)

Aunque tradicionalmente no era una clase adinerada, mantenían un estatus de respeto y poder en la sociedad. Los brahmanes fueron introducidos en Kerala, según la tradición, sobre el s.III de la era cristiana. Y aunque es posible que los malayalis ya estuvieran divididos en tribus y hubieran desarrollado comunidades o gremios basados en profesiones hereditarias, con la llegada de los brahmanes se dignificó el oficio

sacerdotal y se fortaleció la división social en base al oficio desempeñado (Krishna Iyer 1970: 45).

En Kerala existen numerosas castas de brahmanes, entre las que destaca una casta autóctona: los *nambuthiris*, que constituye un porcentaje mínimo (inferior al 2%) con respecto al resto de la población. Los *nambuthiris* también son conocidos como “kerala brahmins” o “malayala brahmins” y se hallan localizados principalmente en los distritos de Kannur, Kozhikode, Malappuram, Thrissur, Thiruvananthapuram, Ernakulam y Palakkad (Kulinari and Saraswathi 2002: 1077). Iyer (en Kulinari and Saraswathi 2002: 1077) señala que la palabra *nambuthiri* procede de *nambuka* (sagrado o de confianza) y *thiri* (luz), aunque otro posible origen de la palabra puede ser *nam* (conocimiento) y *purikka* (impartir), aludiendo al gran conocimiento védico que como clase sacerdotal poseen.

De acuerdo con dos populares obras acerca de la antigua historia de Kerala, *Kerala Mahatmyam* en sánscrito y *Keralotpathi* en malayalam, los *nambuthiris* eran los descendientes de los brahmanes que Parasurama había asentado en Kerala, como ya relaté a comienzos del capítulo 1.2. Éstos colonizaron el nuevo territorio, adueñándose de las tierras y disfrutando de nuevos privilegios y honores (Kulinari and Saraswathi 2002: 1077). Antiguamente, los *nambuthiris* consagraban sus vidas a la austeridad y práctica religiosa. Progresivamente, se fueron convirtiendo en los asesores confidenciales de los reyes, adquiriendo así, con el transcurso de los años, la autoridad judicial que le era concedida a la realeza. Llegaron a convertirse, por tanto, en los expositores de la ley, tanto humana como divina (Iyer 1981 en Kulinari and Saraswathi 2002: 1077). Tendían a ser los propietarios de amplios terrenos y eran, asimismo, altamente educados en sánscrito e inglés, destacando por sus contribuciones en diferentes áreas como la poesía malayalam, el drama, la astrología, la astronomía, la medicina y las artes en general. Hoy, sin embargo, muchos de ellos han abandonado su vocación sacerdotal para trabajar como funcionarios o en áreas referentes a la enseñanza.

Entre los *nambuthiris*, además, existen numerosas subdivisiones de importante significado social y religioso. En orden de prioridad se encuentran:

1. *Thampurakkal*, los pontífices de los *nambuthiris*.
2. *Vishishta*, los sacerdotes que realizan rituales védicos, exponentes de la gramática del sánscrito, lógica, filosofía y teología.
3. *Adhyars*, los encargados de interpretar los *Vedas*.
4. *Samanyas*, que funcionan como sacerdotes en el templo.
5. *Jatimatras* (o *jatimatranmar*), que eran los guerreros y los guardas del pueblo.
6. *Sapagrasthas*, los sacerdotes llevados a Kerala por Parasurama.
7. *Payannur Gramakar*, también conocidos como *ammon*, porque seguían el sistema de herencia matrilineal (*marumakkathayam*).
(Kulinari and Saraswathi 2002: 1079-1080).

Las mujeres de la comunidad *nambuthiri*, si bien en la actualidad juegan un papel importante en las actividades económicas, sociales y religiosas, en el pasado habían de vivir enclaustradas en sus casas y proteger su rostro y cuerpo de la vista pública durante las visitas diarias al templo bajo *marakkuta* (paraguas) y *ghosha* (velo) (Iyer 1981 en Kulinari and Saraswathi 2002: 1078). Igualmente, en el pasado, sólo el hijo mayor de un *nambuhiri* podía casarse con una mujer perteneciente a su comunidad, no así los hijos menores, quienes formaban alianzas con mujeres fuera de su comunidad y de rango inferior. Hoy, sin embargo, todos los hijos pueden contraer matrimonio con mujeres *nambuthiris* (Kulinari and Saraswathi 2002: 1082).

Además de los *nambuthiris*, como ya apunté al comienzo del capítulo, en Kerala existen otras categorías de sacerdotes que ocupan posiciones inferiores respecto a éstos:

- *Ayyars*: brahmanes de origen predominantemente tamil (Fuller 1976: 34).
- *Embrandiris*: brahmanes procedentes del sur de Karnataka, asentados en Malabar. Son también conocidos como *potti* y *sivalli brahman* (Devi 2002: 376).

En definitiva, los brahmanes han ocupado a lo largo de los años, y siguen ocupando hoy, la posición más alta en la escala social, siendo incluso considerados por otras castas inferiores como “los seres humanos más santos” (Kulinari and Saraswathi 2002: 1084).

1.3.1.2 *Kshatriyas* y *vaisyas*

En el transcurso de la historia, los *kshatriyas* ejercían las posiciones de reyes, administradores o guerreros, y disfrutaban de una gran fortuna y poder.

En Kerala, actualmente, la casta de los *kshatriyas* es microscópica en comparación con el resto de castas, constituyendo aproximadamente un 0.1% de la población (Groesbeck 1995: 100). La mayoría de ellos son descendientes de las familias reales presentes en los estados de Cochin y Travancore y, al igual que los brahmanes, reciben una educación superior y tienden a ser hombres de gran conocimiento y patrones de las artes (Tyagi 2002: 675).

La siguiente posición la ocupan los *vaisyas*, la clase comerciante, cuyos representantes están ausentes en Kerala (Rajeevan 1999, Groesbeck 1995: 100).

1.3.1.3 *Sudras*

Por motivos concernientes al tema que ocupa esta investigación, me detendré, en primer lugar, en la comunidad más importante situada en la cúspide de los *sudras*: los *ambalavasis*, es decir, los servidores del templo, y posteriormente en los *nayars*, la segunda casta más alta dentro del mismo colectivo (*sudras*), puesto que participan activamente en las actividades musicales relacionadas con los templos, a pesar de desempeñar tradicionalmente el oficio de guerreros.

1.3.1.3.1 *Ambalavasis*

Su nombre procede de *ambalam* (templo) y *das* (sirviente), y sus integrantes conforman también un porcentaje muy bajo (cerca del 0.6% de la población). Los *ambalavasis* vivían en las confinidades del templo y su sustento dependía de los ingresos del mismo. Su oficio es el de asistir a los brahmanes, por lo que, como apunta Groesbeck (comunicación personal), son percibidos más como sub-brahmanes que como *sudras* (podríamos decir que sobre todo en el caso de dos comunidades que veremos a continuación: *muttatus* y *pisharotis*).

Los *ambalavasis* están agrupados en diferentes subcastas o *jatis*, cada una de las cuales tiene asumida una responsabilidad y desempeña una función específica dentro del templo:

- ***Muttatus***: encargados de realizar los distintos servicios dentro del altar del templo, como portar la imagen de la deidad en ciertos rituales, encender las lámparas, limpiar los pórticos y proteger los objetos de valor del templo (Devi 2002: 1046). Ocupan la posición más alta en la jerarquía de *ambalavasis*.
- ***Nambissans*** son los encargados de confeccionar guirnaldas para al icono inamovible de la deidad situado en el sagrario central (Fuller 1976: 34; Kavalam Narayana Pannikar 1991: 20; Devi 2002: 1291). Son conocidos con diferentes nombres como *unni*, *pushpakan* y *nambiar* (Thurston 1975 en Devi 2002: 1288).
- ***Pisharotis***; claman ser descendientes de los *nambuthiris* y ocupan la tercera posición en relación a las diferentes comunidades de *ambalavasis* (Devi 2002: 1239-1240). En el pasado realizaban diferentes oficios en el templo (*kazhakam*), ahora realizados por los *variyaars* (ver a continuación). A cambio de ello, recibían por parte del templo una cuota de arroz a modo de salario y se les cedía a modo de alquiler una tierra para su cultivo. Tras las reformas agrarias llevadas a cabo a mediados del siglo XX (que explicaré en el capítulo 3.3) muchos de ellos se convirtieron en los dueños de dichas propiedades (Devi 2002: 1243).

- **Variyars**, son los encargados de realizar diferentes servicios en el templo (*kazhakam*). Estos servicios son principalmente de dos tipos: *mala kazhakam* (confección de guirnaldas) y *thalikazhakam* (limpieza de los suelos). Consideran a las comunidades de *pushpakan* (o *nambissans*) y *pisharotis* superiores a ellos, y a los *marars* inferiores (Devi 2002: 1474).
- **Warriors**, muchos de los cuales, para su sustento, dependían de varios trabajos en los templos, como arreglar las flores para los rituales diarios, elaborar guirnaldas para las deidades del templo (oficio también realizado por los *nambissans* y *variarys*), limpiar las premisas del templo, las lámparas y otros utensilios, etc.
- **Chakyars**; su ocupación tradicional es la actuación en dos géneros dramáticos en sánscrito: *chakyar koothu*³⁷ y *kuddiyattam*³⁸, dramas de gran significado religioso e indispensables durante los festivales en templos importantes (ver capítulo 6). Puesto que son portadores de las formas tradicionales de drama, su contribución a la herencia cultural de Kerala es de gran importancia (Devi 2002: 307-308). Los *chakyars*, al igual que la casta de *nambissans*, solían usar el *punul*: cuerda sagrada circular colocada sobre el hombro derecho y atada alrededor de la cintura que indica que el portador de la misma es un conocedor del sánscrito, un privilegio concedido tradicionalmente a los tres grupos de castas superiores (brahmanes, *kshatriyas* y *vaisyas*) (Groesbeck 1995: 100-103).
- **Chakyar nambiyars**, también conocidos como *nambiyars*, son los músicos que interpretan el instrumento de percusión denominado *mizhavu*³⁹ (**imagen 5**) en

³⁷ Género teatral protagonizado por un *chakyar* que actúa acompañado por el instrumento de percusión denominado *mizhavu*. Dicho actor relata en malayalam historias sagradas del hinduismo trazando paralelismos con la vida contemporánea a fin de enfatizar una moraleja final.

³⁸ Género dramático en sánscrito. Los papeles femeninos son desarrollados por *nangyars*, que además interpretan la música vocal y mantienen el *tala* (ritmo) con un par de pequeños címbalos. El principal acompañamiento instrumental es el *mizhavu*, interpretado por *chakyars*, y comúnmente acompañado por el *edakky*.

³⁹ Pote de arcilla de grandes dimensiones que el músico percute con ambas manos.

los géneros dramáticos *chakyar koothu*, *nangyar koothu*⁴⁰ y *kuddiyattam* (Devi 2002: 312). Su mujer es conocida como *nangyar*, y es la intérprete de los papeles femeninos en *kuddiyattam* así como protagonista de *nangyar koothu*.



Imagen 5. *Chakyar nambiyars* percutiendo el instrumento *mizhavu* (Trivandrum, octubre 2004).

- **Marars** (o **marans**) constituyen la principal casta de músicos (percusionistas/cantantes) de Kerala⁴¹. Se hallan principalmente concentrados en los distritos de Ernakulam, Thrissur, Palakkad, Malappuram, Kozhikode y Kannur (Devi 2002: 900), donde gozan de un mayor prestigio social (en comparación con el resto de distritos).

El origen de los *marars* es oscuro. Thurston (1909, v.5: 5-13) manifiesta cierta evidencia de que esta casta procede originalmente de Tamil Nadu: en primer lugar, en Tanjore (ciudad situada en dicho estado) se encuentran ciertas inscripciones del año 1013 d. C que hacen referencia a una comunidad de

⁴⁰ Género dramático en sánscrito de características similares al género *kuddiyattam* protagonizado por la mujer *nangyar*.

⁴¹ También denominados *marayan* en el norte de Malabar (Aiyappan 1982: 165). En el pasado, los *marars* de la zona de Travancore añadían a sus nombres los distintivos *Kuruppu* y *Panikkar*.

percusionistas de alta categoría social denominados *marars*; y en segundo lugar, según un informante *ayyar* de Thurston, “mar” es la raíz de la antigua palabra que en tamil significaba “toque”. Por lo tanto, en general, existe cierta evidencia de que los *marars* no constituyen una casta exclusivamente nativa de Kerala (Groesbeck 1995: 105-106).

Autores como Fuller (1976: 34) o Devi (2002: 904) señalan que los *marars* no sólo son los músicos del templo sino que llegan a realizar otros oficios dentro del mismo, como es la limpieza de los suelos. Sin embargo, los *marars* de hoy se niegan a realizar otro tipo de trabajo en el templo que no sea el de músicos; percuten diversos instrumentos como *timila*, *chenda*, *edakya*, *maram*; son intérpretes de *chengila* (idiófono) y *sankhu* (concha)⁴², y cantantes de *sopanam sangitam*⁴³. Según algunos de mis informantes, si bien muchos *marars* continúan con su profesión tradicional, en la actualidad, sobre todo en las zonas no pertenecientes al centro de Kerala, llegan a realizar otro tipo de trabajos no relacionados con el templo.

No obstante, no hay duda de que este grupo social normalmente ocupa un lugar alto dentro de la jerarquía de *ambalavasis* y sus miembros se consideran superiores a los *nayars* (Aiyappan 1982: 166)⁴⁴, quizás por su relación directa en los servicios del templo. En este sentido, es importante subrayar dos hechos: por un lado, el grado en el que la habilidad musical de esta casta es valorada en relación con otros tipos de ocupaciones dentro del templo, y por otro, el progresivo reconocimiento social que los *marars* han ido adquiriendo a lo largo de los años hasta el punto de haber consolidado la profesión de músicos como característica distintiva de su casta.

⁴² Todos ellos son instrumentos protagonistas en rituales y festivos de los templos. Ver capítulo 5.

⁴³ Género vocal que acompaña los rituales diarios del templo. Ver capítulo 7.2.3.

⁴⁴ Kavalam Narayana Pannikar (1991: 20) llega a señalar que los *marars* pertenecen a la comunidad de los *nayars*, lo que supone una afirmación totalmente errónea. Del mismo modo, alega que “los *marars* son expertos en instrumentos de percusión como *maddalam*, *chenda*, *edakka*, etc”. (ibid.: 21), cuando lo cierto es que el *maddalam* no es un instrumento percutido por *marars* sino por *nayars*.

- **Poduvals**, es el nombre con el que se conoce a los *marars* en ciertas regiones de Kerala como son el norte de Thrissur, el noroeste de Palakkad y el sur de Malappuram (comunicación personal de Margi Mohanan, Devi 2002: 1246)⁴⁵.
- **Kuruppus** son los miembros de otra casta de músicos que habitan principalmente en el norte de la región sur de Kerala. Pero esta palabra puede ser usada en tres sentidos: en primer lugar, como un título honorífico para *nayars* y otras castas de rango inferior, en cuyo caso *kuruppu* no es estrictamente un *ambalavasi*. También puede hacer referencia a una casta del centro de Kerala que interpreta *kurum ezuttu pattu*, un ritual que requiere un *kuruppu* para trazar con tiza en el suelo un dibujo de la deidad (*kalam*), quien asimismo toca un cordófono conocido como *nandhuni*. Y, por último, puede ser el nombre con el que se designa en el norte de Travancore a la casta que combina el trabajo de un *marar* (percusionista/cantante) con lo detallado en líneas anteriores (comunicación personal de Rolf Groesbeck y Margi Mohanan⁴⁶).

En general, las mujeres *ambalavasis* no tienen responsabilidades en el templo. Una excepción constituye la mujer *nangyar*, que como ya señalé, es la intérprete de los papeles femeninos en *kuddiyattam* y protagonista de *nangyar koothu*⁴⁷. En general, los *ambalavasis* no dejan de ser una casta en algunos casos prescindible en las actividades diarias del templo, al contrario de lo que sucede con los brahmanes, imprescindibles para conducir los diferentes rituales. En la actualidad, por tanto, pocos son los *ambalavasis* que continúan los oficios asignados hereditariamente y la mayor parte de ellos optan por otro tipo de trabajos relacionados con la agricultura, la política, los negocios y el comercio (Devi 2002: 1478).

⁴⁵ Para Kavalam Narayana Pannikar (1991: 21), constituyen otra casta de músicos asociados a los templos, independiente de los *marars*. Según Gurukkal (1992: 53) el término *poduval* hace referencia al secretario general del templo.

⁴⁶ Según él, estos *kuruppus* que pueden desempeñar el oficio de los *marars*, no tienen la misma autoridad que ellos y son considerados como una categoría social inferior. Esto se puede deber a que participan en un ritual (*kalam ezuttu pattu*) no practicado en los templos y asociado a castas inferiores.

⁴⁷ Asimismo, desde comienzos del s. IX hasta poco después del s. XIX, existía un grupo de mujeres conocido como *devadasis* que eran cantantes y bailarinas asociadas a numerosos templos. Pero el gobierno de Travancore abolió dicho sistema en 1930 después de ciertas acusaciones que identificaban a las *devadasis* con prostitutas que otorgaban sus ofrendas, no a Dios, sino a los hombres libidinosos responsables del templo (Groesbeck 1995: 107). Para más información sobre las *devadasis* ver Sreedhara Menon 1979: 80-83.

1.3.1.3.2 *Nayars*

Los *nayars* constituyen la casta de menor categoría social dentro del grupo de *sudras* y al mismo tiempo, entre los hindúes, conforman la comunidad más amplia y dominante desde el punto de vista educativo, administrativo y político (Krishna Iyer 1970: 51). Existen diversas opiniones acerca del origen del término *nayar*; algunos creen que deriva de la palabra en sánscrito *nayak* (caudillo, jefe) (Nagam Aiya 1989 en Devi and Tandon 2002: 1113), mientras que otros opinan que procede del término *nagas* (serpientes o devotos del culto a serpientes) (ibid.: 1113), protectoras de la tierra.

Tradicionalmente servían como soldados (por lo que en la escala social eran tratados como *kshatriyas*). Su lealtad militar les permitió la obtención de diferentes títulos honoríficos como *pilla*, *tampi*, *unnithan* o *valiyathan* en Travancore; *karta*, *menokki* o *nambiyar* en Malabar; *menon* en Malabar y Cochin; y otros como *kurup*, *kanakkar*, *panikkar*, *karta*, *kidavu*, *kaimal*. Hoy, los títulos han perdido su significado y algunos *nayars* los añaden como sufijo a sus nombres personales (Devi and Tandon 2002: 1115). En la actualidad, constituyen una comunidad esencialmente agricultora (Krishna Iyer 1970: 42), aunque también se dedican a otras profesiones relacionadas con los negocios o el comercio, u optan por empleos gubernamentales.

Asimismo, algunas familias *nayar* realizan ciertos servicios en los *kshetrams* como son la limpieza de las áreas exteriores del templo y, lo que supone un punto fundamental para mi trabajo, la interpretación de algunos instrumentos hasta hace poco no permitidos dentro del templo (y, por tanto, inapropiados para un *marar*) como son: *suddha maddalam*, *kombu*, *kurum kuzhal*, *ilathalam*, *nagasvaram* y *thavil*⁴⁸. Y aún hoy, existen ciertos templos que no permiten la entrada a los *nayars*, por lo que solo pueden interpretar los géneros musicales que tienen lugar en los exteriores del mismo (comunicación personal de Margi Mohanan).

A pesar de que las castas en India practican la monogamia, los *nayars* constituyen la gran excepción por su ampliamente conocida poligamia, como veremos en el capítulo 1.3.2.

⁴⁸ Instrumentos descritos en el capítulo 5.

1.3.1.4 *Avarnas*

En Kerala existe un gran número de castas inferiores que desempeñan diversos trabajos manuales, y que constituyen un amplio porcentaje de la población. De entre todas ellas, dos son los grupos que gozan de una mayor notoriedad:

- La comunidad conocida popularmente como *ezhavas* en Travancore y Cochin, o *thiyyas* en el área de Malabar (Prekash and Tandon 2002: 469). Aunque su ocupación tradicional consiste en la preparación de un licor alcohólico a partir de las palmeras (conocido como *toddy*, “savia de palma”), muchos de ellos, sin embargo, se dedican a la agricultura (Kareem 1971: 38; Krishna Iyer 1970: 42; Fuller 1976: 35).
- Los *kammalans* o artesanos que, al igual que los *ambalavasis*, están divididos en numerosos grupos según la ocupación que desempeñen. Los principales son los *asaris* (carpinteros), *musaris* (trabajadores de cobre y bronce, metal), *thattan* (joyeros), *kollan* (herrereros) y *kallan* (escultores) (Fuller 1976: 34). Esta comunidad artesanal, responsable de la construcción de los instrumentos musicales rituales, se ha visto perjudicada con la llegada de las nuevas tecnologías, lo que les ha llevado a abandonar sus trabajos hereditarios y emprender la búsqueda de otras oportunidades de empleo.

Otras castas consideradas de menor categoría social respecto a estos dos grupos anteriores son los *mukkuvans* o pescadores, los denominados *pulayas* en Travancore y Cochin o *cherumans* en Malabar, cuyo oficio es el de agricultores (Devi 2002: 1253), y los *parayans*, cuyo principal recurso económico es el bambú, con el que elaboran cestas de mimbre, esterillas o paraguas, entre otras cosas (Kavalam Narayana Pannikar 1991: 13; Tandon 2002: 1200). Y ocupando la última posición de la clasificación social se encuentran ciertas comunidades autónomas consideradas como tribus.

Asimismo, dentro de este grupo de rango social inferior, existen ciertas comunidades de músicos que actúan en contextos diferentes a los templos, donde hasta hace poco les estaba vetada la entrada. Dentro de ellos destacan los siguientes grupos:

- **Parayans**, que aunque trabajan en la elaboración de diversos objetos con bambú, como ya hemos visto, algunos son también percusionistas (Tandon 2002: 1200).
- **Pulluvas**, comunidad que se dedica a la interpretación de diferentes canciones denominadas *pulluvanpattu* o *sarpampattu* en rituales conectados con el culto a serpientes (Devi 2002: 1280), quienes son consideradas las protectoras de la tierra. El *pulluva*, acompañado de su mujer (*pulluvathi*), visita diferentes hogares durante el primer día cada mes malayalam⁴⁹ y ambos interpretan dichas canciones para alejar el mal de ojo y proporcionar la protección de las serpientes a los miembros de las familias (Devi 2002: 1283, Kavalam Narayana Pannikar 1991: 14). Mientras cantan, el *pulluva* toca un pequeño violín llamado *veenakkunju* y su mujer le acompaña cantando y tocando un instrumento de percusión conocido como *pulluvakudam*. También son los encargados de dirigir *pampinhullal*, un ritual para propiciar a las serpientes y obtener sus bendiciones (Kavalam Narayana Pannikar 1991: 14-15).
- **Panans**, cuya principal ocupación consiste en ir de casa en casa a medianoche durante los meses de julio y agosto interpretando canciones devocionales (*tuyilunarttupattu*) fuera de las casas de brahmanes y *nayars*, con el propósito de traer prosperidad a dichas familias (Grosbeck 1995: 114-5)⁵⁰.

A pesar de que dos tercios de la población hindú son *avarnas* (mientras que el tercio restante lo integran miembros de las otras cuatro *varnas*: brahmanes, *kshatriyas*, *vaisyas* y *sudras*, quienes conforman la inmensa mayoría), la rigidez del sistema de castas predominante en Kerala relegó a dichas comunidades a una posición social ínfima. Consecuentemente, como ya señalé al comienzo del capítulo 1.3.1, sufrían discriminación no sólo en el terreno religioso (puesto que les estaba prohibida la entrada a los templos) sino también en las esferas social y educativa (Kareem 1971: 38).

⁴⁹ Ya referido en la nota a pie de página nº 25.

⁵⁰ Asimismo, Grosbeck señala otras comunidades que, aparte de su trabajo hereditario, también realizan actividades musicales: *vettuvans* (cazadores), *pulayans* (agricultores), *tolkollans* (peleteros), *vannans* (doctores de medicina natural y sastres), *malayans* (fabricantes de paraguas), *velans* (tejedores de cestas) (Grosbeck 1995: 115-116).

Por tanto, aunque el sistema de castas fue abolido oficialmente en 1947, cuando India logró su independencia, y con ello las implicaciones o restricciones del mismo, he podido observar ciertos aspectos que aún hoy perduran en la sociedad de Kerala. La endogamia, por ejemplo, aunque con excepciones, sigue constituyendo la pauta seguida por los malayalis, incluso por aquellos más progresistas. Asimismo, existen asociaciones que representan a las diferentes castas (“NSS” para la comunidad de *nayars*, “SNDP” para los *ezhavas*) con el propósito de mejorar las oportunidades educativas, políticas y de empleo de sus miembros. Y aunque es cierto que cada vez son más los hindúes que abandonan sus ocupaciones de casta en busca de mejores posiciones (algo a lo que dichas asociaciones contribuyen), aún son muchos los que continúan sus trabajos hereditarios, como es el caso de los *marars*. Para ser más precisa, he de subrayar el hecho de que es en los *kshetrams*, contexto específico de los géneros musicales rituales, donde aún hoy, en muchos de ellos, se observa con claridad la rigidez del sistema de castas:

- En primer lugar, como ya he apuntado a finales del apartado 1.3.1.3.2, hasta hace poco a la comunidad de *nayars* no les estaba permitida la entrada al interior del claustro. Y hasta hace poco más de 50 años a los *avarnas* no les estaba permitida ni siquiera la entrada al templo.
- En segundo lugar, como he podido comprobar a lo largo de mi investigación, aquellos que no pertenecen a las castas específicas de músicos (*marar/poduvai*), por lo general, no pueden interpretar los diversos géneros musicales rituales interpretados en los templos. Y lo mismo sucede con los sacerdotes: sólo los brahmanes encargados de realizar los diversos rituales tienen acceso al sagrario central, mientras que el resto de castas puede acceder únicamente al claustro.

En definitiva, no quisiera finalizar el presente apartado sin enfatizar el hecho de que en el estado de Kerala, aún hoy, la música refleja el orden jerárquico social del hinduismo, la religión dominante de India, no sólo en el valor otorgado a la misma según los diferentes grupos sociales, sino también en el estatus social de los músicos y en los límites de los contextos de interpretación. La casta a la que una persona pertenece no sólo define sino que limita en muchos sentidos el futuro de dicho individuo; el

talento y la habilidad musical de un artista carecen de sentido si la clase social no es la designada para el desempeño de dicha actividad.

1.3.2 *Marumakkathayam*: sistema matrilineal de herencia

Un breve estudio de la vida e instituciones socio-económicas presentes en Kerala no sólo constituye una parte integral del estudio de su cultura sino que nos acercará al entendimiento de la evolución y de los cambios sociales sufridos en la sociedad hindú, y en cómo éstos han podido afectar al contexto religioso.

Hasta hace poco tiempo, entre la mayor parte de las castas hindúes (*nayars*, *kshatriyas*, *ambalavasis*) (Menon 1979: 88; 1978: 202), excepto los *nambuthiris* (Rajeevan 1999), prevalecía el sistema matrilineal conocido como *marumakkathayam*, que implicaba herencia y sucesión a través de la línea femenina. Dicho sistema consistía en una gran unidad familiar de hasta incluso 80 miembros denominada *tarawad*, formada por todos los descendientes de un progenitor común en la línea femenina, es decir, las mujeres vivían juntas con sus hijos, sus hermanas y hermanos. Dichos miembros disfrutaban de los mismos derechos en las propiedades del grupo familiar. A pesar de que las propiedades pertenecían por ley a las mujeres, eran consideradas incapaces de llevar a cabo la administración familiar, por lo que los asuntos del *tarawad* eran dirigidos por el *karanavar*, normalmente el hermano de la mujer más anciana. Vivían todos juntos en una casa de grandes dimensiones (*nalukettu*) con terrazas, patios y cocina compartida. Muchas de las casas incluían un sagrario o un templo para el culto religioso. El grupo familiar constituía una unidad independiente y auto-suficiente, preparada para suplir las necesidades culturales, espirituales y materiales de sus miembros (Cannon and Davis 2000: 49; Menon 1979: 87-88).

Dicho sistema ha existido a lo largo de 500 años hasta su abolición llevada a cabo en la primera mitad del s. XX tras varios procesos legislativos (Cannon and Davis 2000: 49). *Marumakkathayam* servía a las prácticas de poliandria y poligamia, y pronto pasó a estar asociado con ciertos hábitos matrimoniales. Las leyes de los *nambuthiris*, en un intento de consolidar su poder, permitían únicamente a sus hijos mayores casarse

con mujeres *nambuthiris*. Los hijos menores, por su parte, establecían relaciones con las mujeres *nayar* y los hijos comunes permanecían con las madres y eran educados como *nayars* (Cannon and Davis 2000: 49; Kavalam Narayana Panikkar 1991: 66). Con esta unión libertina, conocida como *sambhandam*, los *nambuthiris* podían disfrutar de todos los placeres del matrimonio sin ninguna de sus preocupaciones y obligaciones. No tenían ninguna responsabilidad en el mantenimiento de los hijos fruto de sus uniones, puesto que bajo el sistema matrilineal eran responsabilidad del *tarawad*. El miedo a la ira divina impedía a los hombres *nayar* cuestionar el derecho de los *nambuthiris* a cohabitar con sus mujeres y así, esta forma de unión llegó a gozar de gran aceptación (Menon 1979: 85).

Aunque el origen de dichas formas de unión y herencia (*sambhandam* y *marumakkathayam*) se desconocen, son varias las teorías propuestas:

- Una de ellas es la llamada “teoría militar”. El origen de *marumakkathayam* se atribuye a la peculiar organización militar que prevalecía en Kerala. Los *nayars* eran la tradicional clase guerrera y como tal, ejercían dicha profesión como ocupación hereditaria. Los sucesivos altercados entre los caudillos de Kerala condenaba a los hombres de la comunidad *nayar* al servicio militar desde los primeros días de su juventud hasta el decline de su edad viril (Menon 1978: 199). Por tanto, la obligación de los hombres *nayar* de estar lejos del hogar y el no poder disfrutar de una vida conyugal regular, obligó a las mujeres a mantener *sambhandam* como un mal necesario (Menon 1979: 86).
- Otra teoría, conocida como la “teoría de la propiedad”, sugiere que el sistema matrilineal de herencia fue introducido para prevenir la partición y la destrucción de la propiedad familiar. Bajo un sistema de matrimonios válidos y de herencia patrilineal, las propiedades familiares se enfrentarían a la amenaza de partición y erradicación (Menon 1978: 199; 1979: 86).
- Una última teoría que goza de gran popularidad es la denominada “teoría brahmánica”, la cual atribuye el origen de *marumakkathayam* a un mandato de Parasurama, el legendario fundador de Kerala. Éste ordenó a las mujeres *sudra* “despojarse de su castidad y de las ropas que cubrían su pecho” y hacer todo lo

posible para satisfacer los deseos de los brahmanes. Esta teoría, al igual que la leyenda sobre el origen de Kerala, se considera una teoría elaborada por los brahmanes no sólo para perpetuar su posición superior en la sociedad hindú, sino también para crear la impresión de que por derecho divino podían unirse a las mujeres *nayar* y disfrutar de la dicha matrimonial sin preocuparse de su manutención ni la de sus hijos (Menon 1978: 198).

En la última mitad del s. XIX, Kerala estuvo bajo la influencia de poderosos movimientos de reforma socio-religiosa liderados por importantes personajes como fueron Chattampi Swamikal (1853-1924) y Sri Narayana Guru (1856-1928). Dichos reformadores sociales trabajaron para romper las barreras creadas por el sistema de castas y el progreso de las comunidades menos privilegiadas. Además de hacer campaña en favor de los sectores de la sociedad más marginales conocidos como los “intocables”, estas organizaciones trabajaron asimismo para la abolición del sistema socio-económico vigente, *marumakkathayam*, y aquellos que desfavorecían a los grupos sociales más pobres de la comunidad hindú (Menon 1979: 56). Así, fue en las primeras décadas del s. XX cuando numerosos factores pusieron fin a dicho sistema de herencia. En primer lugar, con la disminución de las batallas, los hombres *nayar* comenzaron a pasar más tiempo en casa, oponiéndose por tanto al orden establecido por los *nambuthiris*. Asimismo, la oposición religiosa de los cristianos y de los grupos hindúes fuera de Kerala ante lo que consideraban prácticas inmorales, y el progreso de la gente joven que comenzó a abandonar los *tarawads* para dedicarse a otros empleos y actividades políticas o para casarse y formar sus propios hogares, fueron factores decisivos. Desde 1933, numerosos actos parlamentarios alteraron las prácticas de poliandria y poligamia y los procesos de herencia. Finalmente, en 1956, el Acto de Sucesión Hindú instituyó la monogamia como práctica común y obligatoria para todos los hindúes y otorgó la igualdad de derechos de herencia para hombres y mujeres (Cannon and Davis 2000: 49; Menon 1979: 92).

2. EL HINDUISMO EN KERALA Y SU PRÁCTICA

En India, más que en ninguna otra nación del mundo, la religión se refleja en todos los aspectos de la sociedad. No es posible considerar aspectos de la cultura india sin tener en cuenta la que es su base religiosa: el hinduismo. Y la música, más que cualquier otro aspecto de la cultura de dicho país, constituye un pilar fundamental de la manifestación espiritual y religiosa del país. Como señala Edward O. Henry:

La música es omnipresente en los rituales religiosos en India, pero en la ferviente religión hindú y en el sufismo del sur y este de Asia la actividad religiosa primordial es la creación musical. El canto apasionado, el batir palmas o el tocar instrumentos de percusión y danzar constituyen los medios fundamentales de expresar devoción (Henry 2002: 50).

A pesar de que el jainismo y el budismo fueron las primeras religiones que llegaron a Kerala durante los primeros siglos de la era cristiana, procedentes del norte de India, su período de existencia fue efímero. Por el contrario, el hinduismo fue extendiéndose rápidamente convirtiéndose en el s. VIII d. C en la religión más sólida, frente a otras que igualmente fueron introducidas durante los primeros siglos de la era cristiana, como son el cristianismo, el judaísmo o el islam. Todas estas religiones, tanto autóctonas como foráneas, coexistieron en el estado de Kerala sin ningún tipo de conflicto o discordia (Menon 1979: 48-49). Y aunque hoy siguen conviviendo numerosas corrientes religiosas, ninguna otra religión como el hinduismo, es tan ecléctica y plural tanto en sus asertos teóricos como en sus prácticas rutinarias.

Las primeras referencias al hinduismo se encuentran en los *Vedas* (*Rig-Veda*, *Sama-Veda*, *Yajur-Veda* y *Atharva-Veda*)⁵¹, libros sagrados en sánscrito que constituyen la base de la filosofía hindú. Cada *Veda*, además de contener apartados altamente filosóficos (*Upanishads*), consta de dos secciones:

- *Samhita*, que contiene himnos.

⁵¹ En un principio, dichos textos sagrados eran transmitidos oralmente entre los profetas hindúes hasta que fueron fijados por primera vez en papel, aproximadamente entre los años 1500 y 500 a. C (Bhaskarananda 1998: 11).

- *Brahmana*, donde dichos himnos son comentados, especificando cómo y cuándo pueden ser utilizados.

(Bhaskarananda 1998: 15)

Otras Escrituras Sagradas del hinduismo son los *Puranas*, donde se presentan las diversas enseñanzas bíblicas de un modo más comprensible a través de relatos y parábolas. Asimismo, existen dos grandes épicas: *Ramayana* y *Mahabharata*, que contienen varias historias de las diversas dinastías y clanes arios; la abundancia de enseñanzas morales y espirituales que contienen han motivado que sean consideradas dentro de la categoría de Escrituras Sagradas (Bhaskarananda 1998: 18). Como veremos en el capítulo 6, ambas épicas constituyen la materia prima de todas las artes escénicas de Kerala que representan leyendas y fábulas de estas grandes obras literarias para transmitir contenidos filosóficos y valores éticos a la población. Esta riqueza literaria se caracteriza también por poseer cientos de hazañas de los dioses que resultan muy atractivas e interesantes para los más pequeños y que aparecen plasmadas incluso en cómics y series de dibujos animados. Así pues, ya desde muy pequeños, los niños están familiarizados con las diferentes deidades y aspectos de la religión hindú y ésta pasa a formar parte de su rutina diaria desde muy temprano convirtiéndose ambas en inseparables.

En lo referente a las principales creencias sobre las que se sustenta la religión hindú, éstas se pueden sintetizar en los siguientes puntos:

- Existe un ser supremo (Dios), omnipresente, inmanente y trascendente. Y aunque Dios está presente en todas partes, no se manifiesta siempre de igual modo. Puede revelarse a través de encarnaciones divinas (ver capítulo 2.2) o estar presente en un objeto inerte, como puede ser una roca (Bhaskarananda 1998: 14).
- El universo experimenta infinitos ciclos de creación, preservación y disolución. Según el hinduismo, el hombre posee dos cuerpos: el cuerpo físico y el formado por la mente, los sentidos, el sistema motriz y la energía vital. Cuando un ser humano muere, su cuerpo físico se queda atrás mientras que el alma y el cuerpo formado por la mente, los órganos motrices y de los sentidos y la energía vital,

acude a un plano de existencia diferente, conocido como *loka* en sánscrito. Además del plano terrestre, denominado *bhurloka*, existen innumerables *lokas* a los que el alma de un ser humano acude dependiendo de cómo haya sido su comportamiento en el mundo terrenal; en los *lokas* más altos existe la felicidad espiritual eterna, mientras que en *lokas* inferiores el alma experimenta un gran sufrimiento. Y aquí es donde la teoría de la reencarnación juega un papel fundamental, puesto que otorga al hombre la oportunidad de evolucionar espiritualmente a través de las diversas experiencias que va adquiriendo en sus diferentes reencarnaciones, las cuales conducirán finalmente a la salvación espiritual (*moksha*) (Bhaskarananda 1998: 92-93-94).

- Íntimamente relacionada con la teoría de la reencarnación, se encuentra la teoría del *karma* (*karmavada* en sánscrito), también conocida como la ley de causa-efecto. Según la misma, toda buena acción produce buenos efectos y toda mala acción trae como consecuencia malos efectos. Las malas acciones cometidas a lo largo de nuestra vida nos otorgan un mal karma que, posteriormente, nos puede conducir a una reencarnación inferior, suceso que no tiene lugar si nuestras acciones han sido honestas (Cannon and Davis 2000: 53). Por tanto, según esta doctrina, es el ser humano, y no Dios, el único responsable de crear su propio destino (Bhaskarananda 1998: 79-80).

- Por otro lado, el hinduismo también considera válida la teoría de la predestinación. Según esta creencia, cada acontecimiento en la vida de un ser humano está determinado por Dios, es decir, el hombre carece de control sobre su vida y todo lo que suceda es la voluntad de Dios.

Y aunque ambas teorías (*karma* y predestinación) puedan aparentemente parecer contradictorias, ambas son válidas según las diferentes etapas de crecimiento espiritual de una persona. Así, aunque en un principio rige la doctrina del *karma*, tras una intensa práctica espiritual la mente del ser humano va adquiriendo un mayor grado de pureza hasta que, llegado a un cierto nivel, el hombre no se considera el dueño de sus acciones, sino que siente que es sólo un instrumento en manos de Dios. Una vez alcanzado este nivel de espiritualidad, la doctrina de la predestinación es la única doctrina válida (Bhaskarananda 1998: 89).

Muchos autores describen el hinduismo como un modo de vida, puesto que cada acontecimiento importante de la vida de un hindú es celebrado con diferentes rituales religiosos (denominados *samskaras* en sánscrito). Así, a pesar de la modernización en el estilo de vida de la sociedad tradicional de Kerala, y de India en general, se siguen practicando ciertos ritos asociados con las diversas etapas de la vida humana: el nacimiento de un@ niñ@, su bautizo, su primera comida sólida, su primer corte de pelo, su introducción a los estudios, la llegada a la pubertad (si se trata de una niña), el matrimonio, el embarazo de la mujer, y el fallecimiento. De igual manera, los hindúes otorgan gran importancia a los rituales celebrados en el templo, como veremos en el capítulo 4, y a las peregrinaciones a lugares sacros, ya se trate de templos o ciudades como Varanasi (en el estado de Uttar Pradesh)⁵²; consideran que la visita a estos lugares santos les libera de sus pecados y les otorga fuerzas para enfrentarse a cualquier tipo de adversidad.

Como resume Stutley (1985: 10), el hinduismo no posee fundador, no es una religión ni una filosofía sino una suma de ellas, un conjunto de creencias metafísicas, religiosas, cultos, costumbres y rituales que conforman una tradición, en la que no existen ni órdenes sacerdotales que establezcan un dogma único, ni una organización central⁵³ (al contrario de lo que ocurre en el catolicismo). Con un decurso histórico de más de dos mil años es, junto con el cristianismo, una de las religiones más antiguas de la Historia y que cuenta con más fieles en el mundo. Sin duda, estas tradiciones milenarias que llegan plenamente hasta nuestros días marcan de una forma determinante el perfil cultural de los pueblos que las practican; configuran su historia, conforman modos de vida en el presente y condicionan su futuro.

⁵² Es una de las siete ciudades sagradas del hinduismo. Está situada a la orilla del Ganges, río sagrado del hinduismo, y se cree que fue fundada por el dios Shiva. Según el hinduismo, todo aquel que muera en Varanasi queda liberado del ciclo de las reencarnaciones.

⁵³ Aunque sí que existen centros de enseñanza donde los sacerdotes tratan temas de la doctrina hindú, como el famoso centro religioso de *Shringeri* (localizado en el distrito de Chikmagalur en el estado indio de Karnataka),

2.1 Cultura dravídica y cultura aria

La historia acerca de la evolución y el auge del hinduismo en Kerala, así como su interacción con otras religiones, constituye un interesante ejemplo de síntesis cultural.

Los habitantes de la antigua Kerala seguían una forma de vida y una religión dravídicas, que no se basaban en ninguna filosofía religiosa particular. En un determinado momento, otras religiones y sistemas filosóficos procedentes del norte de India, hicieron su aparición en Kerala compitiendo con la religión antigua allí arraigada, a fin de conseguir la devoción de la gente. El hinduismo en Kerala, por tanto, ha evolucionado a partir de la combinación o fusión de dos prácticas religiosas: la dravídica, del sur de India, y la védica, de los brahmanes arios procedentes del norte de India, logrando finalmente integrar los elementos básicos de ambas culturas (Menon 1978: 258). Los términos dravídico y ario, usados primeramente para designar dos familias de lenguas (del sur y norte de India respectivamente), hacen referencia no sólo a la lengua sino también al grupo étnico y a su base cultural/religiosa (Freeman 1991a: 22-32 en Groesbeck 1995: 85-87).

Los estudiosos que intentan reconstruir las prácticas religiosas de la antigua población dravídica que habitaba en el sur de India tienden a considerar idénticas las prácticas descritas en la antigua literatura tamil (en torno al año 200 d. C) y las tradiciones no brahmánicas, de las que descienden los actuales rituales considerados de “casta baja” o folklóricos, y denominados popularmente *kavu*. Ambas tradiciones comparten la creencia de que Dios existe sobre todo en objetos, especialmente en árboles y piedras (Srinivasan 1983: 11 en Groesbeck 1995: 89).

La antigua sociedad dravídica era una sociedad abierta, basada en los principios de libertad e igualdad, y su modo de vida aunaba una extraña mezcla de ritos y prácticas primitivas. Su religión era una fuerte mezcla de animismo y totemismo: adoraban a espíritus malignos, árboles, plantas y serpientes, cultos que aún sobreviven en la sociedad actual de Kerala (Jayashanker 1999: 261). La veneración a los árboles era particularmente importante, puesto que existía la creencia de que los dioses (así como

los espíritus malignos) moraban al pie de los árboles (*kavu*). Posteriormente, el hinduismo, influido por otras religiones como el jainismo y el budismo, inició la construcción de templos (*kshetrams*) con altares (*srikovils*) en los que adorar a dichos dioses (Kavalam Narayana Pannikar 1991: 43). Sin embargo, la sacralidad de los *kavus* sigue siendo tan importante que aún hoy, incluso en los *kshetrams*, es fácil encontrar un gran árbol, normalmente un baniano (también denominado “higuera de bengala”), situado sobre una plataforma conocida como *altara* y presidiendo la entrada (**imagen 6**).



Imagen 6. Banianos situados a la entrada de *kshetrams* (Thrissur).

Y lo mismo sucede con el culto a las serpientes: son consideradas espíritus benévolos si son respetadas y adoradas, y espíritus malignos si, por el contrario, se las irrita (Kavalam Narayana Pannikar 1991: 45). En numerosos templos de Kerala la serpiente (o *naga*) es instalada como deidad principal o subsidiaria, constituyendo un punto de atención primordial (Menon 1978: 31).

Pero, como ya he adelantado, el modo de vida de la población dravídica fue modificado al producirse la llegada a Kerala de otras religiones arias procedentes del norte del país.

Los predecesores de los brahmanes de Kerala (*nambuthiris*) llegaron a India sobre el año 1500 a. C. desde el oeste asiático. Al contrario que los habitantes dravídicos, los brahmanes, que, como ya vimos, ocupaban la posición más alta en la jerarquía de castas, practicaban la religión védica, es decir, basada en los *Vedas*, libros sagrados del hinduismo. La llegada de los arios al sur de India, y concretamente a Kerala, tres o cuatro siglos antes de la era cristiana, originó profundos cambios en la sociedad dravídica. Con el tiempo, lograron imponer su cultura y religión, y fue con los arios con los que el sistema de castas comenzó a arraigar fuertemente en la sociedad (Menon 1978: 11-14).

El hinduismo terminó por integrar aspectos de ambas culturas en una. El pueblo poco a poco fue aceptando los dioses védicos, es decir, la trinidad hindú: Brahma, Vishnu y Shiva (ver capítulo siguiente); y, al mismo tiempo, los brahmanes fueron asimilando prácticas de la población nativa y tomando prestados algunos de sus dioses para su propio culto (Menon 1978: 16). Asimismo, con la llegada de los brahmanes y su pretensión de popularizar su religión entre el pueblo, comenzaron a construirse templos como lugares de oración, que pronto se convirtieron en centros importantes en la vida no sólo religiosa sino cultural de las ciudades (Menon 1978: 23).

En la actualidad, la adoración en el templo consiste en un conjunto de rituales dirigidos por brahmanes en los que se realizan ofrendas a uno o varios dioses (tanto védicos como dravídicos), que se cree que existen tanto en las representaciones de piedra instaladas en el sagrario central como más allá de las mismas. La adoración a un dios corpóreo, y la importancia de los brahmanes como sacerdotes especialistas en rituales, constituyen aspectos primordiales de la religión védica, mientras que la creencia en la inmanencia -Dios existe en un objeto y lo trasciende-, es de origen dravídico.

2.2 Principales deidades que conforman el panteón hindú en Kerala

El hinduismo, a primera vista, puede parecer una religión politeísta, puesto que se venera a un gran número de deidades. La mayoría de los hindúes, en cambio, afirman que creen en un solo Dios, en una única realidad espiritual y trascendente. Desde que el ser humano es incapaz de captar la plenitud de la verdad divina de un modo definido y único, recurren a numerosas formas de expresión (en forma de deidades) que representan las diferentes cualidades divinas. Así, existen numerosos nombres y formas de dioses que constituyen el gran léxico teológico hindú. Puesto que Dios está, por definición, más allá de la experiencia humana, la tradición hindú a menudo representa a los diferentes dioses en forma no humana (Ranade 2005: 19).

Existe un solo y único Dios, creador de este mundo, conocido como Ishvara o Saguna Brahman. Ishvara no es sólo el creador, sino que también es el preservador y el destructor (Bhaskarananda 1998: 70). Estos tres aspectos básicos de Ishvara quedan personificados en tres representaciones físicas: Brahma (el creador), Vishnu (el preservador) y Shiva (el destructor, que facilita la renovación del eterno proceso cósmico). Además de estos tres aspectos básicos, Ishvara posee infinitos poderes o facetas, cada una de las cuales está representada por diferentes deidades. Por lo tanto, las deidades adoradas en el hinduismo no constituyen diferentes dioses, sino que son personificaciones de los diferentes aspectos de un único Dios: Ishvara (Bhaskarananda 1998: 73; Thomas 1975: 26).

Los hinduistas suelen adorar a tres deidades diferentes que raramente coinciden entre sí:

- La deidad principal del pueblo o la ciudad donde residen, denominada *gamadevata*. El modo de rendirle culto es asistiendo a los rituales diarios y a los festivales celebrados en su honor que tienen lugar en el templo de la localidad (ver capítulo 4).

- La deidad particular de la familia: *kuladevata*. Toda familia hindú posee en su casa un pequeño altar o santuario dedicado a una deidad a la que todos los miembros de la familia rinden culto a diario.
- Su deidad personal: *ishtadevata*, a la que veneran en privado. Para ello, suelen instalar una pequeña imagen de la misma en su habitación o llevan consigo un retrato o miniatura que la representa.

(Thomas 1975: 33)

A continuación, puesto que es Kerala en particular el contexto del presente trabajo de investigación, me detendré brevemente en los dioses más adorados por los hindúes de dicho estado: Vishnu, Shiva, Subramanya, Ganesh, Bhagavati y Ayyappan (Menon 1979: 186). Mi objetivo, por tanto, no es realizar una narración exhaustiva de la mitología hindú, sino lograr una breve visión de aquellas deidades más frecuentemente instaladas en los templos de Kerala:

- **Vishnu**, el preservador del universo, protege y mantiene todo lo bueno de este mundo. Aparece representado con cuatro brazos, una caracola que simboliza claridad y pureza, y un disco que personifica la rueda del tiempo, tumbado en un diván formado por una enorme serpiente (Ananda), que representa la eternidad. Sólo es despertado de su sueño por las súplicas de otros dioses cuando el universo está en peligro por los poderes malignos que lo habitan. Se cree que Vishnu ha adoptado diferentes formas para acabar con el mal y mantener el reinado de la virtud en el mundo; concretamente, tiene un total de nueve encarnaciones, entre las que destacan Parasurama o Krishna. Su esposa es Lakshmi, diosa de la prosperidad.
- **Shiva**, el destructor y regenerador, representa la muerte, la destrucción y la reencarnación. Aparece representado con una o cinco caras y cuatro brazos que poseen fuego, símbolo de destrucción, y un instrumento de percusión, símbolo de energía creadora. La esposa de Shiva es Parvati, conocida como la madre divina y universal, y con ella tiene dos hijos: Ganesh y Subramanya. Parvati, considerada la esposa y madre ideal, recibe la constante devoción y lealtad de Shiva.

- **Ganesh** (también conocido como Ganapati), es el dios con cuerpo humano y cabeza de elefante. Primer hijo de Shiva y Parvati, es una de las deidades más populares en toda India, aunque en la mayoría de los templos es adorada como deidad de carácter menor o secundario. Es el dios removedor de los obstáculos, por lo que no se comienza ningún propósito o proyecto sin recibir antes sus bendiciones.
- **Subramanya**, el segundo hijo de Shiva y Parvati, es una de las deidades más populares en Kerala. Considerado el dios de la guerra, posee como arma una lanza y como carruaje de guerra un pavo real. Aparece representado como un joven viril con seis cabezas, cinco de las cuales simbolizan los cinco sentidos y la sexta, la mente.
- **Bhagavati**, diosa feroz y destructiva, elimina todo signo de daño y maldad. Sus devotos se dirigen a ella para pedirla que ponga fin a su aflicción y dolor, para curar sus afecciones o para pedir protección ante posibles tragedias futuras. El culto a dicha diosa está ampliamente extendido en todo Kerala y equivale en importancia al culto que reciben dioses como Vishnu y Shiva. Como ya señalé en el anterior apartado, en un intento de unificar las creencias religiosas de la población, los brahmanes asimilaron algunos dioses dravídicos locales añadiéndoles a su panteón hindú, como es el caso de Bhagavati. De ahí que dicha diosa esté tan arraigada en Kerala y disponga de numerosos templos dedicados a ella (Ayyappan 1977: 97 en Groesbeck 1995: 91).
- **Ayyappan** o **Sastha** es, al igual que Bhagavati, uno de los dioses hindúes más populares en Kerala, así como en toda India. Ayyappan es considerado guerrero, cazador y protector de la población asentada en las montañas. La leyenda narra que Ayappan nació de la unión entre Shiva y Vishnu, cuando este último adoptó temporalmente su forma femenina, conocida como Mohini, para seducir a Shiva (Cannon and Davis 2000: 55).

Y aunque tanto Ayyappan como Bhagavati son deidades incluidas en el panteón hindú y forman parte de los *kshetrams* (templos brahmánicos), los malayalis tienden a considerarlas deidades dravídicas, siendo veneradas, sobre todo, por

miembros de “casta baja”.

En definitiva, los hindúes no adoran a un hombre con cuerpo de elefante, con más de una cabeza o con muchos brazos (que representan los poderes infinitos de Dios); lo que adoran es al Ser Absoluto, en sus diferentes formas. Sin embargo, aunque el hinduismo considera la meditación como la mejor forma de rendir culto a Dios, sin la necesidad de utilizar símbolos externos (Bhaskarananda 1998: 139), lo cierto es que la mayoría de los devotos hindúes prefieren venerar imágenes de sus dioses y formar parte de los rituales diarios del templo.

3. EL TEMPLO HINDÚ EN KERALA (*KSHETRAM*) COMO ESPACIO RELIGIOSO, ARTÍSTICO Y SOCIAL

El templo, según el Diccionario de la lengua española, es un “edificio o lugar destinado pública y exclusivamente a un culto”. Según las diversas religiones es denominado de distintas maneras: iglesia en el cristianismo, sinagoga en el judaísmo, mezquita en el islam, pagoda en el budismo, etc. Sea cual sea el nombre con el que se le designe, el templo es, sin duda, un lugar de adoración y reflexión con uno mismo y con Dios.

“El templo es un lugar de paz sempiterna, fuente para todas nuestras preguntas y respuestas. Es la luz que proporciona protección al universo, el cual anda a tientas en la oscuridad de la ignorancia”
(Mathew 2004: xii).

En Kerala, el término “templo”, como ya señala Groesbeck (1995: 83-84), hace referencia a las diversas localizaciones en las que los dioses son venerados: el pequeño altar que los hindúes poseen en sus hogares, donde los miembros de la familia realizan ofrendas a sus deidades (Ranade 2005: 56); *kavu*, que como ya vimos, hace referencia al lugar de adoración y a los rituales realizados por castas bajas; y *kshetram*, en sánscrito

“lugar sagrado o de peregrinación” (Jayashanker 1999: 1) o *ambalam*, que hacen alusión normalmente a templos de castas altas en los que se venera a dioses védicos y dravídicos. Puesto que es en los *kshetrams* donde he llevado a cabo mi investigación, ya que constituyen el contexto de *panchavadyam* así como del resto de géneros rituales abordados en páginas posteriores, es esta última acepción del término “templo” la adoptada a lo largo del presente trabajo.

Los *kshetrams* son centros de oración donde todos los sectores de la población hindú se congregan para asistir tanto a rituales diarios (denominados de forma genérica bajo el término *puja*- “adoración o culto”), en los que la deidad es tratada como una invitada real y es servida afectuosamente por sus devotos, como a festivales organizados en el mismo en honor de la deidad principal allí ubicada. Sin embargo, los templos en India siempre han sido considerados no sólo como lugares de culto, sino también como espacios de aprendizaje y de desarrollo de las artes. En el sur de India, en concreto, los templos han jugado un papel fundamental en la conservación y promoción de la música (tanto vocal como instrumental) y de la danza (Sambamurthy -Book V- 2002: 211), consideradas ambas como ofrendas a los dioses. Los templos hindúes, por tanto, con sus actividades (sus elaborados y extensos festivales anuales, las procesiones alrededor de los recintos del templo, así como las celebraciones comunes diarias) han constituido históricamente algunos de los principales lugares de celebración de la música del sur de India (Harp Allen 1998: 37). Y son los miembros de las castas *marar/poduval* los músicos allí empleados para acompañar tanto los rituales diarios como las ocasiones festivas (como ya vimos en el capítulo 1.3.1.3.1).

Kerala, en particular, es una región con más de 20000 templos (Jayashanker 1999: 326), que un día fueron ejes de la vida religiosa, social y cultural de la población malayali, y que aún hoy, siguen manteniendo su importancia. Como ya señalaba Kavalam Narayana Pannikar (1991: 21), al contrario de lo que sucede en otras partes de India, los templos de Kerala son notorios por las estrictas reglas que se han de respetar dentro de sus confines; por ejemplo, no se permite la entrada a aquellos que no sean hindúes; la mujer ha de vestir con *sari* y el hombre con *mundu* (y éste, además, debe retirar su camisa en el área donde se encuentra el sagrario); es necesario descalzarse para entrar al mismo; y darse un baño antes de visitar el templo se considera una práctica convencional.

3.1 Modelo arquitectónico

Todos los textos que versan sobre arquitectura india insisten en la gran atención que se debe prestar en la selección del lugar de construcción de un templo hindú, no sólo porque se trata de la casa de Dios, sino porque el templo es el centro de la vida cultural y espiritual de India. Según Jayashanker (1999: 29) y el *tantri* Devavarayana (comunicación personal), en textos sagrados del hinduismo, como el *Tantrasamuchaya*, está prescrito que el templo debe ser construido en las proximidades de un río, un lago, en la orilla de un mar, en lo alto de una colina o en la ladera de una montaña, en un bosque o jardín, etc. Sea cual sea el lugar de ubicación del mismo, la disponibilidad de agua para la realización de los rituales diarios es un requisito necesario. Además, se encuentra la figura del astrólogo (*daivanja*) que juega un papel fundamental en todos los aspectos referidos al templo. Así, por ejemplo, es el que determina el momento propicio para su construcción, para la instalación de la deidad, para los ritos de matrimonio que se celebren en él, etc.

El típico templo de Kerala puede ser claramente identificado por su estructura, diferente a aquellas halladas en templos de otros estados de India (**imagen 7**). Generalmente más bajos que la vegetación circundante, la mayor parte de los templos, cuyo diseño responde al denominado “estilo de Kerala”, destacan por su sencillez, su escaso realce, sus modestas proporciones y por el predominio de la madera en su arquitectura. Posiblemente, la característica que más fácilmente identifica dicho estilo es el techo, que tiende a enfatizar la anchura más que la altura, lo que contribuye a su simple y austera apariencia.

A la visión de esta estructura horizontal del templo de Kerala, cercado asimismo por un muro de piedra de poca altura con entradas en los puntos cardinales, se añade un estanque propio del templo (*kolam*), situado en sus inmediaciones.

Al mismo tiempo, existen otro tipo de templos, más prominentes, que representan el denominado “estilo dravídico”, propio del estado vecino de Tamil Nadu. Dichos templos destacan por estar contruidos en piedra y por sus características

*gopuras*⁵⁴ que marcan la entrada al templo; un ejemplo destacado de este estilo es el templo *Sri Padmanabha Swamy* en Trivandrum que podemos observar en la **imagen 8** y que constituye uno de los pocos modelos de estilo dravídico en Kerala.



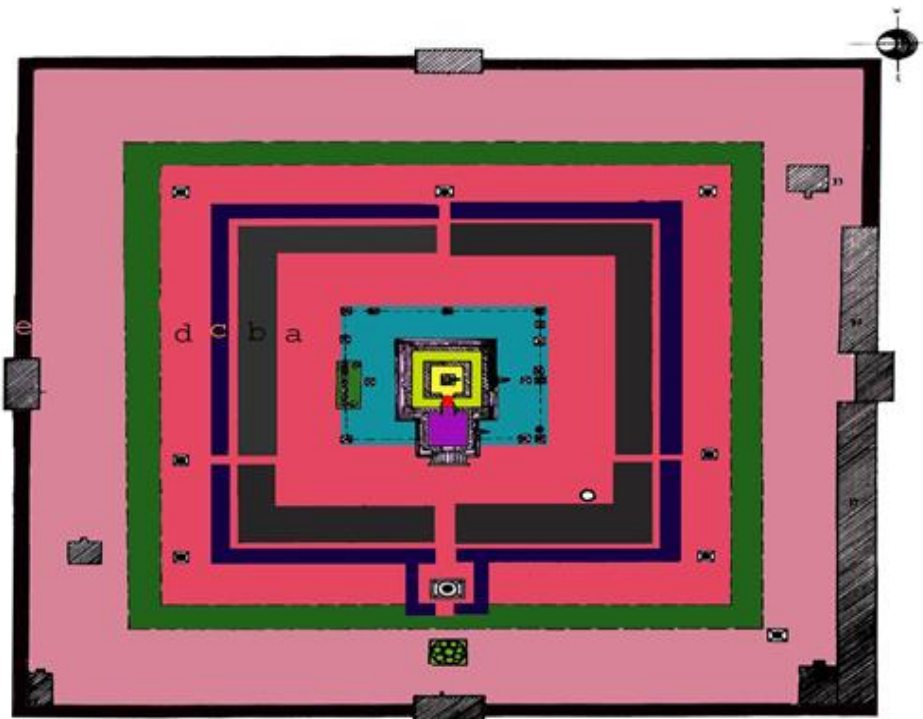
Imagen 7. Templo característico de Kerala: *Kurumali Kavu Temple*
(Thrissur, 04-03-2006).



Imagen 8. Templo de estilo dravídico: *Sri Padmanabha Swamy Temple*
(Trivandrum, 05-02-2006).

⁵⁴ La *gopura* es un elemento característico de la arquitectura de los templos hindúes del sur de la India, consistente en una torre ornamental situada sobre la entrada al recinto del templo. Suele presentar forma piramidal y está, por lo general, adornada con esculturas que representan dioses y otros seres divinos.

A continuación, describiré las diferentes secciones en las que está organizado el templo (**cuadro 2**), de vital importancia para una posterior comprensión de los rituales llevados a cabo en él, así como de los géneros musicales interpretados en sus recintos. Aunque el número de secciones, denominadas *prakaras*, varía dependiendo del tamaño del templo, normalmente se pueden distinguir cinco, que siguiendo la descripción general realizada por Jayashanker (1999: 41) son: *akatthe balivattam*, *antha-haara*, *madhya-haara*, *baahya-haara* y *maryaada*.



Cuadro 2. Plano principal de un *kshetram*⁵⁵. a) *akatthe balivattam*, b) *antha-haara*, *chuttambalam* o *nalambalam*, c) *madhya-haara* o *vilakkumaatam*, d) *baahya-haarapuratthe balivattam* o *sivelippura* y e) *maryaada* o *puram-mathil*.

La primera prakara, ***akatthe balivattam***, está formada por:

- Un pequeño sagrario, denominado *srikovil* o *garbha-griha* (representado en el plano de color amarillo), y que constituye el corazón del templo. Situado a una cierta altura del suelo, es frecuentemente cuadrado, rectangular o circular (pudiendo ser también elíptico). Allí es donde se encuentra una figura

⁵⁵ Tomado de Jayashaker (1999: 43). Arreglos de Bijo K. Ninan.

inamovible de la deidad principal (*pratishtha*), hecha de piedra, metal o madera y situada sobre un pedestal (*pitham*), así como una pequeña réplica móvil (*vigraham*) usada en las procesiones. Como señala Venkitasubramonia Iyer (1977: 17), “la oscuridad interior del *srikovil* sugiere la idea de misterio que envuelve el universo”.

- Seguidamente, un recuadro imaginario que rodea el *srikovil* constituye la primera *prakara* propiamente dicha, denominada *anthar-mandala* (ver superficie de color azul claro en el plano). En ella se encuentran instaladas las *balipithas*, piedras que representan los dioses terciarios, así como los *dikpalas*, dioses que custodian las ocho direcciones (norte, noreste, este, sudeste, sur, suroeste, oeste y noroeste). Igualmente, pueden existir sagrarios secundarios de otras deidades dentro del mismo espacio. El modo de aproximación al *srikovil* desde el *anthar-mandala* es a través de unos escalones conocidos como *sopanam* (representados en el plano de color rojo), situados enfrente del *srikovil* (Jayashanker 1999: 67; Venkitasubramonia Iyer 1977: 17).
- En ciertos templos, frente a la principal entrada del sagrario y en el límite exterior del *anthar-mandala*, se puede encontrar un hall sostenido con pilares y recubierto por un techo sumamente decorado: *namaskara-mandapam* (de color morado en el plano) (Jayashanker 1999: 87). Dicho hall constituye un área de entrada donde son realizadas las ofrendas a los dioses.

Una segunda *prakara* que rodea al *anthar-mandala* y que puede ser denominada de diversas formas: *antha-haara*, *chuttambalam* o *nalambalam*, constituye un pasillo o hall sostenido con pilares, donde podemos encontrar:

- *Thitappalli* o cocina situada en el ala sureste, donde se preparan todas las ofrendas que serán entregadas a la deidad en los rituales (Jayashanker 1999: 93).
- *Mulayara*, lugar situado en el norte o noroeste del *nalambalam* donde, tras la realización de rituales especiales tántricos, brotan ciertos cereales (Jayashanker 1999: 93).

Madhya-haara o *vilakkumaatam* constituye la tercera *prakara*. Es esencialmente una estructura con columnas en las que hay fijadas una serie de lámparas de aceite. Entre el muro del *nalambalam* y el área que conforma esta tercera *prakara* existe un espacio que los devotos recorren en derredor durante ciertos rituales (Jayashanker 1999: 94).

La cuarta *prakara*, conocida bajo diferentes nombres: *baahya-haara*, *puratthe balivattam* o *sivelippura*, constituye un espacio abierto bordeado por un muro exterior en el que podemos encontrar:

- Un hall (*agra-mandapa*) (de color blanco en el plano, encuadrado por la tercera *prakara*) que puede estar sostenido con pilares o no. En dicho hall, situado en la entrada principal al templo, suele estar ubicada la *balipitha* esencial (*valia-balikkal*) (Jayashanker 1999: 95).
- Justo fuera de la *balipitha* principal se sitúa un asta en el que se levanta una bandera durante los días festivos del templo (*dhvaja-sthamba*) (de color verde claro en el plano) (Jayashanker 1999: 98; Venkitasubramonia Iyer 1977: 18).
- Además de dicha *balipitha* principal, se encuentran otras siete *balipithas* más (en el plano: recuadros rectangulares en blanco y negro) situadas en los puntos cardinales y que recuerdan a aquellas ubicadas en el *anthar-mandala*. Fuera de ellas y tras el muro externo, se encuentra otro espacio por el que los devotos giran en derredor durante ciertos rituales y que constituye el camino por el que se realizan procesiones en las ocasiones festivas del templo (Venkitasubramonia Iyer 1977: 18).

La quinta y última *prakara* (*maryaada* o *puram-mathil*) es el último muro externo del templo, en cuyo punto este se encuentra la entrada principal, que en la mayoría de los casos es un simple pórtico con un pequeño techo⁵⁶. En la mayoría de los templos importantes que gozan de gran antigüedad, es fácil encontrar *oottupuras* o

⁵⁶ Como se puede observar en el plano, el templo posee normalmente cuatro entradas abiertas en el muro exterior según los cuatro puntos cardinales (norte, sur, este y oeste), aunque en algunos casos puede haber sólo dos, situadas en los puntos este y oeste (Kareem 1971: 58).

comedores, que antiguamente eran usados para servir comida a los brahmanes y devotos durante ocasiones festivas. Actualmente, dichos comedores son reservados para los banquetes de boda tras ser oficiada la ceremonia en el templo (Jayashanker 1999: 103-104).

3.2 Organización interna y administración

3.2.1 Sacerdotes

Los sacerdotes hindúes son trabajadores asalariados contratados por las autoridades del templo para la realización de los diversos rituales que tienen lugar en el mismo. Tradicionalmente, dichos servicios estaban exclusivamente reservados a los brahmanes (o *nambuthiris* concretamente) que, como ya vimos en el capítulo 1.3.1.1, conforman la clase sacerdotal. Y aunque el sacerdocio ha sido siempre un oficio hereditario, la mayoría de autores e informantes coinciden en señalar el hecho de que actualmente es posible encontrar sacerdotes no brahmanes, pertenecientes a otras castas, que son instruidos en los quehaceres sacerdotales (Bhaskarananda 1998: 155; Menon 1979: 194; Venkitasubramonia Iyer 1977: 19; comunicación personal de los *tantris* Anujan y Devavarayanan).

De acuerdo con Anujan, *tantri* de reconocido prestigio (comunicación personal) y autores como Venkitasubramonia Iyer (1977: 19) o Menon (1979: 193), según la función que realicen dentro del templo, los *nambuthiris* se dividen en:

- *Tantris*: considerados de rango superior, son los sacerdotes que realizan los rituales de mayor elaboración en el templo, como son los rituales de consagración o los rituales especiales realizados durante la celebración del festival anual del *kshetram*. Constituyen, por tanto, la única autoridad en cuestión de rituales, sus peculiaridades y variaciones. El *tantri*, además, es el encargado de designar libremente a otro sacerdote principal, denominado *pujari* o *nampi* para la realización de los rituales diarios.

- *Pujaris*, socialmente ubicados en una escala inferior, son los sacerdotes responsables de la elaboración de los rituales ordinarios, además de asistir al *tantri* en los rituales de mayor complejidad. Entre sus funciones destacan la preparación de las ofrendas o el traslado de la réplica portátil de la deidad en procesiones o festivales, bien sobre su propia cabeza o llevándola con él sobre el elefante (Jayashanker 1999: 251).

Generalmente, en la mayoría de los templos hindúes, los sacerdotes, además del *mundu*, suelen vestir con una simple tela que puede cubrir uno de sus hombros o ambos. Asimismo, es común que lleven sobre el torso el llamado *punul*, cuerda sagrada circular, de color crema o blanco, colocada sobre el hombro izquierdo y atada alrededor de la cintura, que indica que el portador de la misma es un conocedor de las Sagradas Escrituras.

3.2.2 Devaswom Boards

Hace años, la mayoría de los *kshetrams* eran mantenidos por propietarios (*janmis*) que alquilaban los terrenos pertenecientes al mismo a miembros de castas inferiores para su cultivo. Con el paso del tiempo, dichos templos, especialmente aquellos más importantes, llegaron a disfrutar de una inmensa riqueza, gracias, sobre todo, a las generosas contribuciones de fervientes devotos de clase social alta. Fue entonces cuando los gerentes o directivos de dichos templos decidieron decretar leyes para regir la administración de los mismos, que, básicamente, favorecían sus propios intereses y no los del templo. Esta situación llevó a una pésima gestión de los *kshetrams*, que, tras las reformas agrarias llevadas a cabo en 1970 (ver capítulo 3.3), terminaron por perder sus propiedades y sus ingresos, teniendo que depender del gobierno para su administración (Jayashanker 1999: 17-18).

Desde entonces y hasta hoy, la mayoría de los templos de Kerala se encuentran bajo el control de organismos gubernamentales denominados *Devaswom* (“perteneciente a la deidad”) *Boards*, entre los que destacan *Hindu Religious and Charitable Endowment Department (HR & CE)*, *Cochin Devaswom Board (CDB)* y *Travancore*

Devaswom Board (TDB), que ejercen el control sobre los templos situados en la regiones que conformaban los antiguos estado principescos de Malabar, Cochin y Travancore, respectivamente (comunicación personal de Madhudevan Nair, director de Travancore Devaswom Board). Aunque la mayor parte de mis informantes coincide en reconocer estas tres instituciones como las principales, lo cierto es que existe otro *devaswom* de gran importancia: *Guruvayur Devaswom Board*, que ejerce el control exclusivamente sobre el famoso templo de Guruvayur, situado en el distrito de Thrissur. Y, al mismo tiempo, no hay que olvidar que son numerosos los templos que pertenecen a organismos privados, fundaciones o particulares (comunicación personal de E. Gandhara, presidente del comité privado que dirige el templo Kunnambathukavu Bhagavati en Thrissur).

Los *Devaswom Boards*, a la hora de contribuir para el sustento de los templos incluidos bajo su protección, se basan en una clasificación de los mismos según diferentes criterios que Jayashanker expone de la siguiente manera (1999: 21):

- *Hindu Religious and Charitable Endowment Department*, que ejerce control administrativo sobre la mayoría de los templos en la región de Malabar, clasifica los templos según los ingresos anuales de los mismos.
- *Cochin Devaswom Board* no se basa en ningún criterio particular y clasifica los templos según sus ingresos, importancia y conveniencia.
- *Travancore Devaswom Board*, como me afirmó su director (Madhudevan Nair), clasifica los templos según el coste anual de los mismos.

Sea cual sea el criterio empleado, lo cierto es que los templos, hasta hace poco, eran clasificados, en general, bajo tres categorías:

- ❖ Templos mayores: aquellos en los que diariamente se realiza el número de *pujas* prescrito (5), que son propietarios de terrenos y que mantienen cuentas detalladas tanto de ingresos como de gastos.

- ❖ Templos menores: aquellos donde únicamente se realizan dos *pujas* diarias (mañana y tarde), que posee terrenos y que no mantiene cuentas detalladas de los gastos ocasionados en el mismo.
- ❖ Templos nimios: aquellos en los que a lo largo del día solo tiene lugar una *puja* y han de ser mantenidos constantemente con fondos recaudados (Jayashanker 1999: 21).

En el informe de *Travancore y Cochin Devaswom Boards*, presentado por una comisión nombrada por el Tribunal Superior de Kerala en agosto de 1990 (Jayashanker 1999: 21), se sugirió una clasificación alternativa que, según me comunicó mi informante Madhudevan Nair, es la utilizada hoy:

- ❖ *Maha-kshetram*: los templos principales, de mayor importancia.
- ❖ *Valia-kshetram*: templos de grandes dimensiones.
- ❖ *Cheria-kshetram*: templos de pequeñas dimensiones.
- ❖ *Kochu-kshetram*: templos muy pequeños.

No obstante, los *Devaswom Boards* no dejan de sembrar polémicas entre los ciudadanos, que opinan que dichos organismos están perjudicando a los templos. Según muchos de ellos, éstos no reciben el suficiente apoyo económico para sufragar sus gastos diarios, y se están viendo obligados a reducir la celebración de *pujas* diarias. Asimismo, celebraciones más ostentosas como son los festivales del templo, que implican numerosos gastos (por los elefantes y los músicos que han de emplear en las procesiones, los fuegos artificiales y todas las atracciones presentes durante los mismos), son subvencionados, la mayoría de las ocasiones, con fondos recolectados por las casas pertenecientes a dicho templo y las donaciones generosas de muchos ciudadanos.

3.3 Reformas socio/económicas en Kerala, y su repercusión en los templos

En el presente apartado pretendo hacer un repaso general de las transformaciones sociales y económicas acaecidas en Kerala durante el siglo pasado, que han conducido a una transformación parcial del contexto de *panchavadyam* y la música ritual en general: el templo.

Tradicionalmente, en Kerala, la entrada al templo estaba estrictamente regulada para cada comunidad hindú; a los miembros pertenecientes a castas bajas les estaba completamente prohibida la entrada a los recintos del templo, mientras que a miembros de las castas altas se les permitía el acceso hasta el *nalambalam* (como ya hemos visto, segunda *prakara* o sección del templo). Como aún sucede hoy, la entrada al *srikovil* y el contacto físico con la imagen de la deidad estaban reservados exclusivamente a los sacerdotes.

A comienzos del siglo pasado se iniciaron diversos movimientos y revueltas sociales para reclamar el acceso al templo para todo hindú, independientemente de la casta. Durante los años 1924 y 1925, miembros de castas bajas realizaron una sentada no violenta en el templo más popular de Shiva (*Vaikom Mahadevar*, en la ciudad de Vaikom⁵⁷) bajo el liderazgo de Mahatma Gandhi. Del mismo modo, seis años después (1931-1932), demandaron su derecho al acceso en el templo de Guruvayur (Kavalam Narayana Pannikar 1991: 11; Menon 1979: 72). Posteriormente, el 12 de noviembre de 1936, el monarca del estado principesco de Travancore: Sri Chithira Thirunal Bala Rama Varma, proclamó un manifiesto en el que se aseguraba la entrada al templo para todo hindú. Dicho manifiesto concedió un lugar privilegiado a dicho monarca como uno de los principales reformadores sociales de la India contemporánea, y fue recibido con gran aprobación en India, puesto que culminaba una serie de medidas que habían ido provocando el decline del sistema de castas e iniciaba el camino para la consecución de la unidad religiosa entre la población hindú (Kavalam Narayana Pannikar 1991: 11). A dicha proclamación en el estado de Travancore siguieron las actas de Cochin y Malabar

⁵⁷ Ciudad situada en la zona centro-sur del estado de Kerala perteneciente al distrito de Kottayam.

en 1947 (Menon 1979: 74) y desde entonces todos los lugares consagrados al culto hindú fueron abiertos a todos sus creyentes sin que la santidad de los templos fuera alterada; la casta ya no era más una barrera para la adoración a Dios⁵⁸.

Otras reformas que introdujeron cambios revolucionarios en la esfera socio-económica de Kerala y que influyeron en gran medida tanto en la administración y funcionamiento de los templos como en las actividades culturales presentes en los mismos fueron las reformas agrarias.

Kerala, a lo largo de su historia, ha sido ante todo una sociedad rural. Durante el Medioevo, concretamente, el templo se alzó como el punto central de la vida socio-religiosa de Kerala bajo una oligarquía brahmánica. El principal recurso económico era la producción agrícola y el templo, que se convirtió en el mayor poseedor de tierras gracias a las donaciones de reyes y aristocracia⁵⁹, adquirió un papel fundamental en el campo de la economía agraria (Gurukkal 1992: 32).

Las superficies agrícolas eran mantenidas por propietarios (normalmente pertenecientes a castas altas: brahmanes, *nayars*), denominados *janmis*, que alquilaban la tierra a labradores (profesión asociada a castas inferiores, como los *ezhavas*) para su cultivo, los cuales, en teoría, pagaban una renta a los *janmis* a cambio del derecho a una ocupación permanente⁶⁰. Además de labradores, el templo contrataba a un gran número de personas de castas específicas que ejercían como sirvientes del templo, tanto para la realización de rituales como para otros servicios relacionados con los mismos; por un lado se encontraban los brahmanes (la casta superior) que eran los encargados de realizar los rituales en el templo, tanto diarios como anuales; y por otro, se hallaban las diferentes categorías de *ambalavasis* con funciones variadas según la casta (como ya vimos en el capítulo 1.3.1.3.1). Aunque Gurukkal (1992: 62) afirma que esta clasificación interna no hace sino acentuar la integración social, lo cierto es que revela

⁵⁸ Sin embargo, el área del *srikovil* y el *namaskara-mandapa* continuaban siendo de acceso restringido para todo hindú, excepto para las castas de brahmanes y *ambalavasis*.

⁵⁹ Éstos protegían el templo y sus anexos a cambio de ciertas cuotas que el templo debía abonar (Gurukkal 1992: 36).

⁶⁰ Fue en el s. XI d. C, durante el período de guerra entre cholas y cheras, cuando el denominado *janmi system* tuvo su origen y los *nambuthiris* pasaron a adquirir una posición dominante en la vida social y económica de Kerala (Menon 1978: 204).

claramente cómo el templo influyó en perpetuar una organización social basada en el sistema de castas. Al mismo tiempo, existían numerosos casos de desahucio, de rentas excesivas y de explotación a los labradores que trabajaban en las tierras arrendadas. Finalmente, la progresiva toma de conciencia por parte de los agricultores de las injusticias sufridas condujo a movilizaciones en las que clamaban por una reforma agraria.

Tras la independencia de India en 1947, y la consecuente llegada de gobiernos democráticos, se aceleró el proceso para una reforma agraria que protegiera los derechos de los labradores⁶¹ (Krishna Iyer 1970: 162). Dichas protestas culminaron con la introducción de la definitiva Ley de Reforma Agraria en 1970, según la cual se abolía el arrendamiento de tierras y se garantizaba derecho de posesión a los ocupantes, es decir, los labradores se convirtieron en dueños de la tierra que labraban (Prekash and Tandon 2002: 475), mientras que los adinerados propietarios (entre los que se incluían palacios y templos) perdieron prácticamente todas sus tierras. Puesto que su principal fuente de ingreso era el arroz que se cultivaba en dichas tierras, la élite económica de Kerala se encontró de la noche a la mañana prácticamente sin nada (Groesbeck 1995: 268), incluidos muchos de los templos adinerados que hasta entonces gozaban de una gran posición social y económica.

Concretamente en el templo, la consecuencia más relevante de estas reformas fue la decadencia de los rituales diarios realizados en el mismo. En la época medieval, los templos gozaban de un gran número de rituales y ocasiones festivas durante las cuales el número de músicos, en particular, era realmente alto⁶². En cambio, tras las reformas llevadas a cabo, muchos *kshetrams* (algunos de ellos pertenecientes a familias de *nambuthiris* o *kshatriyas*) se vieron en la necesidad de reducir el número de rituales diarios, así como el salario de todos aquellos miembros *ambalavasis* participantes en las diferentes actividades diarias del templo (Groesbeck 1995: 269). Los templos comenzaron a pagar un salario reducido a sus empleados, por lo que muchos de ellos, incluidos los músicos (*marars*), optaron por abandonar su profesión hereditaria y buscar

⁶¹ Kerala es uno de los primeros estados donde se han llevado a cabo reformas agrarias con la intención de promover los intereses de los pequeños labradores (Kurup 1988: 161).

⁶² El templo, al irse convirtiendo en propietario de tierras, asumió la celebración de festivales que inicialmente tenían un origen agrario. Un claro ejemplo es *Onam* (ver capítulo 4.4) (Gurukkal 1992: 64-65).

nuevos empleos que les proporcionaran un sueldo digno con el que poder mantener a sus familias. En cambio, aquellos que decidieron mantener su profesión lo hacían porque lo consideraban como un deber sagrado.

Pero a pesar de que las transformaciones sufridas a partir de las reformas agrarias pusieron en peligro no sólo los templos, sino las artes musicales/dramáticas pertenecientes a los mismos, lo cierto es que muchos de ellos han sobrevivido e incluso prosperado desde entonces. Ello se debe, sin duda, a la ferviente devoción de los ciudadanos y a la generosidad de sus aportaciones económicas, más que al modo de administración de los nuevos comités directivos (*Devaswoms Boards*), acusados por muchos de mis informantes de responder más a intereses políticos que religiosos⁶³. El templo, como he podido observar a lo largo de mi trabajo de campo, continúa siendo el principal centro de la vida cultural de Kerala.

Sin embargo, no todos los eventos acaecidos en los templos han prosperado de igual forma; así, mientras los rituales diarios se han visto reducidos considerablemente, así como los géneros musicales que acompañaban a los mismos (como es el caso de *sopanam sangitam*), no se puede decir lo mismo de los espectaculares festivales que organizan los *kshetrams* anualmente y de los géneros musicales que participan en los mismos, entre los que sobresale *panchavadyam*. En otras palabras, al igual que Groesbeck (1995: 273-274), es posible afirmar que los géneros musicales rituales que mejor han sobrevivido a los cambios originados en los últimos años del s. XX son aquellos más alejados del ritual propiamente dicho y que, además, participan en otros contextos de *performance* fuera del ámbito ritual/religioso, como analizaré en el capítulo 7.

⁶³ De la misma opinión es Jayashanker (1999: 20), que considera que los *Devaswom Boards* se han convertido en instituciones políticas que gestionan ineficazmente los templos, a los que subvencionan con rentas vitalicias exiguas e insuficientes para un correcto funcionamiento del templo.

4. RITUALES Y EVENTOS FESTIVOS DEL TEMPLO

Puja, cuyo significado es “adoración o culto”, es el nombre genérico que designa una gran variedad de rituales que reúne a los devotos en el templo. Dichos rituales, oficiados en sánscrito (la lengua oficial sagrada), constituyen el modo más común de culto y en ellos destaca el aspecto devocional (*bhakti*), es decir, la relación íntima y emocional que se establece entre los devotos y el dios venerado. Los diversos rituales que tienen lugar en los *kshetrams* enfatizan el simbolismo espiritual de elementos presentes en la vida diaria tales como comida, agua o luz. Los devotos “cuidan” a la deidad simbólicamente sumergiéndola en el agua y ofreciéndola comida y bebida.

Se pueden distinguir 3 tipos de rituales: diarios (*nithya-nidaanam*), mensuales /ocasionales (*maasa-visesham*) y anuales (*atta-visesham*), cuya celebración consiste en un festival (Jayashanker 1999: 211). Los rituales diarios son conducidos generalmente con algún tipo de acompañamiento vocal o instrumental aparte de los cantos del sacerdote que recita oraciones en sánscrito. Muchos templos, afortunadamente, cuentan con músicos para el acompañamiento de ciertos rituales y, como veremos, son varios los géneros musicales interpretados durante los mismos.

4.1 Rituales diarios (*nithya-nidaanam*)

En Kerala, todos los *kshetrams*, además de sus festivales anuales y ocasionales, celebran una serie de rituales diarios (entre 1 y 5), a menudo bastante elaborados, y en los que la música está presente en gran medida. El conjunto de estos rituales se puede agrupar bajo el nombre de *adiyantiram* (comunicación personal del *tantri* Devavarayanan, Groesbeck 1995: 229-230), vocablo que no sólo hace referencia a rituales diarios sino a las funciones que éstos implican, así como a las composiciones musicales interpretadas en los mismos⁶⁴.

⁶⁴ La palabra *anusthanam*, por ejemplo, significa también “ritual”, pero en un sentido más general, no hace referencia exclusivamente al ritual llevado a cabo dentro del templo.

Estos rituales diarios consisten básicamente en lo mismo: el sacerdote presenta una serie de ofrendas al icono que representa la deidad (ofrendas que varían según la deidad de la que se trate y del templo donde se realice), los devotos rezan y depositan monedas a modo de ofrenda (*kanikka*) y el sacerdote reparte entre los devotos *prasadam* -pequeñas porciones de las ofrendas realizadas (pasta de sándalo, flores, dulces, etc.)- (Menon 1978: 35; Bhaskarananda 1998: 156). Existen ciertas sustancias (como licor, carne y sangre) que, al ser consideradas impuras, no forman parte de las ofrendas realizadas en los *kshetrams*, pero sí en los *kavus* (Groesbeck 1995: 232). Por tanto, al contrario de lo que ocurre en el cristianismo, donde la oración es lo fundamental, en el hinduismo ésta es menos significativa en comparación con lo que supone el realizar una ofrenda a Dios para conseguir su bendición.

El número de *pujas* realizadas diariamente en el templo depende tanto de la importancia como del tamaño de éste. En aquellos de grandes dimensiones, así como en los considerados de tamaño medio, los rituales diarios consisten en 5 *pujas* que analizaré a continuación detalladamente, no sin antes detenerme en 2 rituales matinales que se realizan con anterioridad a dichas *pujas*: *palli unarthal* y *abhisekam*.

Entre las 3 y las 6 de la mañana (la hora la fija cada templo) tiene lugar el ritual conocido como *palli unarthal* (“el despertar del templo”), durante el cual un *marar* sopla el *sankhu*⁶⁵ para despertar a la deidad⁶⁶. Antes de que tenga lugar este ritual, se limpia el *nalambalam* (como ya vimos, la segunda *prakara* del templo), se encienden las lámparas de aceite y se abren las puertas del templo para acoger a los fieles. El sacerdote, después de haber tomado un baño purificadorio, preferiblemente en el río o en el estanque propio del templo (*kolam*), abre el sagrario central (*garbha-griha*) y enciende las pequeñas lámparas de aceite situadas en el interior del mismo para tener una visión más clara de la deidad. La adoración a la misma durante este momento, conocido como *nirmaalya darsana*, es considerado muy propicio (Menon 1978: 35). Después, el sacerdote retira las guirnaldas colocadas en el cuello del icono el día

⁶⁵ Trompeta de caracola soplada al inicio de *panchavadyam* y utilizada en numerosos rituales que tienen lugar en el templo. Ver capítulo 5.

⁶⁶ En algunos templos el soplo del *sankhu* es acompañado por otros instrumentos como *kurum kuzhal*, *thavil*, etc.

anterior y las ofrendas allí depositadas (Jayashanker 1999: 213-214; Groesbeck 1995: 234).

Tras esta serie de acciones tiene lugar el ritual denominado *abhisekam*. En primer lugar, se limpia y se lava cuidadosamente el icono de la deidad para bañarlo seguidamente con diferentes sustancias como pasta de sándalo, miel, leche, *ghee* (manteca clarificada), cocos tiernos y agua perfumada. Después de ser sumergido en el agua una vez más, el sacerdote vierte agua fresca en una concha y con ella baña al icono de la deidad mientras entona *mantras*⁶⁷. Durante el desarrollo de dicho ritual, los devotos pueden estar en la parte del templo denominada *sopanam* (que, como ya vimos, consiste en los escalones que conducen al sagrario central). Finalmente, se limpia el icono con una toalla fresca y es decorado con nuevas guirnaldas. Durante este ritual no hay instrumentos ni se interpreta género musical alguno (Jayashanker 1999: 214-215; Groesbeck 1995: 235).

- I. *Usha puja*. Es la primera *puja* del día y se celebra sobre las 5 o 6 de la mañana (30 minutos antes de amanecer) (Jayashanker 1999: 215; Groesbeck 199: 235). Durante la misma se realiza una ofrenda a la deidad que consiste en flores o alimentos (arroz, plátanos, azúcar, melaza o arroz con leche y un tipo de azúcar sin tratar llamado *jaggery*) y se reparte *prasadam* a los devotos. Killius (2006: 29) señala que durante esta *puja* se interpretan dos géneros musicales: *edakkya kooru* y *sopanam sangitam*⁶⁸, pero, según mis informantes, este ritual no implica música y sólo el comienzo del mismo es acompañado por el soplo del *sankhu*.

- II. *Etirta* o *ravile puja*. Es la *puja* que se celebra cuando los rayos de sol se sitúan enfrente de la deidad o cuando el sol se halla situado a un determinado nivel en el horizonte. Tiene lugar, por tanto, sobre las 7 de la mañana (entre una hora y una hora y media después de amanecer). La ofrenda realizada por el sacerdote consiste en agua, flores, incienso y pasta de sándalo, además de los alimentos

⁶⁷ Salmos sagrados y vigorosos recitados por el sacerdote con el fin de invocar las llamadas "energías latentes". El *mantra* es una palabra o grupo de palabras sin contenido semántico específico; es un conjunto de sílabas en sánscrito que se recita un determinado número de veces para conseguir un logro, que puede ser mundano o trascendente.

⁶⁸ Dichos géneros musicales son estudiados en el capítulo 7.

mencionados anteriormente. Antes de las ofrendas (con la puerta del altar central cerrada), un *marar* interpreta el género musical *edakkya kooru* y un canto devocional (*tyani*). Tras finalizar sus ofrendas, el sacerdote deja la puerta del sagrario abierta para que los devotos puedan adorar a la deidad. El músico continúa su interpretación cantando *kirtannams* o *ashtapadi* (otros géneros vocales de *sopanam sangitam*), normalmente con acompañamiento de *edakkya* (Groesbeck 1995: 236).

Tras la *puja*, en los templos más grandes se celebra *siveli* (o *sribali*), procesión durante la cual se realizan ofrendas a dioses menores, situados fuera del santuario interior y del claustro y se saca el *vigraham*⁶⁹ para su adoración más cercana. La procesión consiste en realizar varias vueltas (normalmente 3) alrededor del templo⁷⁰ (primero alrededor del santuario, donde el sacerdote realiza las ofrendas, y después alrededor del claustro) tras las cuales se vuelve a colocar el *vigraham* en el *garbha-griha* (Jayashanker 1999: 215). Durante la procesión, el sacerdote porta el *vigraham* bien sobre su cabeza o bien en sus manos⁷¹, detrás de él se sitúa un *variyaar* que lleva una lámpara y por último los músicos (Groesbeck 1995: 236-237). Al comienzo de la procesión, los *marars* interpretan *cheriya pani* y durante el transcurso de la misma suele ser acompañada por *kriyanga panchavadyam*⁷². Después de realizar varias vueltas, y ya fuera del claustro, músicos de las castas *marar* y *nayar* interpretan una versión reducida de *chenda melam* (normalmente *panchari*)⁷³. Finalmente, un solo de *chenda*⁷⁴(*valantala*) acompaña al sacerdote cuando éste vuelve a colocar la réplica de la deidad en el santuario (Groesbeck 1995: 238).

⁶⁹ Réplica portátil de la deidad situada en el sagrario interior del templo, usada en procesiones.

⁷⁰ Estas vueltas se realizan siguiendo el sentido de las agujas del reloj puesto que indica respeto a la deidad (Bhaskarananda 1998: 153-154).

⁷¹ En templos más pudientes el *vigraham* se coloca sobre un elefante profusamente ornamentado.

⁷² Interpretación orquestal que tiene lugar en el interior del templo durante los rituales rutinarios. Consta de los siguientes instrumentos: además del *sankhu*, los membranófonos: *timila* (o *maram*), *edakkya* y *vikku chenda*, el gong denominado *chengila* y los címbalos conocidos como *kaimani*. Ver capítulo 8.

⁷³ Género de música instrumental litúrgica interpretado durante procesiones. Los instrumentos que forman parte de él son *chenda* (hasta un máximo de 45), *ilathalam* (hasta un máximo de 30), *kombu* y *kurum kuzhal* (ambos hasta un máximo de 15 cada uno). Ver capítulo 7.2.2.

⁷⁴ Instrumento de percusión cilíndrico específico de Kerala, de doble parche y percutido con baquetas. *Valantala* es la membrana derecha del *chenda*, de tono grave y considerado *deva*, “instrumento de los dioses”. La membrana izquierda del *chenda*, de tono más agudo, conocida como *itantala*, pertenece al

Después de la procesión, el santuario permanece abierto para que los devotos recen, puedan ver a la deidad, realicen donaciones y reciban flores (que las mujeres colocan en su cabello) y pasta de sándalo (que luego ponen en frente, cuello y parte superior de los brazos).

III. *Pantirati puja*. Literalmente significa 12 pies. La hora de su realización viene determinada por el momento de la mañana en que la sombra humana de una persona mide 12 pies propios, que suele ser 2 horas después de amanecer (aproximadamente entre las 8 y las 8:30 de la mañana) (Jayashanker 1999: 216). Las ofrendas realizadas consisten también en flores, incienso y pasta de sándalo, y los sirvientes del templo realizan las mismas funciones que en *etirta puja*. Tras *pantirati*, el santuario permanece abierto hasta el mediodía, cuando tiene lugar la cuarta puja del día (Groesbeck 1995: 239).

IV. *Uccha puja*. Se realiza sobre las 12 del mediodía (entre 4 horas y media y 6 después de amanecer). Durante la misma el sacerdote realiza una ofrenda llamada *diparadhana* (“adoración con lámparas”) a la que sigue la procesión conocida como *siveli* (Jayashanker 1999: 216; Groesbeck 199: 239). Las actividades que se realizan durante la misma son similares a la procesión de la mañana, sólo que algunos templos pueden cambiar las agrupaciones musicales. Aunque este ritual (*diparadhana*) no está relacionado directamente con ninguna *puja* y no es mencionado en el tratado sobre templos de Kerala, *Tantrasamuchaya*, es, sin duda, una parte importante de la *puja* vespertina (Jayashanker 1999: 213). Primero, se encienden las mechas de las lámparas situadas alrededor del claustro, en el santuario central y en el interior del sagrario mientras un *marar* percute el *edakkya* cantando (en los templos del sur de Kerala) o alterna composiciones fijas en el *chenda* y en el *maddalam* (en los templos del centro de Kerala). Durante este tiempo las puertas del sagrario permanecen cerradas. Cuando éstas se abren, muestran al sacerdote meciendo primero una lámpara de aceite en el sentido de las agujas del reloj enfrente de la instalación de granito de la deidad y después una lámpara de alcanfor. Los devotos creen que este gesto del sacerdote libra de las impurezas que se han

grupo de *asura vadya* (“instrumento del diablo”), por lo que no se considera adecuada para llamar a los dioses. Ver capítulo 5.

acumulado tras el último *abhishekam*. El ritual finaliza cuando se encienden las lámparas de aceite a lo largo de los muros exteriores del *nalambalam* (Groesbeck 1995: 240).

V. *Attara puja*. Es la última *puja* del día y tiene lugar por la tarde, una o dos horas después de atardecer (sobre las 19.30 o 20.30 de la tarde). Se realizan las ofrendas habituales y se lleva a cabo la 3ª *siveli* (Jayashanker 1999: 217). Sobre las 9 de la noche el templo cierra sus puertas acompañado del sonido del *shanku* que es soplado una o dos veces (Groesbeck 1995: 240).

Aunque el número de *pujas* diarias y su hora de realización varían según el tipo de templo del que se trate, lo más habitual es que haya tres *pujas* por día: *usha puja*, *uccha puja* y *attara puja* (Menon 1978: 34; 1979: 194; Venkitasubramonia Iyer 1977: 20). De hecho, las *pujas* que los hindúes suelen atender a diario son *usha puja*, por la mañana temprano antes de comenzar su jornada laboral, y *attara puja*, al atardecer, cuando regresan del trabajo.

Finalmente, si observamos a continuación el esquema de los rituales diarios, se puede percibir con claridad cómo hay ciertos géneros musicales (*edakkya kooru*, *sopanam sangitam*) o instrumentos (*sankhu*, *edakkya*) que son interpretados durante las ofrendas que realiza el sacerdote, y cómo, por el contrario, existen géneros instrumentales que son interpretados únicamente durante las procesiones (*sivelis*), como es el caso de *kriyanga panchavadyam* o *chenda melam*. Pero lo cierto es que hoy la mayoría de los templos no incluyen estas procesiones (excepto durante los festivales anuales), ya que para ellos supone un gran gasto por el gran número de músicos que implica (*marars* y *nayars*). En cambio, puesto que las *pujas* pueden realizarse con un solo *marar* encargado de cantar y tocar el *edakkya* los templos más pobres pueden permitírselo. En cada *kshetram* tiene lugar al menos una *puja* y la ofrenda *diparadhana*, y como la percusión no es obligatoria en estos rituales como lo es en *siveli*, algunos de ellos ni siquiera tienen *marars* contratados (comunicación personal de Margi Mohanan).

| HORA | PUJA | RITUALES | ACOMPANAMIENTO INSTRUMENTAL |
|------------------------------|-----------------------|---|--|
| 3 - 6 am (antes de amanecer) | | <i>Palli unarttal</i> <i>Abhisekam</i> | <i>Sankhu</i> Entonación de <i>mantras</i> |
| 5 - 6 am | <i>Usha puja</i> | | <i>Sankhu</i> |
| 7 am | <i>Etirta puja</i> | 1ª <i>siveli</i> | <i>Puja: Edakkya kooru y Sopanam sangitam</i> <i>Siveli: Cheriya pani, Kriyanga panchavadyam, Chenda melam.</i> |
| 8 - 8:30 am | <i>Pantirati puja</i> | | <i>Edakkya kooru</i> <i>Sopanam sangitam</i> |
| 12 pm | <i>Uccha puja</i> | <i>Diparadhana</i> 2ª <i>siveli</i> | <i>Diparadhana: Edakkya kooru y Sopanam Sangitam/Solos de los instrumentos chenda y maddalam.</i> <i>Siveli: Cheriya pani, Kriyanga panchavadyam, Chenda melam.</i> |
| 7:30 - 8:30 pm | <i>Attara puja</i> | 3ª <i>siveli</i> | <i>Puja: Edakkya kooru y Sopanam sangitam</i> <i>Siveli: Cheriya pani, Kriyanga panchavadyam, Chenda melam.</i> <i>Sankhu</i> |

Cuadro 3. Rituales diarios (*nithya-nidaanam*)

4.2 Rituales ocasionales (*maasa-viseshams*)

Aparte de las *pujas* diarias, también existen ciertos rituales que se realizan ocasionalmente:

- ❖ Según el día de la semana (ciertos días son considerados importantes para algunas deidades y rendirlas culto durante ellos es considerado muy propicio). Por ejemplo, el lunes es el día del dios Shiva; el martes, el viernes y el domingo de la diosa Bhagavathi; el viernes, Ganesh y Subramanya; el miércoles y el sábado, Ayyappan; el jueves, Vishnu y Hanuman, y el domingo, Surya.
- ❖ Días basados en los movimientos sinódico y sideral de la luna.
- ❖ Según días específicos, como el primer y último día del mes malayalam. (Jayashanker 1999: 217)

4.3 Rituales anuales: festivales (*atta-viseshams*)

En Kerala, los festivales religiosos son esplendorosos y suponen el acontecimiento más popular de todos los celebrados en el templo, al contrario de lo que ocurre con los rituales diarios y ocasionales, que constituyen eventos más bien modestos. Cada festival se celebra en honor a un dios en particular y se inspira en alguna historia o episodio de la mitología hindú (Kareem 1971: 65-66). Se celebran con la finalidad de traer prosperidad a los devotos y a la gente de la localidad donde tienen lugar y su duración varía entre 5 y 12 días según los medios y la situación económica de cada templo.

La época de festivales comienza a mediados de septiembre y dura hasta finales de mayo. Las fechas de su celebración pueden coincidir con el aniversario de la construcción del templo o pueden depender de aspectos astrológicos como el tipo de luna o la posición de las estrellas⁷⁵.

Estos festivales celebrados en los templos hindúes, conocidos comúnmente con el nombre de *utsavam*, son distinguidos por sus fuegos artificiales, por sus impresionantes procesiones con elefantes engalanados y por los géneros rituales interpretados durante los mismos, tanto teatrales como instrumentales, entre los que

⁷⁵ Ver para más detalles Merrey (1982: 1-25).

panchavadyam ocupa un lugar primordial. En el recinto del templo se habilita un escenario (**imagen 9**) donde se desarrolla el programa cultural organizado con motivo del festival, que suele incluir, además de géneros rituales dramáticos como *kathakali*, *chakkyar-koothu*, *krishnanattam* o *mohiniattam* (ver capítulo 6), conciertos de música carnática (música clásica del sur de India) o de música popular malayalam.

El inicio del festival lo marca el izado de la bandera del templo (*kodiyettu*), normalmente situada en un poste en la entrada principal del mismo (**imagen 10**). Las procesiones (*sivelis*) que se realizan como parte de las *pujas* diarias (normalmente dos) pueden llegar a durar hasta 4 horas. En las dos primeras *sivelis* realizadas durante el día las formas orquestales *chenda melam* y *panchavadyam* son los géneros más importantes que acompañan las procesiones en las proximidades del templo, lideradas la mayoría de las ocasiones por un grupo de elefantes, uno de los cuales porta la imagen o figura de la deidad. Dichas procesiones realizan repetidas paradas en los alrededores del claustro coincidiendo con los puntos cardinales.



Imagen 9. Escenario en *Moolayilkonam Thamburan Kshetram*

(Trivandrum, 11-04-2006)



Imagen 10. *Kodiyettu en Sri Krishna Temple*

(Rappal -Thrissur-, 22-04-2006)

Al comienzo de la procesión, un brahmán saca del sagrario interior del templo la réplica portátil de la deidad (*vigraham*) y la coloca en el *titampu*, un gran broquel de color de oro y profusamente decorado, que se sitúa encima del elefante central (**imagen 11**). Tanto él como el resto de elefantes que lo acompañan visten con trajes ornamentales y sobre ellos suelen ir tres personas (y en el elefante central hasta cuatro), cada una de las cuales cumple una función en concreto: un hombre sostiene una sombrilla decorativa, de seda y de gran altura; otro de ellos, en ciertos momentos de la interpretación musical, se encarga de subir y bajar un par de borlas de pelo de yak llamadas *venchamarams*; y un tercero porta un par de abanicos circulares hechos de plumas de pavo real conocidos como *alavattoms*. El cuarto hombre, situado en el elefante central, sujeta el *titampu* donde va instalada la imagen de la deidad. La procesión, además de músicos de las castas *marar* y *nayar*, es seguida por otros *ambalavasis* (sirvientes del templo) y la muchedumbre.



Imagen 11. *Titampu*

Al final del día tiene lugar la procesión nocturna (tercera *siveli*). Tras completar parte de las vueltas que se realizan alrededor del claustro, el sacerdote coloca la réplica de la deidad en un pedestal, denominado *pitham*, para que pueda observar las diferentes ofrendas instrumentales: *tayambaka*, *keli*, *kombu pattu* y *kurum kuzhal pattu*, que presentaré en el capítulo 7.2.1. Después de dichas interpretaciones, se vuelve a colocar la réplica en el elefante y la procesión concluye el número de vueltas que hay que realizar alrededor del templo. Una de estas últimas rotaciones se conoce con el nombre de *edakya pradakshinam* y es acompañada por *panchavadyam* o por un grupo de *nagaswaram*⁷⁶ y *edakya*. Tras el último ciclo de vueltas, durante el que se toca *panchari melam* (género orquestal referido en el capítulo 7.2.2), la réplica es colocada de nuevo en el sagrario central con acompañamiento del *chenda (valantala)* (Groesbeck 1995: 245).

Normalmente, en los templos de mayor importancia se celebran dos rituales que pueden ser considerados como una variante más elaborada de *siveli*:

⁷⁶ Instrumento de viento con lengüeta cuyo cuerpo construido en madera noble termina en una campana resplandeciente hecha de madera o metal. Forma parte del conjunto orquestal *periya melam* y se toca tanto en rituales como en bodas. Es uno de los instrumentos clásicos más populares del sur de India.

- ❖ El primero de ellos es un ritual de 6 horas conocido como *utsavabali*. Durante el mismo, el *tantri* realiza ofrendas a los dioses terciarios y sus acciones son mucho más importantes y complejas que durante *siveli*, al igual que sucede con los músicos. Éstos interpretan diversos patrones de un género musical denominado *pani* (ver capítulo 7.2.4) en cada una de las piedras que representan los dioses védicos y cada patrón indica la ofrenda que realiza el *tantri*. Los patrones rítmicos, por tanto, están relacionados íntimamente con los gestos (Groesbeck 1995: 245-6).

- ❖ *Sribhutabali* es una *puja* similar a *utsavabali* que tiene lugar por la tarde. Ha de ser realizada con un cuidado especial tanto por parte del sacerdote como de los músicos. Asimismo, se interpreta el género musical *pani*, en el que el instrumento *timila* tiene que ser percutido de diferente manera según la deidad que se venere (Venkitasubramonia Iyer 1977: 20; Chandran, 2003: 27-28).

En muchos templos, el penúltimo día del festival, por la noche, se celebra el ritual denominado *pallivetta* (literalmente “caza real”). La figura de la deidad es sacada del sagrario central para una procesión que tiene lugar o bien dentro del recinto del templo o en el bosque más cercano y que consiste en la imitación de una cacería simbólica de los demonios (**imagen 12**).



Imagen 12. *Pallivetta* en Sri Padmanabha Swamy Temple

(Trivandrum, 11-04-2006)

Finalmente, el último día del festival tiene lugar el ritual *arattu*, una procesión ceremonial que en Trivandrum encabeza el ex-maharajá, portando una espada en su mano y escoltado por guardias armados, infantería, policía montada, oficiales, etc. (imagen 13).



Imagen 13. *Arattu en Sri Padmanabha Swamy Temple*

(Trivandrum, 12-04-2006)

La procesión, que comienza sobre las cinco de la tarde y dura aproximadamente una hora hasta su llegada al mar, es acompañada por músicos de *nagaswaram* y *thavil*⁷⁷ así

⁷⁷ Membranófono de percusión con forma de barril usado en música folk y en música carnática. Consiste en un tubo cilíndrico de madera. El parche derecho es de mayor diámetro que el izquierdo y la piel está más tirante que en el lado izquierdo, donde está más floja para poder realizar cambios de tono. El músico

como por elefantes⁷⁸. Una vez en el río o mar más cercanos, se sumerge la réplica de la deidad en el agua a modo de baño ceremonial. Dicho ritual cuenta con un alto despliegue de seguridad y está prohibido captar imágenes de la deidad⁷⁹. Ésta, una vez purificada, es escoltada de nuevo hasta el templo. Al regreso de la procesión, la bandera se arría y se guarda en el sagrario interior del templo.

Últimamente, tanto autores (Krishna Iyer 1970: 129; Jayashanker 1999: 221; Groesbeck and Palackal 2000: 935-936) como espectadores consideran estos festivales, que atraen a un continuo torrente de devotos, como lugares de actividad social más que como lugares de actividad religiosa (**imagen 14**). Lo más importante de los festivales es la puesta en escena de espectáculos y diversiones más que los propios rituales que se celebran en el templo, que parecen estar relegados a un segundo plano. Existe la creencia de que a mayor número de músicos, de sonido, de despliegue festivo, más probabilidades de que las deidades estén satisfechas y repartan buena fortuna entre los devotos.



Imagen 14. Festival en *Kurumali Kavu Temple*

(Thrissur, 04-03-2006)

lo puede tocar sentado o de pie, colgando del hombro. El parche derecho se toca con la mano, la muñeca y los dedos, mientras que el izquierdo es tocado con un palo pequeño y grueso.

⁷⁸ Dicha procesión puede ser acompañada por los géneros instrumentales *panchavadyam* o *pandimelam*, pero como pude comprobar, no están presentes en el sur de Kerala.

⁷⁹ Mi interés por intentar captar alguna imagen de dicho baño ceremonial casi me cuesta la cámara, además de llevarme un buen susto por parte de la policía.

4.3.1 Festivales menores: *poorams*

En la mayoría de los templos dedicados a dioses dravídicos (sobre todo en aquellos dedicados a la diosa Bhagavati) se llevan a cabo festivales de menores dimensiones que los *utsavams*. Éstos son conocidos comúnmente con el nombre de *pooram*, aunque también existen otras denominaciones como *talappoli* o *vela* (Grosbeck 1995: 250).

Todos ellos consisten básicamente en la celebración de procesiones (*sivelis*) pero sin ofrendas. Dichas procesiones cuentan igualmente con elefantes y un gran número de músicos que se desplazan por fuera de los recintos del templo⁸⁰. La mayoría de los *poorams* cuentan también con un escenario en el templo central donde tienen lugar diversas actuaciones dramático-musicales.

Uno de los festivales anuales más esplendorosos en toda Kerala que reúne a miles de aficionados es el famoso *Thrissur pooram*⁸¹. Fue introducido durante el reinado del rajá de Kochi: Sakthan Thampuran (1751 - 1805) y tiene lugar en el distrito de Thrissur, en el templo Vadakkunnathan, en el mes de *medam* (finales del mes de abril/principios de mayo). Participantes principales del *pooram* son las diosas de los templos *Paramekkavu* y *Thiruvambadi*, que representan las principales divisiones geográficas de Thrissur. Tradicionalmente, estos templos rivalizan cada año entre ellos en todo lo relacionado con el *pooram*. Ambos grupos se presentan en grandes elefantes adornados y se sitúan cara a cara para el *kudamattam*, una competición que consiste en cambiar de forma rápida y rítmica los parasoles adornados con brillantes colores y lentejuelas que portan sobre los elefantes. Delante de cada grupo se encuentran los músicos de *panchavadyam* y *chenda melam*, cuya interpretación, de un hipnótico atractivo, tiene el poder de crear una atmósfera llena de energía. Las celebraciones continúan sin parar durante 36 horas hasta los espectaculares fuegos artificiales que marcan el final del festival, y tras los cuales las deidades regresan a sus lugares de origen.

⁸⁰ Muchas de estas procesiones comienzan en varios templos cercanos, convergen en un punto determinado, que suele ser el templo central y, tras dicho encuentro, regresan a sus templos originarios.

⁸¹ Ver Seth (2005) para más información sobre dicho evento.

4.4 Otras festividades religiosas celebradas en Kerala

Entre los innumerables festivales que tienen lugar en toda Kerala a lo largo del año, los más prominentes son aquellos que tienen una base religiosa. Así, además de los festivales organizados por los templos, Kerala goza de otras festividades propias de origen hindú que no se observan en ningún otro lugar de India, como son *Onam*, *Vishu*, *Pongala* y *Thiruvathira*⁸². Para la celebración de dichos festivales los malayalis generalmente siguen su propio calendario basado en la era *kollam* (ya referido en nota a pie de página 25). Mientras *Pongala* y *Thiruvathira* son festividades propias de la mujer malayali, *Onam* y *Vishu* son festivales que gozan de gran popularidad en todo Kerala:

- ❖ *Onam* es el festival de mayor importancia celebrado en todo Kerala y tiene lugar el primer día del mes malayalam *chingam* (entre finales de agosto y principios de septiembre). Se celebra en honor al rey Mahabali, que gobernó el estado de forma sensata y acertada durante un gran período de prosperidad antes de ser derrocado. Existen muchas leyendas acerca de su origen; aunque se dice que *Onam* es la celebración anual del año nuevo malayali que comienza con la partida del santo Cheraman Perumal hacia La Meca, la más popular entre los hindúes narra que el espíritu de Mahabali regresa a Kerala una vez al año para ver a sus habitantes (Menon 1978: 64; Krishna Iyer 1970: 124).

El comienzo de este festival tuvo lugar en 1961 debido a una iniciativa del gobierno y desde entonces se ha convertido en una gran fiesta que celebran todos los malayalis, independientemente de su religión. Son días de regocijo y alegría puesto que el monzón se ha acabado y toda la naturaleza parece renovada. Todo Kerala, durante diez días, está inmerso en una atmósfera festiva que incluye música, danza, competiciones deportivas, atracciones infantiles, elaboración de platos tradicionales, etc. Como parte de la festividad, desde el

⁸² Además, celebran especialmente otros festivales comunes a toda India como *Navarathri* y *Shivaratri*. *Navarathri* es un festival de 10 días celebrado en el mes de *kanni* (septiembre-octubre) durante el que se venera a Sarasvati, la diosa del aprendizaje y se inicia a l@s niñ@s en el aprendizaje del alfabeto. *Shivaratri* es celebrado por todos los hindúes a lo largo de India en el mes de *kumbham* (febrero-marzo). El nombre significa literalmente “noche de Shiva” y se conmemora el día en el que el dios Shiva ingirió veneno mortal para salvar al mundo de la destrucción. En todos los templos dedicados a Shiva, este día se celebra ofreciendo diferentes *pujas* y *abhishekams*, así como con programas culturales que ayudan a los devotos a mantenerse en vela toda la noche.

primer día (*attam*) hasta el último día (*thiruvonam*) las mujeres malayalis preparan enfrente de sus casas una gran alfombra floral llamada *Athappookkalam* (imagen 15).



Imagen 15. *Athappookkalam*

(Trivandrum, 2005)

Asimismo, existen celebraciones propias en cada lugar. En Thrissur, por ejemplo, tiene lugar una gran procesión de elefantes; en Cheruthuruthy (pueblo perteneciente al distrito de Thrissur) se pueden ver numerosas representaciones de *kathakali*⁸³ y *puli kali*⁸⁴; y en Aranmula (pueblo situado a 128 kilómetros de Trivandrum), miles de personas se reúnen en las orillas del río Pampa para presenciar las carreras de barcas, que representan cada uno de los pueblos situados a lo largo del río. Los remeros, vestidos con *dhotis* y turbantes, entonan cantos tradicionales mientras hunden sus remos en el agua.

- ❖ Junto a *Onam*, *Vishu* constituye la principal festividad celebrada en Kerala. Al contrario de lo que ocurre con la mayoría de festivales, cuya celebración está

⁸³ Forma de arte sacro no litúrgico de Kerala, que combina mimo, danza y música para dramatizar una historia de la mitología hindú (concretamente de las epopeyas: Mahabharata y Ramayana). Ver capítulo 6.

⁸⁴ Arte folklórico de Kerala de gran colorido en el que artistas pintados como tigres de amarillo, rojo y negro, bailan siguiendo el ritmo de instrumentos de percusión.

relacionada íntimamente con la luna, *Vishu* está relacionado directamente con el sol. Coincide con el primer día del mes *medam* (mediados de abril), y se celebra como el día de Año Nuevo astrológico, cuando el sol cruza el ecuador (Kavalam Narayan Pannikar 1991: 87; Menon 1978: 67).

El ritual más importante que se celebra es *kani kanal*, que literalmente significa “primera vista”. Los hindúes creen que el primer objeto que vean este día de año nuevo influirá en su fortuna durante todo el año. De ahí que el día anterior preparen meticulosamente el denominado *kani*, que consiste en colocar en un recipiente circular de metal (*uruli*), ciertos objetos considerados propicios, como son libros, adornos de oro, ropa blanca (nueva o recién lavada), arroz, un espejo de metal, flores y frutas. Una vez listo se coloca en la habitación principal, donde se instalan una imagen del dios venerado por la familia y dos lámparas de aceite. En las primeras horas del alba el miembro de la familia de mayor edad despierta al resto de familiares para guiarles con los ojos cerrados hasta el lugar donde se encuentra el *kani*. Durante este día, también es habitual que los familiares de mayor edad realicen regalos o den propinas a los niños, a los empleados del hogar e incluso a los pobres (esto se conoce con el nombre de *vishu kainittam*) (Menon 1979: 166; Krishna Iyer 1970: 126). Una vez realizado dicho ritual en las casas, el festival continúa con el lanzamiento de petardos, juegos, música y bailes que se celebran para la ocasión.

- ❖ *Pongala* es un festival de 9 días celebrado en el templo dedicado a la diosa Bhagavati en Trivandrum en el mes de *kumbham* (marzo-abril), y que consiste en la realización de ofrendas de comida por cientos de mujeres en las premisas del templo (**imagen 16**).
- ❖ *Thiruvathira*, por otro lado, es un festival de la mujer *nayar* celebrado en el mes de *dhanu* (diciembre-enero) que conmemora la muerte de Kamadeva, el Cupido de la mitología hindú.



Imagen 16. Pongala
(Trivandrum, 13-03-2006)

Por tanto, una vez analizados aspectos como la organización y el funcionamiento del templo, así como los rituales y festivales celebrados en los mismos, el siguiente paso es analizar los géneros dramáticos e instrumentales que forman parte de dichas celebraciones litúrgicas para esclarecer cuáles de ellos pueden separarse del ritual y ser interpretados en otros contextos (como escenarios) y cuáles van intrínsecamente unidos al ritual y le deben su existencia y continuidad.

SEGUNDA PARTE:

ARTES TRADICIONALES PRESENTES

EN LOS *KSHETRAMS* DE KERALA



Kerala posee una gran variedad de artes tradicionales que han enriquecido el patrimonio cultural de India, gracias al patrocinio de los templos y al apoyo incondicional de los rajás de dicho estado, versados en diversas artes y grandes conocedores del sánscrito y de las teorías estéticas clásicas; éstos no sólo debían proveer medios económicos y sociales para la realización de dichas artes, sino que también debían formar parte activa en su creación y divulgación⁸⁵. A lo largo de este apartado, por tanto, analizaré aquellos instrumentos, artes escénicas y géneros musicales que forman parte de la vida de los templos, en rituales o festivales. Conviene aclarar que por motivos contextuales sólo abarcaré los géneros que forman parte de los *kshetrams* (considerados géneros clásicos e interpretados por miembros de la comunidad *ambalavasi*), no de los *kavus* (considerados géneros dravídicos e interpretados por miembros de castas bajas), puesto que constituyen un tema ajeno a los fines de esta investigación (como ya señalé en estado de la cuestión).

En Kerala, como ya vimos, los templos poseen sus propios rituales que son acompañados invariablemente por instrumentos musicales (*kshetra vadyas*). En primer lugar, por tanto, describiré aquellos instrumentos que están presentes no sólo en los rituales sino también en los géneros dramáticos o instrumentales interpretados durante los festivales llevados a cabo en los *kshetrams*. Realizaré un estudio práctico de dichos instrumentos en relación a su morfología, construcción, modo de ejecución, técnicas interpretativas, y analizaré sus usos y funciones en el contexto sociomusical de Kerala, así como su posible vinculación con funciones extramusicales. Por razones obvias, dedicaré más espacio a aquellos que integran *panchavadyam* y que forman parte de otros géneros o contextos.

En el capítulo siguiente describiré las principales artes escénicas presentes en el templo así como aquellas que, aun considerándose litúrgicas, son interpretadas frecuentemente en contextos laicos. Analizaré no sólo el papel de la música en cada una de ellas sino también su evolución e importancia dentro del templo. Como ya indiqué, durante los *utsavams* celebrados en los templos se desarrollan programas culturales que pueden incluir, además de géneros teatrales, conciertos de música carnática o de música popular malayalam. Sin embargo, no me detendré en el análisis de estas últimas, puesto

⁸⁵ Estos reyes o gobernadores en muchas ocasiones eran los autores de obras teatrales, de composiciones musicales e incluso actores. Ver Sharma 1998.

que su origen no es propiamente litúrgico y no forman parte de la vida del templo (contexto que conforma uno de los objetos de estudio del presente trabajo).

Y, por último, a lo largo del capítulo que cierra esta sección, me centraré en aquellos géneros musicales que tienen lugar en los templos: *kshetra vadya kala* (literalmente “arte musical instrumental de los templos”). Tras una aproximación y justificación del término elegido para englobar dichos fenómenos⁸⁶, y un debate acerca de su contextualización dentro de las tradiciones musicales presentes en India, analizaré los mismos según su proximidad al ritual.

Como ya expuse en el estado de la cuestión, aunque muchos de los diversos géneros teatrales presentes en el estado de Kerala (como son *kathakali* o *kuddiyattam*, entre otros) son ampliamente tratados tanto por autores nativos como por estudiosos occidentales, no podemos decir lo mismo acerca de los instrumentos y los géneros musicales rituales presentes en dicho estado. La bibliografía existente acerca de los mismos es realmente escasa (la mayoría de ellos son abordados en literatura secundaria o forman parte de breves artículos escritos por autores nativos), por lo que aún hoy, ambos siguen constituyendo un campo a cubrir tanto por musicólogos como por antropólogos.

5. INSTRUMENTOS MUSICALES: *KSHETRA VADYAS*

*“The eternal drone of the conch shell.
The enchanting rhythm of the universe.
The roar of the sea.
The sigh of the wind.
The rustle of the leaves.
The giggling of the brook.
The chirping of the birds.
The buzzing of the bees...”*

⁸⁶ Puesto que los malayalis (ya se trate de músicos, musicólogos o entendidos) no sólo carecen de una denominación general bajo la que englobar todos los géneros instrumentales que protagonizan diversos rituales y festivales hindúes, sino que carecen de criterios para su clasificación.

*Hear them all in the throbbing cadence and haunting notes of Kerala's unique musical instruments, that capture the soul of a land, its people and its culture...and express man's eternal yearning to merge with the Divine*⁸⁷

Los instrumentos musicales constituyen uno de los elementos fundamentales en el estudio de las culturas y su historia. Considerando los instrumentos de Kerala, en concreto aquellos presentes en el contexto del templo, nos encontramos con una amplia variedad de ellos, primordialmente de percusión, nombrados a menudo como *tala vadyas*. Esto demuestra que, desde tiempos antiguos, los malayalis han otorgado una especial importancia al ritmo, no sólo atribuyéndole un carácter divino, sino manteniéndolo como una forma de arte independiente y complejo. La sonoridad de los diversos instrumentos de percusión, lejos de resultar monótona, demuestra una asombrosa diversidad; citando a Tranchefort:

...más que las formas, las dimensiones y la calidad de los parches, son las técnicas de percusión las que ofrecen la más rica variedad en un mismo instrumento y entre un instrumento y otro...(Tranchefort 1985: 75).

El análisis organológico llevado a cabo en el presente capítulo se limita a los instrumentos que participan tanto individualmente como colectivamente en los géneros musicales y en las artes escénicas presentes en los *kshetrams* y que rara vez son protagonistas en otras esferas de la vida musical de Kerala. Algunos de ellos se consideran sagrados y se utilizan sólo durante ciertos rituales y ocasiones específicas celebradas dentro del templo⁸⁸, mientras que otros forman parte de los festivales que tienen lugar en sus recintos exteriores y sirven de acompañamiento en los diversos

⁸⁷ “El eterno canturreo de la caracola./El cautivador ritmo del universo./ El rugido del mar./El suspiro del viento./El murmullo de las hojas./Las risas del riachuelo./El gorjeo de los pájaros./El zumbido de las abejas.../Escúchalos en el ritmo palpitante y/ las notas hechizadas de los instrumentos únicos de Kerala,/ que capturan el espíritu de una tierra,/su gente y su cultura...y expresan el eterno anhelo del hombre/ de reunirse con Dios”.

Poema extraído del calendario del año 2005 publicado por el Banco Estatal de Travancore y revisado por Sri Kavalam Narayana Panikkar, donde se recogen ilustraciones de diversos instrumentos autóctonos del estado de Kerala, entre los que figuran los instrumentos presentes en los *kshetrams*.

⁸⁸ Existen incluso rituales tanto para la consagración como para la profanación del instrumento cuando éste se daña o se rompe (Venkitasubramonia Iyer 1981: 15).

géneros teatrales y de danza interpretados tanto en dicho contexto como en otros seculares.

El sistema que seguiré para la clasificación de los instrumentos musicales es el que rige hoy en India y que aparece citado por primera vez en el *Natya Sastra*, famoso tratado en sánscrito sobre artes escénicas (teatro, música y danza) atribuido al sabio Bharata Muni (pero probablemente escrito conjuntamente por otros escritores entre el s. II a. C y el s. II d. C)⁸⁹. En el capítulo 28 de dicho tratado aparece citada una primera taxonomía basada en el modo de producción del sonido que agrupa los instrumentos en cuatro categorías:

1. *Tata vadya* (instrumentos “tensados”), que hace referencia a instrumentos de cuerda.
2. *Avanaddha vadya* (instrumentos “cubiertos”), como los diversos tipos de tambor⁹⁰.
3. *Ghana vadya* (instrumentos “sólidos”), como campanas, platillos, gongs o badajos.
4. *Sushira vadya* (instrumentos “huecos” o “con un tubo o conducto”), como flautas y trompetas.

El segundo método citado en dicho tratado clasifica los instrumentos según su función musical: si se utilizan principalmente para marcar la melodía, el ritmo, o simplemente el pulso métrico, es decir, si se trata de instrumentos solistas o por el contrario, acompañantes. Un tercer método de clasificación asocia los instrumentos con los diferentes tipos de personajes presentes en el drama sánscrito, lo que parece simbolizar una analogía con diversos dioses del hinduismo. Numerosos instrumentos ilustran dicha asociación. Así, por ejemplo, el *damaru* (un pequeño instrumento de

⁸⁹ El *Natya Sastra* constituye un tratado teórico-práctico que fija los principios básicos que sirven de fundamento a las artes clásicas de India.

⁹⁰ El alto estatus y la importancia religiosa que los instrumentos de cuerda y percusión ya tenían en la India antigua queda reflejado en el lugar otorgado a los mismos en dicho esquema: primero y segundo (Kartomi 1990: 58, 60).

percusión con forma de reloj de arena) es un emblema del dios Shiva que sostiene en su mano derecha; se dice que las diversas variedades de tambor tienen su origen en el sonido producido por dicho instrumento (Bandyopadhyaya 1980: 68). Otro ejemplo lo encontramos en Krishna (una de las encarnaciones del dios Vishnu), quien porta un flauta travesera de bambú, o en Sarasvati, la diosa de la sabiduría y las artes, patrona de los músicos, cuyo símbolo es una *vina* (principal instrumento de cuerda clásico del sur de India).

Y la última taxonomía, que aparece en el capítulo 33, asigna a los instrumentos musicales (excepto los idiófonos) un mayor o menor estatus según la complejidad de su construcción; los instrumentos cuya construcción es más elaborada están generalmente asociados con estilos complejos de interpretación, mientras que aquellos simples en su construcción, están relacionados con formas más sencillas de *performance*. Finalmente, en el mismo capítulo, existe una visión conceptual por encima de estas categorizaciones que identifica el cuerpo humano como el origen del sonido musical, otorgándole la categoría de instrumento musical por antonomasia: *gatra vina* (Flora 2000: 321). Según este pasaje, la música emana primero del cuerpo a través de varios tonos que luego son transferidos a los instrumentos musicales. Dicha perspectiva otorga claramente una posición preferente a la música vocal. Esta idea de supremacía de la música vocal sobre la instrumental persiste en India en los dos sistemas clásicos: indostánico y carnático (del norte y sur respectivamente), así como en numerosos géneros folclóricos (Flora 2000: 322). Sin embargo, no ocurre así con los géneros rituales, donde es la percusión la que ocupa un lugar privilegiado.

Varios autores -Nettl (1964: 211), Deva (1977: 8), Kartomi (1990: 62), Jairazbhoy (1990: 67-80), Flora (2000: 319)- consideran o sugieren que el método de clasificación presentado por Erich Von Hornbostel y Curt Sachs (que clasifica los instrumentos según la producción física del sonido en idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos) está basado en este antiguo sistema indio (aunque es posible que dichos autores desconocieran dicho tratado)⁹¹.

⁹¹ Su clasificación, de hecho, está basada en el catálogo de una gran colección de instrumentos musicales que recopiló el belga Victor-Charles Mahillon en 1878, los cuales eran agrupados en 4 categorías: autófonos (denominados posteriormente idiófonos), membranófonos, cordófonos y aerófonos. La "Sistemática de los instrumentos musicales" de Hornbostel y Sachs se publicó en Berlín, en la revista *Etnología*, en 1914, y constituye una de las propuestas clasificatorias más extendidas y aceptadas en el

En diversos tratados posteriores (como el *Sangita Makaranda* escrito por Narada entre los siglos X y XII o el *Sangita Ratnakara* de Sharngadeva del s. XIII) sigue estando presente la taxonomía introducida por primera vez en el *Natya Sastra* (Kartomi 1990: 63-64). En décadas recientes, autores indios como Rajagopalan (1974), Krishnaswami (1977), Deva (1977), Bandyopadhyaya (1980), Omchery (1999) o R.B.Nayar (1997) han seguido dicha taxonomía y otros, como Kothari (1968) o Bhattacharya (1999) han desarrollado otras clasificaciones, pero siempre preservando el esquema presente en el *Natya Sastra* y añadiendo sus propias subdivisiones (para instrumentos folklóricos el primero y tribales el segundo). Por tanto, puesto que es la taxonomía presente en el *Natya Sastra* la que ha perdurado a través de los siglos y la que sigue estando en vigor en India actualmente, será la que seguiré para clasificar los instrumentos que forman parte de la vida de los templos en Kerala y que presento a continuación.

5.1 *Avanaddha vadya: chenda, timila, edakkyia, maram, maddalam y mizhavu*

El primer grupo de la taxonomía corresponde a los instrumentos que tanto Mahillon como Hornbostel y Sachs denominaron membranófonos: instrumentos en los que las membranas, estiradas rígidamente sobre algún tipo de apertura, son las productoras del sonido al ser golpeadas, punteadas o frotadas.

Según recogen autores como Rajagopalan (1972: 121), Deva (1977: 41) o Jayashanker (1999: 331), en el *Natya Sastra* se menciona una triple clasificación de los membranófonos según su modo de interpretación:

- *Alingya* son los instrumentos que el músico cuelga de su hombro: *edakkyia*, *maram*, *timila* y *chenda*.

campo de la organología. En dicha clasificación la subdivisión de cada una de las categorías no está hecha sobre el mismo fundamento: los idiófonos y los membranófonos se dividen según el modo de tocarlos, los cordófonos según características externas, como la forma del cuerpo, y los aerófonos de acuerdo con el modo en el que el aire actúa en el instrumento.

- *Ankya*: aquellos que se mantienen en posición horizontal, normalmente colgados de la cintura, como es el *maddalam*.
- *Urdhvaka*, los que se colocan verticalmente y pueden ser sólo percutidos en la parte superior (como el *mizhavu*).

Veamos a continuación cada uno de ellos.

❖ ***Edakkya*** (211.242.1 según clasificación de Hornbostel & Sachs).

Pequeño tambor de madera con forma de reloj de arena (el diámetro es un poco más pequeño en el centro del cuerpo y se acampana gradualmente en torno al final) que se percute colgado del hombro izquierdo (**imagen 17**). El barril de madera mide alrededor de 26 centímetros y normalmente está hecho de *karungali* (acacia), *rakta chandana* (sándalo rojo) o de *jack*. En los extremos del instrumento los dos parches se encuentran engarzados en dos gruesos aros de madera que van montados en la armadura y que son de mayor diámetro que el cuerpo. Ambas membranas, procedentes de la piel que recubre las paredes del estómago de una cabra o una vaca (Jayashanker 1999: 332), están conectadas entre sí mediante cuerdas de algodón blanco entrelazadas. En la parte inferior hay 4 clavijas insertadas entre las cuerdas con el fin de mantenerlas tersas y en una posición apropiada (Dick 1984: 278). Estas clavijas se conocen con el nombre de *jeeva kol* y según Jayashanker (1999: 332) simbolizan los 4 *Vedas*. De cada una de ellas cuelgan 16 borlas multicolores formando un total de 64, que representan los 64 tipos de arte presentes en Kerala (*Chatussharati Kala*) (Rajagopalan 1977: 165).

El *edakkya* se cuelga en el hombro izquierdo del intérprete por medio de una correa quedando a la altura de la cintura. La cara derecha se golpea con un palo fino hecho de madera de tamarindo ligeramente curvado en la punta, mientras que la mano izquierda se usa para variar la tensión del parche, apretando y soltando el cordón de algodón enrollado alrededor de la cintura del tambor. Cuando el cordón se aprieta, se incrementa la tensión, y cuando se suelta, la tensión disminuye. Así, el músico puede producir numerosas variaciones tonales por el control ejercido en las cuerdas (Rajagopalan 1977: 165). Debido a esta particular característica se trata de un instrumento de percusión único y versátil que puede reproducir incluso dos escalas

musicales. Fuera de su contexto ritual, algunos músicos (como Tripunithara Khrisnadas⁹²) lo utilizan como instrumento melódico más que rítmico, llegando a interpretar composiciones propias de la música carnática.



Imagen 17. *Edakkya*
(Trivandrum 24-11-2004)

Su nombre parece derivar obviamente de la palabra *dakka*. En el tratado en sánscrito *Sangita Ratnakara* se describen tres instrumentos de diseño similar, *huduka*, *dakka* y *mandi dakka*, y probablemente el *edakkya* sea una forma desarrollada de este último (Rajagopalan, 1977: 164). Junto al *maram*, constituye el instrumento sagrado por excelencia, por eso no puede posarse en el suelo, sino que debe estar colgado en el templo, fuera del *srikovil* (Jayashanker 1999: 332). Esta creencia, según narra Rajagopalan (1977: 166) procede de una leyenda según la cual el *edakkya*, uno de los instrumentos del dios Vishnu, fue robado por las *shivaganas*⁹³ para tocarlo durante la danza de Shiva. Cuando Shiva lo vió, las

⁹² Tripunithara Khrisnadas: *Traditional Tunes on Edakka*. Chennai: Bayshore Records.

⁹³ Huestes de Shiva.

ordenó que se lo devolvieran a Vishnu, pero éste lo rechazó amenazándolas con que si lo posaban en el suelo todo la tierra del alrededor explotaría.

El *edakkya*, al contrario de la creencia popular, no es un instrumento exclusivo de Kerala, puesto que aparece representado en numerosas esculturas a lo largo del país, particularmente en el estado de Karnataka (Deva 1977: 59; R.B. Nayar 1997: 170). Sin embargo, es en Kerala donde ha alcanzado su máximo desarrollo, convirtiéndose en un instrumento inseparable de los rituales que tienen lugar en los templos de dicho estado. Aparte de su importante papel en *panchavadyam* (donde a pesar de su sonido delicado y grandes posibilidades tonales solo se usa como *talavadya*, para marcar el ritmo), forma parte de otros géneros rituales como la música vocal devocional *sopanam sangitam* o *edakkya kooru*. Asimismo, se utiliza como acompañamiento en danza (*mohiniattam*) u otras formas de teatro clásico, como son *kathakali* (donde su delicado sonido melódico acompaña la aparición en escena de los personajes femeninos) o *kuddiyattam* (donde actúa como apoyo instrumental del *mizhavu*).

❖ **Maram o pani maram** (211.211.2 según clasificación de Hornbostel & Sachs).

Es un pequeño tambor cilíndrico de madera de *jack* y de doble parche de piel de vaca. La cabeza del extremo derecho consta de un punto negro (*choru*) igual que el que posee el *mridangam* (instrumento de percusión protagonista en la música carnática). El músico lo sostiene horizontalmente colgado del hombro y percute únicamente la membrana derecha con las palmas de la mano.

El *maram* ocupa un lugar privilegiado entre los instrumentos de percusión por su sacralidad y su exclusivo uso en rituales celebrados en el interior del templo (Rajagopalan 1967: 88; Jayashanker 1999: 332). El único género musical del que forma parte es *pani*, unido inseparablemente al ritual en sí mismo e interpretado inmediatamente después de sacar del sagrario central la réplica portátil de la deidad. Antes de cada interpretación, se debe cambiar la correa de algodón con la que el músico sujeta el instrumento y los parches se han de limpiar con pasta de *haviss* (arroz hervido) para obtener una mayor suavidad. Igualmente de importante es el papel del músico, quien primero debe venerar a la deidad del templo y obtener sus

bendiciones y después pedir permiso al *tantri* para poder ejecutar el instrumento (Jayashanker 1999: 332) (ver más detalles en capítulo 7.2.4).

❖ ***Timila*** (211.242.1 según clasificación de Hornbostel & Sachs).

Tambor alargado con forma de reloj de arena (ancho en los extremos y afilado hacia el centro) que mide cerca de 60 centímetros. El cuerpo de madera (normalmente de *jack*) es hueco y posee en los extremos dos membranas de piel de vaca o de ternera montadas sobre dos aros de bambú. Éstos tienen perforados seis agujeros que son atravesados por cuerdas entrelazadas que unen ambos parches y que sirven para afinar el instrumento. Al igual que en el *edakya*, la tensión se incrementa atando otra cuerda en el centro del instrumento (Venkitasubramonia Iyer 1967: 137) (**imagen 18**).

El músico, de pie, sostiene el *timila* colgado del hombro izquierdo por una correa de algodón que se fija en las cuerdas del instrumento, de forma que queda suspendido diagonalmente delante del cuerpo del músico a la altura del muslo. La membrana superior es percutida con ambas palmas de la mano produciendo dos sonidos diferentes: agudo (*tha*), si se golpea el borde del parche y grave (*thom*), si se golpea el centro del mismo (comunicación personal de Thrissur Mohanan).

Aunque el *timila* ya aparece mencionado en el tratado clásico tamil *Silappatikaram*⁹⁴, es utilizado básicamente en la música ritualística de Kerala. Además de ser el instrumento principal de *panchavadyam*, dentro del contexto del templo participa en otros géneros musicales como *parishavadyam* y *pani* y en el género teatral *nangyar koothu*, que veremos en los siguientes capítulos.

⁹⁴ *Silappatikaram* es una de las 5 épicas de la antigua literatura tamil cuyo origen se sitúa al comienzo de la era cristiana (s.II d. C.). Contiene alusiones a eventos históricos y a personalidades recogiendo a la vez aspectos de la cultura tamil como, entre otros, las artes (danza, música y teatro). Las referencias a la antigua música de Kerala se encuentran en el capítulo titulado *arangettru-kadai* (Omchery 1999: 1).



Imagen 18. *Timila*

(Trivandrum, 24-11-2004)

❖ ***Chenda*** (211.212.1 según clasificación de Hornbostel & Sachs).

Consiste en un gran cuerpo cilíndrico, hueco y de madera (normalmente de *jack*) y dos parches gruesos de piel de ternera situados a ambos lados y unidos por doce correas de cuero móviles que se utilizan para regular la tensión de los parches (**imagen 19**). *Valantala* es la membrana derecha del *chenda*, de tono grave y considerado *deva vadyam*, “instrumento de los dioses principales”, por lo que es usada durante rituales tántricos. La membrana izquierda del *chenda*, de tono más agudo, conocida como *itantala*, pertenece al grupo de *asura vadyam*, “instrumento de dioses menores”, por lo que no se considera adecuada para dichos rituales. Mientras que dicha membrana posee un único círculo de cuero, el parche derecho consiste en 7 capas adheridas con diámetros diferentes que van disminuyendo en torno al centro (Rajagopalan 1967: 83, Jayashanker 1999: 334); así, dependiendo de la parte de la membrana que se percute y de la técnica empleada se pueden conseguir varios tonos diferentes.

El *chenda* cuelga verticalmente del hombro izquierdo del músico mediante una correa de tela de aproximadamente dos metros. Puede ser percutado combinando la

mano izquierda (palma y dedos) y un palo en la mano derecha, o con una baqueta en cada mano. Dicha baqueta consiste en un palo grueso y ligeramente curvado en uno de sus extremos y con él el músico realiza una técnica específica de Kerala conocida como *urutti-kottal*. Dicha técnica, realizada también en el *edakkya*, consiste en producir un sonido peculiar al realizar un rápido movimiento de muñeca hacia adelante y hacia atrás.



Imagen 19. Chenda

(Varavoor –Thrissur- 05-03-2006)

Es uno de los instrumentos más importantes de Kerala y un famoso proverbio malayalam lo corona como “el rey de los instrumentos” (Reck 2000: 362). Forma parte de varios rituales y procesiones ceremoniales que tienen lugar fuera del *nalambalam*, como son *pallivetta* o *arattu*. Asimismo participa en géneros musicales (*tayambaka*, *keli*, *kurum kuzhal pattu*, *chenda melam*) y teatrales como *kathakali*, donde acompaña a los personajes masculinos. Fuera del contexto del *kshetram* participa en otros rituales dravídicos como *mudiyettu* o *teyyam*⁹⁵ (Reck

⁹⁵ *Mudiyettu* consiste en una danza ritual de la mitología dravídica en la que se representa la gloria y el triunfo la diosa Bhagavati sobre el demonio Darika. Y *teyyam* es un género dramático ritual propio del norte de Kerala en el que los protagonistas, pertenecientes a castas bajas, son poseídos por un dios (a menudo Bhagavati) y danzan frenéticamente.

2000: 362). Actualmente, su uso está sufriendo un proceso de ampliación hacia otros ámbitos populares en determinadas localidades de Kerala; recientemente el *chenda* forma parte de un nuevo género, *shinkari melam*, que es interpretado en diversos contextos y cuyo ritmo festivo recuerda las batucadas presentes en el continente sudamericano.

Podemos encontrar, además, dos variedades más de *chenda*:

- *Achan chenda*, una variedad más grande de *chenda* con una sonoridad más potente, que se encuentra en el área de Travancore (sur de Kerala) (Rajagopalan 1967: 84).
- *Vikku chenda* (**imagen 20**): *chenda* de menor tamaño y de sonido más profundo en el que sólo se percute una de las membranas con uno o dos palos de madera curvados. El tambor, colgado del hombro izquierdo del músico mediante una fuerte cuerda de algodón, queda situado horizontalmente a la altura de la cintura.



Imagen 20. *Vikku chenda*

(Trivandrum, 24-11-2004)

La palabra en malayalam *vikku* significa “golpear”, de ahí que su función principal sea la de percutir el *tala* (Venkitasubramonia Iyer 1967: 137). Se encuentra sobre todo en Travancore, donde a menudo forma parte de rituales especiales como *siveli*, *sribhutabali* o *utsavabali* y participa en el casi extinguido género musical procesional *parisha vadyam*.

❖ **Maddalam** (211.23 según clasificación de Hornbostel & Sachs).

Conocido también como *sudda maddalam*, es un instrumento de percusión con forma de barril de dimensiones mayores que el mridangam y de características similares (**imagen 21**). Su cuerpo es hueco, de madera (normalmente de *jack*) y consta de dos membranas hechas de piel de búfalo: la derecha es de menor tamaño y produce sonidos agudos, mientras que la izquierda, que posee un amplio punto negro hecho de una pasta que contiene polvo de plomo y arroz, es más grande y produce sonidos más graves y resonantes que en el *mridangam*⁹⁶. El músico percute ambas membranas con las manos. Con el fin de evitar pequeñas lesiones, se revisten los dedos con un pequeño vendaje protector y los de la mano derecha, en concreto, se cubren con una especie de dedal hecho de yeso: con ellos interpretan rápidos pasajes en el borde de la membrana, produciendo un sonido metálico agudo y penetrante. La membrana izquierda se percute con la palma de la mano y su sonido es más prolongado, suave y rico en armónicos. El cuerpo del instrumento va recubierto de una tela vistosa y dispone de una gran gran correa de algodón que hoy los músicos se atan a la cintura de forma que el músico, de pie, sostiene el *maddalam* horizontalmente (anteriormente se colgaba de los hombros).

Se trata, por tanto, de un instrumento diferente al resto de los membranófonos aquí mencionados, no solo porque es el de mayores dimensiones (tanto en peso como en tamaño), sino también porque es el único en el que ambas caras del instrumento son percutidas a la vez, al contrario de los demás membranófonos, en los que sólo se percute la membrana derecha.

⁹⁶ En el *mridangam*, dicho parche se percute con la mano derecha. El músico, además, aplica en él una pequeña cantidad de pasta de harina con el fin de tonificar su sonoridad; en el *maddalam* se prescinde de esto, por lo que el sonido es más penetrante (Venkitasubramonia Iyer 1967: 139).



Imagen 21. *Sudda maddalam*

(Trivandrum, 24-11-2004; Thrissur 22-04-2006)

El *maddalam* es un instrumento de gran antigüedad. Aparece mencionado en el *Mahabharata*, así como en los tratados en sánscrito *Sangita Makaranda*, *Sangita Ratnakara* o *Sangita Damodara* (donde se recogen especificaciones sobre su construcción o el modo de interpretación). Es un instrumento presente en el suroeste de India, en los estados de Kerala y Karnataka, y en Tamil Nadu, donde es conocido como *mattalam* (Pitoëff 1984: 591). Mientras su uso no está muy extendido en dicho estado, en Kerala, por el contrario, es ampliamente utilizado tanto en artes escénicas (*krishnanattam*, *kathakali*) como en rituales, donde forma parte de *keli* y *panchavadyam*, géneros musicales interpretados fuera del *nalambalam*, lugar al que dicho instrumento no tiene acceso.

Existe un tipo más pequeño y de sonido más suave: *toppi maddalam* (**imagen 22**), que presenta las mismas características que el instrumento anterior (a excepción de la piel, que puede ser de vaca o de cabra). Por lo general, se utiliza bastante menos y forma parte casi exclusivamente de los géneros teatrales *krishnanattam* y *ottam thullal*.



Imagen 22. *Toppi maddalam*

(Trivandrum, 24-11-2004)

- ❖ ***Mizhavu*** (211.251.2 según la clasificación de Hornbostel y Sachs).

Pote de arcilla alargado de grandes dimensiones (sobre 90 centímetros de altura, aunque puede variar según la región), cuya abertura está cubierta con un parche de piel tensado (**imagen 23**).



Imagen 23. *Mizhavu*

(Trivandrum, 5-04-2005)

El *mizhavu* se encuentra colocado en posición vertical dentro de un soporte de madera cuadrado. El músico, sentado en un taburete, se sitúa detrás del instrumento y lo percute con ambas manos, produciendo un sonido agudo y metálico.

Se trata de un instrumento utilizado exclusivamente en los géneros teatrales sacros *chakyar koothu*, *nangyar koothu* y *kuddiyattam*, por lo que normalmente es guardado en el *kuthambalam*⁹⁷ (Jayashanker 1999: 342).

5.2 Ghana vadya: *ilathalam* y *chengila*

Esta segunda categoría corresponde a los instrumentos denominados autófonos por Mahillon, y posteriormente idiófonos por Hornbostel y Sachs. Se trata de instrumentos de cuerpo sólido que, debido a su naturaleza rígida, elástica o flexible tienen una sonoridad propia que se emite en forma de ondas cuando son golpeados, punteados o estimulados por fricción o aire.

En esta clasificación nos encontramos con dos instrumentos: *ilathalam* y *chengila*, presentes en la mayoría de géneros musicales y artes escénicas que tienen lugar en los *kshetrams* y cuya finalidad principal es marcar el *tala* (ritmo).

❖ *Ilathalam* (111.12 según clasificación de Hornbostel & Sachs).

Consiste en un par de címbalos de metal o bronce, de gran tamaño y con un sonido fuerte y de repique que se percuten entrechocándolos entre sí en posición vertical (**imagen 24**). Cada platillo tiene aproximadamente entre 12 y 15 centímetros de diámetro y 5 milímetros de grosor, aunque pueden ser de menores dimensiones (Pitoëff 1984: 283).

El músico sostiene con la mano izquierda un címbalo con la cara vuelta hacia arriba y con la mano derecha mueve el otro címbalo hacia arriba y hacia abajo

⁹⁷ Teatro construido ocasionalmente en las premisas del templo, situado entre el claustro y los muros exteriores.

entrechocándolo con el que sostiene. Con dicha técnica, el intérprete puede producir dos tipos de sonido peculiares: un prolongado repique derivado del choque entre ambos seguido de toques más suaves en los que el borde del címbalo superior se desliza sobre el inferior, y un sonido apagado que se logra chocando los címbalos y manteniéndolos juntos cara a cara.



Imagen 24. Ilathalam

(Trivandrum, 24-11-2004)

Ocupa un lugar importante tanto en la música folklórica como clásica de India; es un instrumento que podemos encontrar en todo el país acompañando canciones devocionales, bailes y géneros teatrales. Asimismo, aparece nombrado de diferentes maneras según su tamaño: *jalra*, *jhallari*, *kartal*, *tali*, *talam*, *kuzhittalam*, cuando se trata de címbalos de tamaño pequeño y *jhanj*, *jhallari*, *bhrattalam*, *brahmatalam*⁹⁸ o *bortal* si, por el contrario, su tamaño es mayor (Deva 1977: 31).

Además de formar parte de *panchavadyam*, los címbalos *ilathalam* constituyen un instrumento imprescindible en otros géneros musicales rituales como: *tayambaka*, *keli*, *kombu pattu*, *kurum kuzhal pattu* y *chenda melam*. Su función en todos ellos consiste en marcar el tempo así como en introducir aceleraciones rítmicas en las secciones fijadas. Una variedad de menor tamaño, conocida como *kuzhittalam*, se

⁹⁸ Venkitasubramonia Iyer (1967: 138) identifica *ilathalam* con el denominado *brahmatalam*, descrito en antiguos tratados de música.

utiliza también para marcar el *tala* en los diversos géneros teatrales presentes en los templos y en rituales dravídicos como *mudiyettu* o *teyyam*.

❖ **Chengila** (111.241.1 según clasificación de Hornbostel & Sachs).

Se trata de un gong circular de metal que se sujeta con la mano izquierda y se percute con un grueso palo de madera (**imagen 25**). Anteriormente era conocido con el nombre de *chermangalam* (Venkitasubramonia 1967: 137).



Imagen 25. *Chengila*

(Trivandrum, 24-11-2004)

Los músicos pueden percudir este instrumento de dos maneras: o bien sujetando el *chengila* por una cuerda atada en uno de los extremos perforados del gong, logrando así un sonido más sonoro y brillante, o bien sosteniéndolo en el antebrazo para amortiguar más el sonido.

Es utilizado como instrumento rítmico en géneros musicales interpretados durante rituales realizados cerca del sagrario, como *sopanam sangitam* y *pani*, o en el género procesional *parisha vadyam*, y como instrumento acompañante en los géneros teatrales *kathakali* y *krishnanattam*.

5.3 *Sushira vadya: kombu, kurum kuzhal y sankhu*

El cuarto grupo de la taxonomía recogida en el *Natya Sastra* corresponde a los aerófonos, instrumentos en los que las ondas sonoras se producen por vibraciones en la columna de aire. En dicho grupo nos encontramos tres instrumentos: *kombu*, *kurum kuzhal* y *sankhu*.

❖ ***Kombu*** (423.121.22 según clasificación de Hornbostel & Sachs).

Consiste en una trompa de metal semicircular, que consta de tres piezas ensambladas. Su anchura es de un centímetro aproximadamente en la parte final, donde se encuentra la boquilla, y gradualmente la anchura crece hasta llegar a 3 centímetros en el otro extremo final. Una cuerda conecta ambos extremos con el fin de dar mayor solidez del instrumento y evitar que las piezas se puedan desenganchar. El músico, durante la interpretación, sujeta el extremo de la cuerda que queda próximo a la boquilla (**imagen 26**).

Los intérpretes de *kombu* siempre son pares. Aunque es considerado un instrumento rítmico, no melódico, puede realizar tres sonidos según la fuerza con la que se sople: la tónica *sa* (do), su quinta *pa* (sol) y su octava *sa* (do²).



Imagen 26. *Kombu*

(Trivandrum, 24-11-2004)

Existen dos tipos de *kombu*: *thimiri*, de tamaño pequeño, y *bari*, de mayores dimensiones (Deva 1977: 80). Rajagopalan (comunicación personal) afirma que originariamente era el *thimiri* el instrumento usado en los templos, pero fue sustituido por el de mayor tamaño, que adquirió gran importancia gracias al desarrollo de *panchavadyam*. Hoy, por tanto, *bari* es el *kombu* mayormente utilizado.

La palabra *kombu* (en malayalam y en tamil) significa literalmente “cuerno”⁹⁹. Conocido en sánscrito con el nombre de *sringa*, aparece mencionado en los *Puranas* y en diversos tratados en sánscrito (*Sangita Makaranda* de Narada, *Sangita Ratnakara* de Sarngadeva) o poemas en malayalam (*Mahabharatham Kilippattu* del s. XIII). Asimismo, aunque no aparece citado literalmente en el clásico tratado tamil *Silappatikaram*, su comentarista menciona la popularidad de *kombu vadya* en aquel tiempo (Rajagopalan 1973: 170-171).

Se trata de un instrumento ampliamente utilizado en los templos del sur de India así como en Sri Lanka (Reck 2000: 361), aunque se pueden encontrar instrumentos similares en otras regiones de India. En Kerala, en el contexto del *kshetram*, participa en los géneros instrumentales *panchavadyam* y *chenda melam*, en los que tiene un papel percusivo más que melódico y cuya principal función consiste en indicar las diferentes secciones de la interpretación. También protagoniza como solista el género instrumental *kombu pattu*. Al contrario de lo que ocurre en otras regiones de India, donde instrumentos similares se usan simplemente para realizar toques potentes, en Kerala el *kombu* se caracteriza por interpretar complicados patrones rítmicos (Rajagopalan 1974: 44). Además de su uso religioso en *kshetrams* y en rituales dravídicos como *theyyam* o *mudiyettu*, es utilizado en bandas militares (Pitoëff 1984: 454). Rajagopalan (1973: 173-174), además, señala la presencia del *kombu* en procesiones realizadas por los cristianos sirios de Kerala así como en festivales folklóricos de los *avarnas*, las clases sociales inferiores.

⁹⁹ Como es sabido, en tiempos antiguos, los cuernos de los animales eran utilizados como instrumentos musicales y poco a poco fueron siendo sustituidos por trompas hechas de metal.

- ❖ ***Kurum kuzhal*** (422.122 según clasificación de Hornbostel & Sachs).

Pequeño instrumento de lengüeta doble de caña parecido a un oboe (**imagen 27**). Consta de 8 agujeros (7 distribuidos a lo largo del cuerpo frontal y uno pequeño situado detrás para el dedo pulgar) y es uno de los pocos instrumentos melódicos de Kerala en el que los músicos interpretan *ragas* (melodías tipo). Como es común en los instrumentos de lengüeta doble presentes en el continente asiático, toda la lengüeta vibra libremente dentro de la cavidad bucal del músico.



Imagen 27. *Kurum kuzhal*

(Varavoor –Thrissur- 05-03-2006)

Kuzhal es un antiguo término tamil que designa flauta, pero en el sur de India utilizan dicho término para referirse tanto a flautas como a oboes de doble lengüeta o clarinetes de lengüeta simple (Reck 2000: 361).

En Kerala es utilizado únicamente en los géneros instrumentales *chenda melam* y *kurum kuzhal pattu*.

- ❖ ***Sankhu*** (423.111.1 según clasificación de Hornbostel & Sachs).

Trompeta de caracola utilizada en templos y lugares sagrados, donde acompaña diversos rituales celebrados a lo largo del día. Antes de que pueda ser utilizado

como instrumento se perfora la punta final de la concha (y a veces se añade una pequeña boquilla de metal), manteniendo así su espiral natural (**imagen 28**). Se toca soplando de manera uniforme y continua a través de su pequeño orificio. El sonido comienza suavemente y su volumen va ascendiendo gradualmente para finalizar de nuevo paulatinamente en un solemne silencio.

Es un instrumento muy apreciado tanto en el hinduismo como en el budismo y su sonido profundo y penetrante es considerado el más propicio de todos los sonidos instrumentales, quizás por su origen natural, el mar (Reck 2000: 361). El sonido que emite es conocido como *Aum* u *Omkara Nada*, sonido sagrado para la meditación que aparece frecuentemente mencionado en los *Vedas* y en otras Escrituras Sagradas del hinduismo¹⁰⁰; “A” representa la gracia del Todopoderoso (*Almighty’s grace*), “U” el universo creado por su gracia divina (*Universe*) y “M” el hombre (*Man*) en cuyo alma queda reflejado Dios (Jayashanker 1999: 111)¹⁰¹.



Imagen 28. *Sankhu*

(Trivandrum, 29-03-2006)

¹⁰⁰ De ahí que dicho instrumento sea fundamental en adoraciones, ceremonias religiosas, procesiones y rituales celebrados en los templos.

¹⁰¹ También existen otras interpretaciones. A representaría la creación, U la conservación y M la destrucción o disolución. Como en el hinduismo Dios es el creador, preservador y destructor del universo, *Aum* es una forma de nombrarlo. También las 3 letras podrían indicar los 3 *lokas* (planos de existencia) de este universo: *svarga* (cielo), *martha* (tierra) y *patala* (infierno). Puesto que Dios es omnipresente y permanece inmanente en dichas esferas, *Aum* es considerado como un símbolo de Dios (Bhaskarananda 1998: 147-148).

La caracola es un instrumento extremadamente primitivo que se puede encontrar en las más antiguas civilizaciones de países como México, Perú, India o China, donde era soplada para anunciar guerras y celebrar victorias u otras ocasiones festivas puesto que se trataba de un instrumento propicio (Deva 1977: 82). Concretamente, en la literatura antigua india se encuentran numerosas referencias a este instrumento. En épicas como el *Mahabharata*, el *shanku* aparece acompañando a héroes, como Lord Krishna, que partían hacia las batallas en carros de combate, de ahí su uso como instrumento de guerra¹⁰² (Krishnaswami 1977: 44).

En la actualidad, su uso se limita a adoraciones en los templos, ceremonias religiosas, procesiones y rituales diarios, como es la apertura del *srikovil*. Asimismo, participa en los géneros musicales *pani* (interpretado al comienzo de las procesiones), y *panchavadyam*, donde es soplado al inicio de la *performance*. En dichos contextos su función musical no es otra que invocar a los dioses.

Por tanto, como se ha podido comprobar a lo largo del capítulo, una característica importante de los *kshetra vadyas* es el predominio de instrumentos de percusión (2 idiófonos y 6 membranófonos) frente a 3 aerófonos y ningún cordófono. Tanto músicos como entendidos, además, consideran todos los instrumentos como *tala vadyas* (instrumentos rítmicos), a excepción del *kurum kuzhal*. Por otro lado, el modo en que son percutidos la mayoría de los membranófonos (con las palmas de la mano o con baquetas) poco tiene que ver con la técnica empleada en otros instrumentos clásicos como el *mridangam*, percutidos básicamente con los dedos. Como señala Rajagopalan (1967: 90), “probablemente se deba a que en su mayoría son instrumentos para ser interpretados en áreas exteriores y el sonido de los dedos no sería suficientemente perceptible”.

Asimismo, he comprobado que la mayoría de estos instrumentos sólo se encuentran en los géneros musicales y teatrales presentes en los templos y no son utilizados fuera de este contexto religioso. Algunos de ellos perduran gracias al ritual del que forman parte (como el *maram* o el *chengila*) y otros traspasan dicha frontera,

¹⁰² En la primera guerra de India-Pakistán, en 1948, los periódicos indios relataban que el soplo de la concha precedió el primer ataque de la división armada india (Reck 2000: 361).

como es el caso del *chenda* o el *ilathalam*, que actúan en rituales dravídicos o incluso en formas de arte independientes (como el caso del *chenda*). El *sankhu* es otro ejemplo de bifuncionalidad, ya que además de tratarse de un instrumento musical y formar parte de las ceremonias religiosas es, en su origen, un instrumento marcial y heráldico.

Un aspecto también relevante a considerar antes de finalizar el capítulo es la importancia otorgada en Kerala a la asociación entre ciertos instrumentos musicales y la casta o grupo social. La mayoría de ellos (*edakkyya*, *timila*, *chenda*, *maram*, *chengila* y *shanku*) son interpretados por miembros de las castas *marar/poduval* pertenecientes a la categoría de *ambalavasis* (sirvientes del templo), la comunidad más importante situada en la cúspide de los sudras. Los *nayars*, la segunda casta más alta dentro del mismo colectivo (*sudras*), que tradicionalmente desempeñaban el oficio de guerreros, interpretan el *maddalam*, *kombu*, *kurum kuzhal* e *ilathalam*¹⁰³. Y un único instrumento, el *mizhavu*, es interpretado exclusivamente por miembros de la casta *chakyar nambiyars*, pertenecientes también a la categoría de *ambalavasis*. Sin embargo, en los últimos años, cada vez son más los miembros de otras castas que estudian dichos instrumentos gracias a instituciones, tanto estatales como privadas, que ofertan su enseñanza. A pesar de ello, muchos de los músicos tradicionales que pude entrevistar afirman que aunque otros individuos fuera de sus castas pueden aprender a tocar dichos instrumentos la música nunca la llevarán en su sangre, afirmación que también recoge Reck (2000: 351).

Como se puede observar, los *marars*, además de interpretar la mayor parte de los membranófonos, interpretan los instrumentos catalogados como sagrados (*edakkyya*, *maram* y *shanku*), mientras que los *nayars* (que no pertenecen a la categoría de *ambalavasis*) interpretan en su mayoría aerófonos (*kombu* y *kurum kuzhal*). Precisamente, los instrumentos asociados a los *nayars* (así como la membrana *itantala* del *chenda*) son considerados como *asuravadyams* y actúan en las áreas externas del

¹⁰³ Asimismo son intérpretes de los instrumentos *nagaswaram* y *thavil* que forman parte del conjunto orquestal *periya melam*. No he considerado apropiado incluirlos en el presente capítulo por tres razones: primero, porque no son considerados instrumentos esenciales según la tradición tántrica de Kerala; en segundo lugar, porque a menudo son considerados instrumentos clásicos (puesto que en dicho conjunto interpretan *ragas* y *talas* de la música carnática); y una última razón, es que se trata de instrumentos procedentes del estado vecino de Tamil Nadu y presentes en mayor medida en sus templos, aunque también es común verlos en algunos templos del sur de Travancore (especialmente en Trivandrum). *Periya melam*, además, es un fenómeno que participa asiduamente en bodas, inauguraciones de comercios, ferias, campañas políticas y escenarios.

templo, mientras que la mayoría de los instrumentos de los *marars* son catalogados como *devavadyams* y protagonizan géneros que son interpretados en las inmediaciones del *srikovil*. La explicación a esta categorización, según Killius (2006: 87), se encuentra en el *Rig-Veda*, donde el término *deva* hace referencia a los dioses superiores (que en un *kshetram* se hallan ubicados en el *srikovil*) y *asura* a los dioses inferiores (que, como ya vimos, se encuentran en varios altares situados en los alrededores del templo).

6. ARTES ESCÉNICAS

Kerala, a lo largo de los siglos, ha desarrollado numerosas artes escénicas propias y genuinas de carácter religioso o cuasi religioso. A lo largo del presente capítulo, me referiré al origen, las características y la evolución de los principales géneros clásicos que tienen lugar en el contexto del *kshetram*, el cual, como ya expuse, constituye uno de los principales centros de actividad cultural. Algunos de estos templos (los más antiguos) poseen un teatro situado entre el claustro y los muros exteriores, denominado *kuttambalam*, donde, durante los festivales, tienen lugar representaciones de los géneros teatrales que veremos a continuación. Sin embargo, en la actualidad, se ha cesado la construcción de dichos teatros, que han pasado a ser reemplazados por escenarios colocados en los recintos del templo¹⁰⁴.

Aunque hoy las diversas artes escénicas cuentan con el patrocinio de los templos, no siempre ha sido así, como es el caso de *kathakali* o *krishnanattam*. Dichos dramas, al iniciar su decline bajo la colonización británica, fueron rescatados por los rajás de Cochin y Travancore, bajo cuyo patrocinio revivieron y alcanzaron su esplendor (Krishna Iyer 1970: 144). Entre estos monarcas podemos destacar al famoso Swathi Thirunal¹⁰⁵, durante cuyo reinado se vivió la época dorada de todas las artes, o al

¹⁰⁴ Según Jayashanker (1999: 103), esto se debe a la disminución del interés por las artes escénicas de los templos. Sin embargo, como he podido comprobar durante mi trabajo de campo, no sólo gozan de un gran éxito sino que algunas de ellas están llegando a traspasar fronteras tanto en India como en Occidente.

¹⁰⁵ Swathi Thirunal Rama Varma (1813-1846), maharajá del estado de Travancore, fue un gran patrón de las artes y un gran entendido de la música carnática principalmente.

poeta Vallathol¹⁰⁶, quien contribuyó a la creación de *Kalamandalam* en el distrito de Cheruthuruthi (Thrissur), una institución dedicada a la enseñanza de las artes presentes en dicho estado (danza, drama y música) y que ha ayudado al realce de las mismas (Krishna Iyer 1970: 147). En cambio, no ocurrió así con géneros como *kuddiyattam*, que siempre ha formado parte de la vida del templo. Por otro lado, mientras algunos de ellos forman parte de contextos seculares y son preservados y divulgados fuera de Kerala por asociaciones de eruditos, como es el caso de *kathakali*, otros géneros como *koothu* y *kuddiyattam*, salvo en contadas excepciones, no existen más allá del templo, es decir, fuera de un contexto religioso. Por tanto, analizaré, por un lado, los géneros dramáticos *koothu* y *kuddiyattam*, y por otro, los géneros teatrales y de danza que, aunque tradicionalmente han formado parte de la vida de los templos, son interpretados con mayor asiduidad en otros contextos: *krishnanattam*, *kathakali*, *mohiniattam* y *ottam thullal*.

6.1 Géneros teatrales sacros: *chakyar koothu*, *nangyar koothu* y *kuddiyattam*

Koothu consiste en la recitación de forma teatral de historias extraídas normalmente de los *Puranas* (Escrituras Sagradas del hinduismo) que narran la vida y las hazañas de los dioses hindúes. Existen tres formas de *koothu* que se presentan como ofrendas a las deidades del templo: *chakyar koothu* (a menudo conocido simplemente como *koothu*), *nangyar koothu* y *kuddiyattam*.

- ❖ **Chakyar koothu** (imagen 29) es un género teatral en el que un solo actor de la casta *chakyar* interpreta diversos episodios de los *Puranas* acompañado por un *chakyar nambiyar* que percute el instrumento *mizhavu* y por una mujer *nangyar* que toca los címbalos *ilathalam* (que suele ser la mujer del propio actor). Su modo de presentar dichas historias es única, puesto que lo hace en clave humorística y sarcástica estableciendo paralelismos con la vida contemporánea a fin de enfatizar una moraleja final (Menon 1978: 92, 1979: 259, 1996: 453; Jayashanker 1999:

¹⁰⁶ Vallathol Narayana Menon (1878-1958), popularmente conocido como Mahakavi, fue un famoso poeta nacido en Chennara, en el distrito de Malappuram.

354). Posee total libertad para lanzar críticas, que hábilmente intercala en su narración, sobre cualquier aspecto referente a política o a males presentes en la sociedad actual (Krishna Iyer 1970: 141). Los *chakyars* están muy versados en sánscrito y en las Escrituras Sagradas del hinduismo, por lo que son grandes oradores que logran hechizar y entretener a la audiencia con sus puestas en escena.

El maquillaje y el vestuario del *chakyar* son simples. Su cara está pintada con tres colores: blanco, rojo y negro, y la frente, el pecho y los brazos están cubiertos con pasta de sándalo y otras marcas distintivas de su casta. Su atuendo consiste en una falda plisada que se recoge en la cintura con otra pieza de tela (*uttariyam*) que forma un cinturón decorativo. En la cabeza lleva una corona ornamental semejante a un turbante.



Imagen 29. *Chakkyar koothu en Moolayilkonam Thamburan Kshetram*

(Trivandrum, 18-04-2006)

Durante su interpretación, que tiene lugar por la tarde/noche y dura aproximadamente 2 horas, es habitual encontrar encendida una gran lámpara de aceite (*nilavilakku*) colocada en primera línea del escenario. Al comienzo, sentado en un taburete, recita himnos de alabanza a la deidad principal y a los dioses terciarios del templo. Tras esta introducción, se levanta y recita un verso en sánscrito del episodio elegido para su actuación que traduce al malayalam

añadiendo sus propios comentarios. Durante la narración de dicho episodio va imitando a los diferentes personajes involucrados haciendo uso de expresiones faciales y numerosos gestos y movimientos corporales (Krishna Iyer 1970: 140-141).

En la épica tamil *Silappadikaram* encontramos referencias a *chakyar koothu* y se cree que fueron los primeros inmigrantes arios los que trajeron dicho arte ritual a Kerala (Kareem 1971: 55). Los *chakyars*, por su parte, aseguran haber practicado esta profesión desde hace más de 2000 años y disfrutaban de la distinción junto a la mujer *nangyar* de ser los únicos artistas versados en sánscrito que quedan en la actualidad (Krishna Iyer 1970: 140).

- ❖ ***Nangyar koothu*** (imagen 30) es un género teatral en sánscrito, de características similares a *kuddiyattam* protagonizado por la mujer *nangyar* y cuyo énfasis reside en la pura actuación. Ésta interpreta episodios de los *Puranas* acompañada de dos *chakyars* que percuten el *mizhavu*, un *marar* que percute el *timila* y dos *nangyars* que tocan los címbalos *ilathalam*.



Imagen 30. *Nangyar koothu* en *Vyloppilly Samskriti Bhavan*¹⁰⁷

(Trivandrum, 17-04-2006)

¹⁰⁷ El *kuthambalam Viloppilly Samskriti Bhavan* fue creado por el Departamento de Cultura del Gobierno de Kerala, con el apoyo del Gobierno de India, como centro de investigación, documentación y *performance* de la cultura y tradiciones clásicas.

Nangyar koothu es un drama en declive debido en parte a que el conocimiento académico del sánscrito ha disminuido notablemente entre la población y a la influencia de otras artes visuales más modernas y atractivas para el público (comunicación personal de Margi Sathi, reconocida intérprete de *nangyar koothu* y *kuddiyattam* de la escuela *Margi* de Trivandrum).

- ❖ ***Kuddiyattam* (imagen 31)** es un drama en sánscrito basado en las épicas de los *Puranas* e interpretado por varios artistas *chakyars* en los papeles masculinos y *nangyars* en los femeninos. La puesta en escena es acompañada por el sonido del *mizhavu* (percutido por *chakyars nambiyars*), el *edakya* (por un *marar*) y el *ilathalam* (por mujeres *nangyars* que a la vez recitan versos en sánscrito).

Los preliminares de *kuddiyattam* pueden llevar de 3 a 5 días y siempre tienen lugar durante la tarde-noche (Menon 1978: 93): el primer día aparece un *chakyar* en el papel de maestro de ceremonias que baila a la vez que recita algún verso; en la segunda noche emerge el héroe de la historia, cuyo argumento es presentado al público, y el tercer día es el turno para un payaso que caricaturiza al héroe y expone ciertos aspectos de la vida en clave humorística. Los actores no hablan sino que por medio de expresiones faciales y *mudras* (gestos realizados generalmente con las manos)¹⁰⁸ interpretan los versos que son cantados o recitados en sánscrito por los músicos. La indumentaria y el maquillaje de los actores varían según los diferentes personajes que representan. Son más elaborados que en *koothu* y muy similares a los utilizados en *kathakali* (Krishna Iyer 1970: 141; Menon 1996: 453). Por tanto, las características esenciales de este arte clásico se pueden resumir en tres puntos: la utilización de un lenguaje gestual codificado para expresar el texto (*mudras*), el uso de expresiones faciales para expresar estados anímicos, y una codificación de vestuario y maquillaje que define a los personajes arquetipo.

Kuddiyattam constituye el drama más antiguo de Kerala. Data aproximadamente del s. IX y ha conservado todos los elementos dramáticos recogidos en el tratado escénico *Natya Sastra*. Se cree que fue reformado y patrocinado por el monarca

¹⁰⁸ Los *mudras* aparecen recogidos en el *Natya Sastra*.

Rajasekhara Varman (Krishna Iyer 1970: 141). El poema malayalam *Unnuneelisodesam*, que data del s. XIV, contiene referencias a la interpretación de *kuddiyattam* en *Taliyil Temple* (situado cerca de Pattambi, en el distrito de Palakkad). Aunque generalmente ha sido considerado como una de las fuentes de inspiración de *kathakali*, eruditos como Vallathol Narayana Menon o Krishna Iyer (1970: 141) difieren y sostienen que dicho género existía antes que *kuddiyattam*; este último argumenta que pudo ser introducido por los inmigrantes arios del norte, quienes, después de ver el género teatral prevaleciente en Kerala (*kathakali*), crearon *kuddiyattam* con el fin de inculcar la cultura aria a través del sánscrito entre la población.



Imagen 31. *Kuddiyattam*

(Trivandrum, 29-01-2005)

Mani Madhava Chakyar, un virtuoso de estos géneros dramáticos, marcó un hito al ser el primer *chakyar* en interpretar *kuddiyattam* fuera del templo por primera vez en la historia. Este hecho sucedió en 1955 y le ocasionó numerosos problemas no sólo con miembros de su casta sino con hindúes partidarios de preservar las artes

rituales dentro del templo. La importancia de este suceso radica no sólo en que se dio a conocer en el resto de India, sino que a partir de ese momento *kuddiyattam* fue accesible a todo hindú independientemente de su casta¹⁰⁹. Sin embargo, a pesar de su antigüedad como género dramático y de estar reconocido oficialmente por la Unesco como Patrimonio de la Humanidad, *kuddiyattam* está viendo reducida su importancia considerablemente (comunicación personal de Margi Sathi y su alumna Koryna Osuch) debido quizá a su falta de evolución y adaptación a los nuevos tiempos.

6.2 Géneros teatrales y de danza populares: *krishnanattam, kathakali, ottam thullal y mohiniattam*

A continuación, paso a describir aquellos géneros teatrales que además de ser habituales durante los festivales de los templos han evolucionado como artes escénicas independientes de los mismos.

- ❖ ***Krishnanattam*** es un género teatral interpretado en malayalam siempre por hombres jóvenes (normalmente de las castas *nayar* o *nambuthiri*) que narra la vida de Krishna desde su nacimiento hasta su muerte. Su puesta en escena (que puede extenderse hasta 8 días) incluye danza, que es acompañada por los instrumentos *sudda maddalam* o *toppi madalam*, *chengila* e *ilathalam* (Jayashanker 1999: 355).

La interpretación, al igual que en *kathakali*, se basa en una gran variedad de expresiones faciales y *mudras*, y tanto el maquillaje como el vestuario de los actores se asemeja considerablemente al usado en *kathakali*.

Este género, que entró en boga a mediados del s. XV, fue creado por los gobernantes zamorines de Kozhikode y era interpretado en sus palacios (Krishna Iyer 1970: 143).

¹⁰⁹ En 1964 fue premiado por la *Sangeet Natak Akademi* por su contribución al reconocimiento nacional de *chakyar koothu* y *kuddiyattam*.

- ❖ ***Kathakali*** (imagen 32) es uno de los géneros que ha recibido mayor fama internacional¹¹⁰, junto a las danzas clásicas *bharata natyam* (en Tamil Nadu), *kathak* (en Uttar Pradesh), *odissi* (en Orissa), *kuchipudi* (en Andhra Pradesh), *manipuri* (en Manipur) y *mohiniattam* (en Kerala).

Literalmente significa “historia actuada”. Consiste en una representación dramatizada de episodios extraídos de las épicas hindúes *Puranas*, *Ramayana* o *Mahabharata* y está basado en los cánones clásicos de artes escénicas reunidos en el *Natya Sastra*: la expresión a través del cuerpo (*angika abhinaya*), a través de los estados emocionales (*satvika abhinaya*), a través de los ornamentos, maquillaje y vestuario (*aharya abhinaya*), y a través de la voz y de la música (*vachika abhinaya*) (De la Fuente García, en Cámara et al. 2006).

Las obras que se interpretan en *kathakali* contienen secciones textuales (*sloka* y *padam*) y secuencias de pura danza rítmica. Los actores, por tanto, no hablan, sino que interpretan el texto mediante la codificación gestual (*mudras*), expresiones faciales y asombrosos movimientos con cada miembro del cuerpo. El argumento es narrado por dos cantantes que mantienen el *tala* con los instrumentos *chengila* e *ilathalam*. Éstos normalmente se sitúan en un segundo plano junto al resto de músicos: un intérprete de *chenda* y otro de *maddalam*, que acompañan cada gesto del personaje de una manera muy precisa. También suele aparecer un *edakkya* que acompaña la entrada en el escenario de personajes femeninos (Reck 2000: 361). La música interpretada, conocida como *sopanam* (ver capítulo 7.2.3), sugiere el temperamento de los personajes y ayuda a expresar las acciones y las emociones.

Los actores de *kathakali* visten con prendas y tocados muy vistosos y su elaborado maquillaje varía según el personaje de la tradición mitológica hindú que interpreten: dioses, demonios, héroes, etc. El maquillaje, además de crear la sensación de personaje irreal, busca resaltar los elementos faciales más expresivos como son los labios, los pómulos, los ojos y las cejas, todo ello con el fin de destacar más las emociones que el actor pueda expresar. Su preparación es larga y requiere una gran disciplina por parte del actor para introducirse en el personaje.

¹¹⁰ Para conocer más sobre este género ver De la Fuente García, Mónica: “El teatro *kathakali*” en Cámara de Landa, Enrique et al. 2006: 213-235.

Tradicionalmente *kathakali* se representaba en los recintos del templo como ofrenda a los dioses y, aunque en la actualidad sigue siendo así, se ha hecho más popular en otros contextos ajenos a éste, como auditorios y salas de teatro (Cannon, Teresa and Davis, Peter 2000: 32). Normalmente tiene lugar por la noche y frente a los actores se sitúa una gran lámpara de aceite (*nilavilakku*) con dos mechas, una en dirección al público y otra en dirección al escenario.



Imagen 32. *Kathakali en Tagore Theatre*

(Trivandrum, 12-04-2006)

La historia sobre su origen, que se sitúa en el s. XVII, cuenta que el zamorin de Calicut, Manadeva, escribió un drama conocido como *krishnanattam* basado en la vida de Krishna. Dicha obra causó tanta admiración y adquirió tal fama que llegó a los oídos del rajá de Kottarakara, Kottarakara Tampuran. Éste pidió al zamorin que su tropa representara *krishnanattam* en su corte, pero sólo recibió una mala contestación por parte del zamorin, quien argumentó que los del sur no sabían nada de arte y no apreciarían su obra. Este agravio hizo que el rajá de Kottarakara compusiera otro drama en malayalam, *ramanattam*, basado en la vida del rey Rama (uno de los avatares del dios Vishnu) y con características muy similares a *krishnanattam*. El éxito de esta obra hizo que se empezaran a componer diferentes dramas basados en la mitología hindú, dando lugar finalmente a *kathakali* (Kareem

1971: 54-55; Menon 1978: 95, 1979: 250-251, 1996: 453-454; Jayashanker 1999: 356). De ahí que *kathakali* represente una mezcla armoniosa de varios estilos dramáticos desarrollados en Kerala a lo largo de los siglos. Como expone Menon (1978: 95), combina: “intención religiosa, repertorio de los *Puranas*, pasajes humorísticos de *koothu*, la indumentaria de *krishnanattam* y los gestos de *ramanattam*”.

Desde la segunda mitad del s. XIX, *kathakali* se ha ido adaptando a los diversos contextos socio-históricos y económicos por los que ha atravesado el país. Aparte de la realeza, organizaciones populares de amantes de *kathakali* han contribuido a su crecimiento y popularidad a lo largo de los años. Se han introducido diversas reformas para que este género resulte atractivo y pueda llegar a toda la población, independientemente de casta o religión¹¹¹. Algunas de las principales son: la reducción del tiempo de duración (ha pasado de durar toda una noche a solo 3 o 4 horas), la utilización de nuevos tipos de maquillaje, el libre acceso a mujeres y personas de castas inferiores que quieran estudiar esta disciplina (antes los actores habían de ser *nayars*) e incluso la adopción de temas no hindúes (Menon 1978: 96, 1979: 255; Cannon and Davis 2000: 33).

Hoy, *kathakali* es un arte que ha alcanzado reconocimiento internacional por su excelente síntesis de drama, danza y música. A ello ha contribuido la creación de varios centros académicos en Kerala (*Kalamandalam* en Cheruthuruthy, *Margi*¹¹² en Trivandrum) y en otros lugares de India (*International Kathakali Centre* en Delhi).

- ❖ ***Ottam Thullal*** (o *thullal*) es un género teatral típico de Kerala que combina narrativa procedente de las épicas *Ramayana* y *Mahabharata* con baile y música. Hay un único actor que, vestido con prendas coloridas, recita y baila canciones al

¹¹¹ La influencia del poeta Vallathol, que consagró su vida al renacimiento de dicho arte, revolucionó la figura del actor de *kathakali* al permitir que miembros de castas bajas participaran como actores.

¹¹² *Margi* es una institución dedicada al revival de los géneros *kathakali* y *kuddiyattam*. Sigue el sistema *gurukula* (transmisión oral de profesor a alumno) y ofrece regularmente *performances* de dichos géneros.

ritmo de los instrumentos acompañantes: armonio o *shruti box*¹¹³, *maddalam* o *mridangam* e *ilathalam*. Suele haber un músico que repite los versos entonados por el actor, dándole así la oportunidad de danzar. Los *ragas* (escalas melódicas) utilizados pertenecen tanto a la tradición carnática como a la música *sopanam* (sitema nativo de Kerala) (Nayar 1994: 79). La narración es en un malayalam coloquial para que todo el público pueda entenderla y apreciarla y su significado es ilustrado con movimientos y pasos de baile (Krishna Iyer 1970: 142; Menon 1979: 256; Jayashanker 1999: 357).

Su origen se sitúa a finales del s. XVIII y se atribuye al poeta Kunjan Nambiar, quien se cree que impulsó esta forma artística integrando la sofisticación de la tradición clásica con la simplicidad del arte folklórico, utilizando mitos y leyendas antiguas y combinando escenas contemporáneas con escenas satíricas y humorísticas (Kareem 1971: 55; Nayar 1994: 78-79; Menon 1996: 454; Cannon and Davis 2000: 36). La historia cuenta que Nambiar estaba percutiendo el *mizhavu* durante una interpretación de *koothu* en *Krishna Temple* en Ambalapuzha y fue públicamente reprendido por el actor *chakyar* por haber golpeado una nota errónea. Nambiar se sintió tan humillado por este incidente que pensó en otra forma de entretenimiento y así, al día siguiente, organizó su primera actuación de *ottam thullal*, no lejos del lugar donde el *chakyar* estaba interpretando *koothu*. La novedad del género cautivó tanto al público que éste abandonó al *chakyar* para ver a Nambiar (Krishna Iyer 1970: 142; Kareem 1971: 56; Menon 1978: 98-99, 1996: 454-455; Jayashanker 1999: 357). Sin embargo, algunos eruditos consideran esta historia poco creíble. Consideran que *ottam thullal* es el resultado de la evolución de dos formas de danza popular: *sitankan thullal* y *parayan thullal*, que tenían lugar durante los festivales para entretener a las secciones no brahmánicas de la comunidad hindú que no podían acceder a los *kuttambalams*, donde se interpretaban *koothu* y *kuddiyattam* (Menon 1978: 99; Menon 1979: 257, 1996: 456).

Sea cual sea su origen, lo cierto es que por el hecho de ser en malayalam y tener una duración breve (2 horas aproximadamente), *ottam thullal* es considerado el

¹¹³ Pequeño instrumento que proporciona un sonido sostenido para crear la armonía de la octava. Se utiliza en los conciertos de música clásica y es un punto de referencia para los músicos.

género más accesible de todos (Cannon and Davis 2000: 36), aunque actualmente su popularidad ha disminuido.

- ❖ **Mohiniattam** es una forma de danza devocional de carácter sensual interpretada sólo por mujeres. La danza es acompañada por músicos carnáticos que tocan el violín, el *mridangam*, el *edakya* y un cantante que junto al *sruti box* marca el ritmo con unos címbalos. Últimamente, sin embargo, *mohiniattam* se asocia a la música *sopanam* (música nativa de Kerala) gracias al impulso que el músico y dramaturgo Kavalam Narayana Pannikar ha otorgado a dicho estilo (ver capítulo 7.2.3).

Literalmente significa “danza hechizera” por la elegancia e insinuación de los movimientos interpretados. La indumentaria de la bailarina consiste en un *sari* blanco que consta de una blusa que cubre el pecho, una falda plisada larga con bordes dorados y una fina tela arrugada alrededor de la cintura. Su pelo está adornado con flores de jazmín y lleva numerosas joyas como pulseras y tobilleras, cuyas campanillas tintinean con cada movimiento.

Su nombre procede de Mohini, la forma femenina adoptada por el dios Vishnu para tentar a Shiva y disipar la furia destructiva de los demonios (como aparece relatado en los *Puranas*). Estas historias sugieren que cuando el universo se encuentra bajo la amenaza de poderes malignos, es la forma femenina la que le salva alejándole de la destrucción. De ahí que se considere *mohiniattam* como una danza hechicera que crea caos y devastación en los malignos y placer y éxtasis en los justos (Cannon, Teresa and Davis, Peter 2000: 34).

A pesar de que muchos autores atribuyen su origen a *bharata natyam*, danza del estado vecino Tamil Nadu (Krishna Iyer 1970: 146; Kareem 1971: 56; Menon 1996: 453), lo cierto es que ambas tienen un antecedente común: las danzas votivas antiguas realizadas por las *devadasis*, mujeres bailarinas consagradas a los templos en el sur de India. Estas mujeres, especialistas en los ritos del templo y versadas en las artes, eran consideradas sagradas y veneradas como diosas de la fecundidad¹¹⁴.

¹¹⁴ Las *devadasis* poseían un gran nivel de competencia en la danza como se puede apreciar en las numerosas esculturas y pinturas que decoran los templos.

Sin embargo, la danza clásica de las *devadasis* fue languideciendo y adquiriendo un gran desprestigio (al ser consideradas exponentes de inmoralidad por el alto erotismo presente en su baile) hasta casi extinguirse con el apogeo del Imperio Británico a mediados del s. XIX. Fue el maharajá de Travancore, Swathi Thirunal, quién rescató este arte de su olvido devolviéndole el honor que había perdido bajo el nombre de *mohiniattam* (Menon 1979: 256, 1996: 453). Y aunque *mohiniattam* llegó a ser un género popular durante los festivales de los templos, hoy apenas forma parte de ellos y es interpretado sólo en escenarios y contextos no religiosos.

Una vez vistas las diversas artes escénicas, es interesante resaltar varios puntos importantes. En primer lugar, la diferenciación entre *koothu* y *kuddiyattam* y el resto de géneros teatrales es clara, no sólo porque las primeras son interpretadas en sánscrito (idioma reservado a eruditos) y las demás en malayalam, lo que las hace sin duda más accesibles, sino también por la consideración social de las mismas. Mientras *koothu* y *kuddiyattam* gozan de alto estatus social por su antigüedad y su sacralidad, las demás son consideradas por la población como artes populares y de entretenimiento, aunque su origen sea igualmente sacro. *Mohiniattam*, por ejemplo, como señala Krishna Iyer (1970: 146) ha estado siempre asociada a mujeres de baja posición social que “entretienen a los espectadores con música y danza”.

En segundo lugar, aunque todas ellas son consideradas artes escénicas clásicas (puesto que se basan en los principios del *Natya Sastra*) y comparten un pasado común (todas ellas eran patrocinadas por los templos, que gozaban de un gran esplendor y riqueza), con el declive de éstos no todas sobrevivieron por igual. Los rajás del estado rescataron y realzaron *krishnanattam*, *kathakali*, *otham thullal* y *mohiniattam*, otorgándoles un carácter más popular y accesible a todos los sectores de la sociedad, mientras que *kuddiyattam* y *koothu* siguieron estando bajo el patrocinio de los templos conservando su distinción de arte erudito.

Posteriormente, la creación de escuelas para el estudio de dichas artes escénicas en Kerala, como las ya mencionadas *Kalamandalam* o *Margi*, ha sido fundamental para el desarrollo y la popularidad de las mismas más allá de su contexto religioso. Hoy se puede decir que, aunque todas ellas siguen siendo manifestaciones artísticas vinculadas a las festividades de los templos, la mayor parte de las mismas (sobre todo en el caso de

kathakali) se escenifican como espectáculos teatrales en sí mismos, es decir, sin ninguna intención de finalidad religiosa.

7. GÉNEROS MUSICALES: *KSHETRA VADYA KALA*

7.1 Aproximación al término *kshetra vadya kala*

Los términos que los malayalis regularmente traducen como “música”, *sangita* o *pattu*, en realidad, hacen referencia exclusivamente a la música vocal. La música que no posee un elemento vocal o melódico es nombrada con diferentes términos como *vadya kala* (literalmente “arte musical instrumental”), *vadyam* (“instrumento”)¹¹⁵ o, igualmente, *melam*, palabra procedente del tamil que normalmente denota “tocar en conjunto” (Warrier 1992: 43) o “grupo o conjunto de instrumentos musicales”¹¹⁶. Por tanto, al contrario que en Occidente, la música instrumental no está englobada bajo el término “música” sino que forma una categoría aparte y es definida, además, con un vocablo diferente¹¹⁷.

En la sociedad de Kerala, el papel que juegan los festivales, el arte y el ocio es tan significativo que los templos atraen un inmenso público tanto cuando se trata de entretenimiento como de devoción. Así, teniendo en cuenta que los templos en los que los rituales hindúes son realizados pueden ser, como ya vimos, de dos tipos: *kshetram* (templos de castas altas y dedicados a dioses védicos) y *kavu* (templos dedicados a los dioses dravídicos), y que los géneros musicales que presentaré a continuación están asociados a los templos *kshetram*, donde los *nambuthiris* dirigen rituales y festivales, esta música puede ser englobada bajo el término *kshetra vadya kala* (“arte musical

¹¹⁵ Comunicación personal de Nambisan; Kartomi 1990: 56; Pesch 1999: 35.

¹¹⁶ Así, en el género dramático *kathakali*, los integrantes del grupo instrumental acompañante se definen a sí mismos como *kathakali melam*, mientras que los cantantes se identifican a sí mismos como *kathakali sangitam*.

¹¹⁷ Ver esta distinción por ejemplo en Jayashanker (1999: 329) cuando señala: “En Kerala, las artes asociadas al templo son la música en la forma de *sopaana sangeetha*, los instrumentos musicales, artes rituales como *theyyam*, *thira*, etc., artes dramáticas como *koothu*, *krishnanaattam*, *thullal*, *kathakali*, etc.”

instrumental de los templos”)¹¹⁸. Dichos géneros, entre los que figura *panchavadyam*, son considerados como música instrumental “pura” (en el sentido de que no están conectados con danza o géneros teatrales) y constan de instrumentos en su mayoría de percusión. *Kshetra vadya kala* es interpretada por músicos profesionales o semiprofesionales que generalmente proceden de las castas *marar* o *poduval*, clases pertenecientes a la categoría de sirvientes del templo (*ambalavasis*). Killius (2006), sin embargo, engloba los diversos géneros musicales bajo el término *kshetram vadyam*, a pesar de que desde el punto de vista nativo, tanto *kshetram* como *vadyam* son sustantivos y su asociación es gramaticalmente incorrecta. Por esta razón, y puesto que la agrupación de dichos términos no resulta apropiada para los nativos por la misma razón gramatical, he optado por una nueva denominación: *kshetra vadya kala*, literalmente “arte musical instrumental de los templos”, con la que muchos de los músicos entrevistados se mostraron de acuerdo¹¹⁹.

No obstante, en India existe una cierta confusión acerca de cómo categorizar la multitud de sistemas musicales presentes en dicho país. Narayana Panikkar (1991: 132) sostiene: “Tratando de identificar la música (...) nos encontramos, por un lado, con la fuente original que constituye la música védica¹²⁰, y por otro, con la música folklórica y tribal”. Así pues, la dicotomía más comúnmente usada en la literatura india referente tanto a la música como a la danza (y que ya aparece en el tratado en sánscrito del s.XIII, *Sangita Ratnakara*), hace referencia a “grandes y pequeñas tradiciones” (ver también Babiracki 1991, Groesbeck 1995, Pesch 1999 o Bhagyalekshmy 2004), o lo que es lo mismo, su versión india –*margi/desi sangita* respectivamente–. “Grande” es el término empleado para designar la “música clásica”, la música sagrada y sofisticada perteneciente a las altas clases sociales (donde se situarían ambas tradiciones: indostánica y carnática), mientras que “pequeña” es aplicable a los sistemas musicales locales o folklóricos. Esta división, que presenta ambas tradiciones como modelos

¹¹⁸ No existe un término específico u homogéneo para designar los géneros musicales rituales, ni entre los músicos ni entre el público, por eso he optado por la utilización del término *kshetra vadya kala*, denominación que engloba todos los géneros musicales interpretados en los templos hindúes de Kerala.

¹¹⁹ Lo mismo ocurre con el término *sopanam sangitam*. Se trata de una incorrección gramatical puesto que tanto *sopanam* como *sangitam* son sustantivos. No obstante, he considerado adecuado mantener dicha denominación puesto que, en este caso (al contrario de lo que ocurre con *kshetram vadyam*) dicha terminología es ampliamente empleada tanto por músicos, musicólogos o público en general para denominar este tipo de música vocal.

¹²⁰ Música védica hace referencia a música clásica.

mutuamente exclusivos, aunque pueda resultar aceptable desde el punto de vista occidental, no es consistente en el estudio de la tradición india. Al mismo tiempo, como iremos viendo, esta clasificación parece inadecuada a la hora de definir la música ritual presente en Kerala.

En música, la dicotomía clásica/folklórica es raramente usada en relación a los géneros instrumentales rituales. El término “folklore” (en malayalam *nadan* o *nadodi*) es usado frecuentemente por intelectuales -no por los artistas- para describir los géneros teatrales o de danza (raramente su música) presentes en Kerala (ver por ejemplo Kavalam Narayana Pannikar 1991, capítulo VII). Sin embargo, como afirma Groesbeck (1995: 222), puesto que bajo la categoría de folklore se incluyen rituales o géneros interpretados por especialistas o no especialistas tanto de castas bajas (como es *teyyam*), o altas (*mudiyettu*), es difícil ver qué es lo que define género folklórico. No obstante, las artes escénicas explicadas en el capítulo precedente (*kuddiyattam*, *kathakali*, *mohiniattam*, etc.), interpretadas normalmente por miembros de castas altas, son etiquetadas como clásicas y no como folklóricas, consideración posible si seguimos los criterios con los que Powers define el término “clásico”:

Para ser considerado “clásico” y representativo de la “gran tradición”, un arte interpretativo del sur asiático debe satisfacer dos criterios. En primer lugar, debe justificar estar regido por una doctrina teórica acreditada [normalmente tratados en sánscrito]; y en segundo lugar, sus intérpretes deben ser capaces de legitimar la existencia de una tradición oral disciplinada iniciada desde varias generaciones atrás (Powers 1980: 72).

Los defensores de estos géneros “clásicos”, en favor de esta consideración, han adjudicado la pertenencia de los mismos a la “gran tradición” situando los orígenes de los *mudras*, las posiciones de los pies y otros detalles en el tratado sánscrito *Natya Sastra*.

Sin embargo, el situar la música instrumental ritual dentro de la dicotomía arte clásico/arte folklórico es un tema problemático. Por un lado, como argumenta Groesbeck (1995: 223), se ajusta a la definición de Powers, puesto que la terminología usada por intérpretes y expertos para describir conceptos relacionados con el pulso y el

tempo, así como la existencia del sistema de *talas*, descienden de antiguos tratados en sánscrito. Powers señala que “para que una interpretación musical sea considerada ‘clásica’, las configuraciones melódicas deben estar gobernadas por uno u otro *raga*” (Powers 1980: 72), pero de la misma forma podía haber añadido que el mismo criterio se aplica cuando las configuraciones métricas son gobernadas por uno u otro *tala*. De la misma manera, puesto que la formación de los músicos de *kshetra vadya kala* se basa en la tradición milenaria *guru/sishya*, los géneros instrumentales rituales de Kerala reúnen ambos criterios expuestos por Powers. Así pues, es indudable que estos y otros rasgos (como el estatus profesional de los músicos o el patronazgo por parte de una élite erudita) que definen la denominada música clásica, pueden ser aplicados a la mayoría de los géneros musicales rituales.

A pesar de estas indiscutibles argumentaciones, las dos tradiciones clásicas reconocidas en India y universalmente son la música indostánica del norte y la música carnática del sur (ver, por ejemplo, Powers 1980: 73 o Wade 2004), por lo que nos volvemos a encontrar ante un nuevo debate, acerca de si los estilos musicales presentes en Kerala constituyen una categoría independiente dentro de la música de India o cuentan simplemente como una subdivisión del sistema musical carnático. Mientras el cantante de música carnática Venkitasubramonia Iyer, por ejemplo, afirma que “la música de Kerala es esencialmente idéntica a la música del resto del sur de India, conocida popularmente como música carnática” (1969: 5), el dramaturgo Kavalam Panikkar sostiene “...cada región del sur tiene su propia cultura musical que continúa manteniendo su identidad...” (1991: 132, en Killius 2006: 7).

La polémica existente en cuanto a si la música vocal ritual conocida como *sopanam sangitam* es una variante estilística regional de la música carnática o constituye un sistema musical aparte (ver Rajapolan 1967: 94; Venkitasubramonia Iyer 1969: 5; Omchery 1969: 12-13; Natarajan 1986: 199; Kavalam Narayana Panikkar 1991: 132-135 o Jayashanker 1999: 346), no afecta en absoluto a los géneros instrumentales rituales, claramente alejados de la tradición instrumental carnática. En ésta, membranófonos (cuyo instrumento líder es el *mridangam*) e idiófonos acompañan la voz, ocupando por tanto un plano secundario, mientras que en la música ritual de Kerala los pocos instrumentos melódicos, cuando los hay, acompañan a los instrumentos de percusión, que aquí asumen el papel protagonista por antonomasia

(Groesbeck 1995: 216). Asimismo, los instrumentos de percusión empleados o la interacción de música y músicos difieren en ambos géneros, al igual que la organización musical y los ciclos de *talas*, como referiré con detalle en el último capítulo de esta tesis.

Justamente, puesto que desde una perspectiva general se puede afirmar que no existe una relación íntima entre la música carnática y *kshetra vadya kala*, ambos no pueden ser considerados sino como sistemas musicales distintos; y por consiguiente, como señala Groesbeck (1995: 226), la clave para clasificar los géneros de la música instrumental de Kerala se encuentra, no en la consideración de su posible pertenencia a la categoría “clásica” o “folklórica”, sino en la observación del lugar que ocupan o el papel que desempeñan en la vida de los templos, como analizaré en el siguiente capítulo.

7.2 Géneros musicales que integran *kshetra vadya kala* y su clasificación

En los templos de Kerala, la música instrumental ocupa un lugar primordial; es considerada un homenaje u ofrenda a las diversas deidades presentes en los mismos, para que, a modo de recompensa, sean benévolas y comprensivas en torno a los intereses humanos. La música, por tanto, actúa en dicho contexto como nexo de unión entre Dios y el hombre.

Los músicos de *kshetra vadya kala*, generalmente, distinguen los diversos géneros musicales que forman parte de la vida del templo (más populares, sin duda alguna, en las zonas centrales de dicho estado) según el contexto ritual arquetípico en el que se desarrollan, o para ser más exacta, según su momento de actuación dentro del ritual. Siguiendo la clasificación de Groesbeck (1995: 174), quien agrupa los géneros musicales desde aquellos más fácilmente extrapolables del ritual hasta los más unidos al mismo, nos encontramos con cuatro grupos:

- I. El primer grupo (que consiste en la interpretación de un género tras otro: *tayambaka*, *keli*, *kombu pattu* y *kurum kuzhal pattu*) actúa durante una pausa en las procesiones que tienen lugar por la noche, cuando la réplica portátil de la deidad es sacada fuera del sagrario central del templo.
- II. El segundo grupo (*panchavadyam* y *chenda melam*) interviene durante procesiones realizadas a lo largo del día o la noche, dependiendo de la ocasión.
- III. Un tercer grupo (*edakkya kooru* y *sopanam sangitam*) es interpretado durante la adoración diaria ante la representación en granito de la deidad en el sagrario central.
- IV. El cuarto grupo (*pani*) actúa al comienzo de las procesiones.

En términos generales, los géneros pertenecientes a los grupos primero y segundo (cuyo campo de actuación se limita a los *utsavams*) pueden ser fácilmente extrapolados de su contexto ritual y llevados a otros contextos de actuación como son los escenarios, la radio, la televisión, o contextos de propaganda política como es el caso particular de *panchavadyam*¹²¹. Por estos motivos, como apunta Groesbeck (1995: 174), dichos géneros pueden ser considerados como “auxiliares” del ritual, mientras que los pertenecientes al tercer y cuarto grupos (exceptuando *sopanam sangitam*) constituyen el centro del mismo. Éstos son géneros interpretados cerca del santuario central y están dedicados únicamente a la deidad, motivo por el cual no requieren la atención de nadie ni pretenden deleitar a los devotos presentes en el templo, cosa que sucede a menudo con los géneros de los dos primeros grupos. Además, los músicos que interpretan los géneros de los grupos tercero y cuarto deben pertenecer forzosamente a las castas asociadas con los diversos instrumentos –*marars* o *poduvals*–, mientras que los otros, al poder ser interpretados fuera de su contexto ritual, no requieren que los músicos procedan de dichas castas.

¹²¹ Para Groesbeck, el segundo grupo ocupa junto al tercero un término medio, es decir, son géneros que pueden ser separados de sus contextos rituales, pero con gran dificultad. Esta afirmación, en mi opinión, es errónea, puesto que, como he podido comprobar a lo largo de mi trabajo de campo, *panchavadyam*, género incluido en el susodicho segundo grupo, no sólo es sacado fuera de su contexto sin ninguna dificultad, sino que esto sucede asiduamente, al menos en el sur de Kerala, donde *panchavadyam* se utiliza como música de apertura en mítines políticos o igualmente en actos de bienvenida a figuras destacadas tanto del mundo de la política como de las artes.

Teniendo en cuenta, por tanto, esta mayor o menor dependencia del género musical del ritual del que forma parte, Rolf Killius (2006: 51-52) define los dos primeros grupos como *aghoshavadyam*¹²², es decir, géneros musicales interpretados en las áreas externas del templo, principalmente con el fin de amenizar y entretener a los fieles que acuden a los festivales organizados por el mismo. Mientras que *anusthanavadyam*¹²³, por otro lado, es el término que engloba los géneros (como *edakya kooru* o *pani*) relacionados exclusivamente con el ritual religioso que tiene lugar alrededor del sagrario (*srikovil*). Asimismo, Killius sostiene:

Los géneros denominados *anusthanavadyam* son considerados los más antiguos; en ellos no están permitidas variaciones musicales y la improvisación es prácticamente inexistente. Generalmente, los estilos nombrados como *aghoshavadyam* derivan de los géneros *anusthanavadyam* y se los considera más sofisticados musicalmente (Killius, 2006: 52).

Por tanto, bajo un mismo término (*kshetra vadya kala*) y un mismo uso, se incluyen géneros musicales con diversas funciones. En unos casos se trata de música monofuncional: son géneros en su mayoría respetados como ofrendas a la principal deidad del templo y la música como tal no existe al margen de su contexto; y en otros casos, se trata de música que podríamos denominar, por el contrario, polifuncional, puesto que, si bien está enmarcada en un particular contexto religioso, no sólo sirve a otras funciones dentro del mismo (como pueden ser las de goce estético o entretenimiento), sino que en algunos casos existe fuera del contexto para el que fue creada. Este es el caso de *panchavadyam*, como he señalado previamente, o de *tayambaka* y *keli*, géneros que ocasionalmente son interpretados en un escenario.

¹²² *Aghosha*: literalmente “celebración”.

¹²³ *Anusthana*: literalmente “ritual”.

7.2.1 Géneros instrumentales interpretados durante una pausa en la procesión: *tayambaka*, *keli*, *kombu pattu* y *kurum kuzhal pattu*

En las zonas centrales de Kerala, durante los festivales realizados en las inmediaciones del templo, es habitual interrumpir las procesiones celebradas al atardecer para que la deidad y el público puedan escuchar un grupo de cuatro ofrendas en forma de música instrumental. Los hindúes creen que sus dioses, al igual que los hombres cultos o ilustrados, son amantes de las artes y estarán agradecidos si un músico talentoso les muestra sus habilidades (Groesbeck y Palackal 2000: 933). Los cuatro géneros interpretados de manera continua, siempre en el mismo orden, son: *tayambaka*, *keli*, *kombu pattu* y *kurum kuzhal pattu*, catalogados como géneros musicales solistas, puesto que la composición musical es interpretada por un único instrumento, mientras los otros instrumentos presentes percuten el *tala*¹²⁴.

La primera ofrenda es el género musical denominado *tayambaka*¹²⁵ (**imagen 33**), la interpretación más popular y extensa de todas las realizadas en este contexto. Normalmente, consiste en una pieza para *chenda* (*itantala*), que actúa como líder, acompañado de *ilathalams* (2 o 3) y otros *chendas* (*valantala*) que marcan el *tala* (ciclo métrico). Su duración aproximada varía entre una y tres horas y es interpretada a menudo por hombres pertenecientes a la casta de músicos *marar*.

La mayor parte de la composición comprende dos tipos de estructuras distintas: *ennam*, “un patrón mayormente fijo no anotado” y *manodharma*, “improvisación” (Groesbeck 1995: 4-5). Además de tocar elementos compuestos e improvisados, el solista dirige a los otros músicos que han de respaldarle en todo momento (tarea de cierta dificultad para los acompañantes por los constantes cambios de tempo que hay a lo largo de la interpretación). Algunas innovaciones llevadas a cabo, como la

¹²⁴ En los diversos géneros que he denominado *kshetra vadya kala* es una práctica común el que los membranófonos interpreten estructuras rítmicas, mientras los idiófonos (acompañados en diversas ocasiones por otros membranófonos del conjunto musical) son los instrumentos encargados de mantener el ritmo básico o *tala*, proceso que Deepti Omchery (1990: 4) denomina *matra-kaatal* (muestra de *matras*). Por tanto, debido a que los idiófonos desempeñan una función primordial y siempre forman parte de los grupos instrumentales, no existen géneros propiamente solistas, aunque son catalogados como tales al no considerar la función de los idiófonos como parte de la composición musical.

¹²⁵ Ver Groesbesck 1995 para un mayor acercamiento y comprensión del género.

producción de peculiares efectos sonoros en el *chenda*, no son admitidas por las generaciones más mayores de músicos (Rajagopalan 1967: 86).



Imagen 33. *Tayambaka* en *Palakkal Bhagavathi Temple*

(Festival en Varavoor, Thrissur, 05-03-2006)¹²⁶.

La segunda ofrenda es *keli*, con una duración de entre quince o cuarenta y cinco minutos, que puede ser interpretada por un solo *maddalam*, varios *maddalams* o, como dúo de *maddalam* y *chenda*, acompañados en todo momento por los címbalos *ilathalam* que marcan el ciclo métrico. En la actualidad esta última variedad, conocida como *chenda keli* (*maddalam* y *chenda*) (**imagen 34**), es la escuchada con mayor frecuencia en los templos, mientras que la primera es poco común.

Ambas versiones sin *chenda* se conocen comúnmente como *maddalam pattu* (Groesbeck 1995: 176). Si bien, como apunta Rolf Killius (2006: 72), la estructura musical es similar a *tayambaka*, el énfasis de la interpretación no reside en la improvisación, sino en las estructuras musicales fijas.

¹²⁶ En el centro se encuentra el intérprete solista de *chenda*, que es acompañado por otros *chendas* (*valantala*) e *ilathalams*.

Fuera de este contexto, *keli* puede intervenir momentos antes de una interpretación del género dramático *kathakali* (Rajagopalan 1972: 125; Groesbeck 1995: 175).



Imagen 34. *Keli* en *Palakkal Bhagavathi Temple*

(Festival en Varavoor, Thrissur, 05-03-2006)

La tercera ofrenda es ***kombu pattu*** (imagen 35), interpretada normalmente por dos *kombus* (aunque pueden ser más) e *ilathalams* que marcan el *tala*, con una duración máxima de quince minutos. Al igual que los géneros que integran este primer grupo de ofrendas, la composición es la lección básica en el aprendizaje del *kombu* (Groesbeck 1995: 177).

Kombu pattu es uno de los pocos géneros instrumentales rituales en el que los protagonistas son los instrumentos melódicos. Aunque incluso esto es cierto sólo en parte, puesto que como también afirman Rolf Killius (2006: 72) o Rajagopalan (1973: 170), el *kombu* es considerado por sus intérpretes como instrumento rítmico, no melódico, y su única función es la de adornar los toques de los instrumentos de percusión.

El líder de los *kombus* improvisa diversos patrones musicales dentro del *tala* marcado, que han de ser repetidos inmediatamente por el/los otro/s *kombu/s*. Al igual que los demás géneros instrumentales rituales, *kombu pattu* es interpretado en un tempo que aumenta progresivamente, lo que paralelamente conlleva una disminución de las unidades rítmicas (Killius 2006: 73).



Imagen 35. *Kombu pattu* en *Palakkal Bhagavathi Temple*
(Festival en Varavoor, Thrissur, 05-03-2006)

La cuarta y última ofrenda, de duración similar a la antecedente, es ***kurum kuzhal pattu***; género que comienza con un largo solo amétrico realizado por el *kurum kuzhal* (**imagen 36**), tras el que se unen como instrumentos acompañantes *chenda*¹²⁷ e *ilathalam* (**imagen 37**).

Kurum kuzhal pattu es el único género en el que un instrumento melódico es utilizado literalmente de forma melódica (al contrario de lo que sucede en *kombu pattu*). Pero hoy se presta una atención mínima a este estilo interpretativo y sólo grandes

¹²⁷ Según Rolf Killius (2006: 75), el acompañamiento lo realizan *chenda* y *toppi maddalam*, y a veces, un *kuzhal* que funciona como *sruiti*, es decir, con un sonido sostenido.

templos lo utilizan. La razón, como argumenta Rolf Killius (2006: 74) puede deberse a la predilección de los malayalis por los estilos puramente percusivos y a la competencia que supone el sistema musical clásico carnático como estilo melódico.



Imagen 36. Solo de *kurum kuzhal* en *Palakkal Bhagavathi Temple*
(Festival en Varavoor, Thrissur, 05-03-2006)



Imagen 37. *Kurum kuzhal pattu* en *Palakkal Bhagavathi Temple*
(Festival en Varavoor, Thrissur, 05-03-2006)¹²⁸

¹²⁸ De izquierda a derecha: *ilathalam*, *chenda* y *kurum kuzhal*.

7.2.2 Géneros instrumentales interpretados durante las procesiones: *panchavadyam* y *chenda melam*

Las formas orquestales *panchavadyam* y *chenda melam* son los géneros más importantes que acompañan las procesiones en las proximidades del templo, lideradas la mayoría de las ocasiones por un grupo de elefantes, uno de los cuales porta la imagen o figura de la deidad. Como pude comprobar durante mi trabajo de campo, la importancia de estos *melams* varía según la región, siendo más acentuada en la zona central de Kerala en comparación con el norte y sur del estado.

Panchavadyam (literalmente “cinco instrumentos”) (**imagen 38**) es un conjunto instrumental que goza de gran fama en Kerala. Está formado por un número variable, según la ocasión, de *timila* (instrumento líder), *maddalam*, *edakya*, *kombu* e *ilathalam*, además del *sankhu*, que es soplado al inicio de la actuación. Puesto que este género musical es tratado ampliamente a lo largo de la tercera sección del presente trabajo, por el momento no me detendré en más detalles.



Imagen 38. *Panchavadyam* en *Kunnambathukavu Bhagavati Kshetram*

(Festival en Chermanangad, Thrissur, 23-04-2006)

Chenda melam (imagen 39), conocido a menudo simplemente como *melam*, consiste en un número aproximado de quince *itantala chendas* (que interpretan las composiciones centrales), treinta *valantala chendas* y treinta *ilathalams* (que mantienen el *tala*), quince *kombus* y quince *kurum kuzhales* (Groesbeck 1990: 90; 1995: 180-1). Sin embargo, al igual que en *panchavadyam*, el número de instrumentos varía según se trate de procesiones organizadas en templos pequeños o menos pudientes económicamente, en cuyo caso el número es reducido, o en templos de mayores dimensiones y mayor capital financiero, en cuyo caso el número de instrumentos es también superior.



Imagen 39. *Chenda melam* en Kurumali Kavu Temple

(Puthukkad, Thrissur, 04-03-2006)¹²⁹.

En realidad, existen diversas formas de *melam* conocidos por el nombre del *tala* que interpretan (*adanta*, *chempada*, por ejemplo)¹³⁰. Entre ellos, *panchari melam* es el género interpretado más frecuentemente dentro de los muros exteriores del templo, mientras que *pandi melam* es la forma orquestal más popular interpretada en las áreas vecinas, fuera ya del recinto del templo (Rajagopalan 1967: 95; Venkitasubramonia Iyer

¹²⁹ De izquierda a derecha: *ilathalams*, *valantala chendas*, *itantala chendas*, *kurum kuzhales* y *kombus*.

¹³⁰ Ver Warriar 1992, quien analiza diversos *melams*: *panchari*, *chempada*, *chempa*, *adanta*, *anchi adanta*, *dhruva*. Hoy, sin embargo, muchos de estos *melams* son raramente escuchados.

1981: 16; Groesbeck 1995: 181). Una de las mejores interpretaciones de *pandi melam* se puede escuchar durante el festival de *Thrissur Pooram*, referido ya en el capítulo 4.3.1.

No obstante, debido a la indudable mayor popularidad de *panchavadyam* y al hecho de que ambos géneros orquestales pueden acompañar procesiones, pero no al mismo tiempo, *chenda melam*, como señala entre otros Warriar (1992: 18) ha experimentado un rechazo o una disminución del interés por parte del público. A pesar de ello, puesto que la forma moderna de *panchavadyam* sólo tiene entre ochenta y noventa años de antigüedad y *chenda melam*, por el contrario, es considerada una forma arcaica, las comitivas de aquellos templos ciertamente comprometidos en preservar las tradiciones consideradas antiguas (particularmente en el distrito de Thrissur, donde *chenda melam* ha gozado siempre de gran popularidad) se han resistido a remplazar dicho género por el actual *panchavadyam* (Groesbeck 1995: 180).

Otro importante género procesional, hoy prácticamente en desuso, es *parisha vadyam*, cuyos instrumentos son *timilas*, *vikku chendas*, *chengilas* e *ilathalams*. Este género es interpretado casi exclusivamente en Travancore (Groesbeck 1995: 182-83; comunicación personal de Rajagopalan). Killius (2006: 80), en cambio, identifica erróneamente *parisha vadyam* con *kriyanga panchavadyam*, género éste subordinado exclusivamente al ritual del templo e interpretado al comienzo de las procesiones, como veremos en el capítulo 8. Aunque es cierto que ambos géneros comparten los mismos instrumentos, difieren en el contexto de actuación, por lo que no deben ser confundidos.

7.2.3 Géneros interpretados durante la adoración a la deidad en el sagrario: *edakya kooru* y *sopanam sangitam*

Cuando el sacerdote otorga ofrendas a la representación de la deidad, situada en el sagrario central del templo (acto que efectúa normalmente cinco veces al día), el músico, colocado de pie, normalmente a la izquierda de las escaleras que conducen a dicho sagrario (*sopanam*), toca el *edakya* y canta mientras otro *marar* mantiene el *tala* con el *chengila*.

Inmediatamente antes o después de la ofrenda que realiza el sacerdote, la interpretación comienza con una breve composición para *edakkya* llamada *kooru* y continúa con un género vocal, *dyani* (literalmente “contemplación”). El músico, según canta, improvisa un acompañamiento en el *edakkya*, un tanto comparable al modo en el que el músico de *mridangam* improvisa el acompañamiento en los géneros vocales de la música carnática. *Dyani* es uno de los tres géneros vocales que un marar debe dominar; los otros dos, interpretados tras *dyani*, son *ashtapadi* (literalmente “ocho líneas”) y *kirttanam* (canción devocional). Estos tres géneros, que conforman el repertorio vocal más importante nativo de Kerala, son comprendidos bajo el término **sopanam sangitam**¹³¹. A pesar de ser un género musical autóctono de Kerala que cuenta con un repertorio propio, son muchas las similitudes que comparte con el sistema clásico carnático en cuanto a *ragas* o *talas* empleados. Su principal diferencia radica en el estilo interpretativo caracterizado por sus melodías sencillas, prácticamente sin *gamakas* (ornamentaciones en las notas musicales) y en tempo lento (*vilamba-kala*) (Venkitasubramonia Iyer 1984: 61). Como expone Nayar, su característico modo interpretativo se debe a su origen y función devocional:

La canción *sopanam* originariamente era ofrecida como oración u ofrenda en la atmósfera excesivamente silenciosa del interior de un templo típico de Kerala antes del comienzo de la *puja* con las puertas del *garbha griha* cerradas. La atmósfera era de tal devoción que lo único que se requería era una oración musical con un suave acompañamiento del *edakkya* (Nayar 1994: 68).

Por tanto, aunque el término *kshetra vadya kala* hace referencia a los géneros únicamente instrumentales, *sopanam sangitam* debe ser incluido en esta clasificación, puesto que no se trata de un género vocal solista, sino que cuenta con instrumentos acompañantes (*edakkya* y *chengila*) y, asimismo, no deja de ser un género ritual que, sin embargo, es frecuentemente sacado de su contexto, puesto que es interpretado en escenarios y como parte del género teatral *kathakali*. No obstante, a pesar de que dicho arte escénico ha mantenido el estilo *sopanam* vivo y activo (Nayar 1994: 72), *sopanam sangitam* es un género progresivamente en declive, puesto que los integrantes de las

¹³¹ Para más detalles sobre música *sopanam* ver Corral Bermejo, Ignacio (2009: 460-491).

castas de músicos se especializan cada vez con mayor frecuencia en instrumentos de percusión, y muchos templos van poniendo fin a esta práctica vocal¹³². Este hecho no hace sino enfatizar, aún más si cabe, el grado en que los malayalis (particularmente en el norte y centro de Kerala) aprecian su herencia musical como predominantemente instrumental más que vocal, orientada hacia el ritmo y el concepto de *tala* más que en torno al tono y el concepto de *raga* (Groesbeck 1995: 188).

7.2.4 Géneros interpretados al comienzo de las procesiones: *pani*

El principal género interpretado inmediatamente después de sacar del sagrario central la réplica portátil de la deidad correspondiente (y, en algunos casos, cuando la procesión llega a ciertos puntos dentro del claustro) es *pani*, que literalmente significa “palma de la mano” (comunicación personal de Margi Mohanan). Puesto que este género está entrelazado inseparablemente con el ritual del que forma parte, no puede ser explicado a fondo sin describir al mismo tiempo dicho ritual. En este sentido, *pani* constituye una notable excepción ante la regla general concerniente a la independencia de los géneros instrumentales que forman parte de los templos de Kerala de sus contextos rituales específicos (Groesbeck 1995: 188-189).

Pani forma parte del gran ritual conocido como *utsavabali*, que tiene lugar durante el festival anual del templo (ya explicado en el capítulo 4.3). En dicha ocasión la deidad es sacada fuera del *srikovil* para recibir las ofrendas del sacerdote y ver la interpretación de los músicos. En este sentido, el punto de vista acerca del ritual varía según los participantes; mientras para el sacerdote la función del mismo es llamar a la deidad para que reciba las ofrendas, para los músicos el ritual es un modo de complacerla; éstos enfatizan además que la función de la música es sólo la de servir a la deidad (Killius 2006: 79).

¹³² Con el objetivo de preservar esta tradición musical, el músico y dramaturgo Kavalam Narayana Pannikar fundó en 1965 “The Sopanam Institute of Performing Arts and Research”, situado en un pequeño pueblo a 15 kilómetros de Trivandrum: Thrikkannapuram. Constituye un centro para la recuperación y el desarrollo de artes tradicionales de Kerala como *sopanam sangitam* y *mohiniattam*.

Existen dos tipos de *pani*, que autores como Groesbeck (1995: 190) o Gopala Menon (1986: 2) denominan “menor” y “mayor”, u otros como Omchery (1990: 6) o Krishna (2001: 40) nombran como *cheriya pani* (orquesta menor) y *valiya pani* (orquesta mayor), pero que en definitiva comparten el mismo propósito: convocar a los dioses para que acudan a recibir las ofrendas del sacerdote.

- En el primer tipo de *pani*, interpretado en los rituales diarios (normalmente durante los recorridos circulares dentro del templo), el *timila* es el instrumento clave. Dicho *pani* es interpretado próximo al sagrario interior al comienzo de la procesión. Este género también es conocido como *timila pani* (Killius 2006: 79).
- En el *pani* mayor, interpretado sólo en ciertos rituales que forman parte de los festivales (como *utsavabali*, *ashtabandakalasam*, etc.), el protagonista es el *maram*, instrumento considerado sacro y normalmente conservado en el mismo interior del templo. Al contrario que el primer *pani*, éste es interpretado en distintos lugares del claustro que son significantes en el ritual. Esta variedad, en general, requiere por parte del músico un alto grado de austeridad y disciplina personal, puesto que a éste no le está permitido comer o beber antes o durante la actuación; difícil tarea si tenemos en cuenta que este tipo de *pani* forma parte de rituales que normalmente duran desde media mañana hasta media tarde. Como diversos autores señalan (Omchery 1990: 4; Killius 2006: 80), el más ligero desliz o error en la interpretación es considerado perjudicial y señala un mal agüero sobre el templo. Asimismo, los *marars* aún tienen la creencia de que si alguno comete un solo fallo durante la interpretación fallecerá dentro de un año; por esta razón son los *marars* de mayor edad los seleccionados habitualmente para este ritual (comunicación personal de Margi Mohanan; Jayashanker 1999: 333; Groesbeck 1995: 190; Groesbeck y Palackal 2000: 933).

Sin embargo, la mayoría de los intérpretes diferencian las numerosas variedades de *pani* según los instrumentos acompañantes y la deidad a la que el ritual va dirigido, no según formen parte del ritual diario o no. Los principales, según Margi Mohanan (comunicación personal), Rajagopalan (1967: 94) y Jayashanker (1999: 333), son *vaisnavam* (en el que se adora a Vishnu) y *shaivam* (para rendir culto a Shiva,

prácticamente en desuso), variedades que Deepti Omchery Bhalla (1990: 6) y Gopala Menon (1986: 2) consideran como subdivisiones de *valiya pani*.

En ambas variedades de *pani* los instrumentos *maram* y *timila* pueden ser acompañados por *chengila*, *vikku chenda* (o *valantala chenda*), *sankhu* y, ocasionalmente, *kaimani*¹³³.

Respecto a la estructura musical, *pani* consiste en una serie de simples golpes percutidos en el instrumento con la palma de la mano, con largos silencios intercalados. Según Omchery (1990: 6-7) y Krishna (2001: 40), ambas variedades de *pani* admiten dos tipos de interpretación: comienzo en tempo lento (*patikalām*) y conclusión en tempo rápido (*panchakalām* o *shatkalam*), o viceversa: comenzando en un tempo de gran rapidez se finaliza en otro considerablemente lento, de forma gradual y correcta. El primer tipo de interpretación tiene lugar durante *Aavaahom*, ritual en el que se convoca el poder divino de los dioses; el segundo estilo se presenta durante *Samhaarom*, ritual en el que el poder divino es retirado. Al contrario que el resto de géneros rituales, que hoy pueden ser estudiados en escasos centros de enseñanzas artísticas, la estructura rítmica de *pani* se transmite oralmente dentro de las comunidades de *marars/poduvals* (comunicación personal de Margi Mohanan, entre otros).

Así pues, como punto final del capítulo, conviene señalar que, gracias al patrocinio de los templos y a las donaciones realizadas por los devotos, los géneros rituales de percusión constituyen un elemento excepcional del patrimonio musical de Kerala (aunque hoy, debido a los cambios socio-económicos en la sociedad de este estado, tales como la falta de medios financieros de los templos, la interpretación de algunos de estos géneros está siendo reducida progresivamente). También es importante destacar una vez más que, si bien el trabajo de la casta de músicos *marar* incluye tanto géneros íntimamente relacionados con el ritual como otros fácilmente separables del mismo, todos ellos son géneros sacros relacionados con las diversas funciones del templo; aquí, según Groesbeck (1995: 191-92), no se plantea una dicotomía sacro/secular. Siendo esto así, ¿es posible estudiar fenómenos como *panchavadyam* o *tayambaka*, cuya función es más de recreación que de devoción, como géneros

¹³³ Címbalos de metal que se percuten por medio de entreochoque; usados para marcar el *tala*. Es el mismo instrumento conocido como *jalara* en el estado de Tamil Nadu (Venkitasubramonia Iyer 1967: 137).

instrumentales independientes, sin establecer una relación con el contexto religioso del que forman parte, como propone Groesbeck?

En primer lugar, muchos de estos géneros forman parte de más de un ritual, como ocurre por ejemplo con *panchavadyam* (género estudiado a lo largo de la tercera parte) que, al ser usado en diferentes situaciones, se puede decir que tiene una vida propia más allá de los rituales que acompaña. Y en segundo lugar, el debate entre el enfoque antropológico (el género musical considerado sólo como complemento del ritual) y el enfoque musicológico (el género musical en sí mismo) debe ser subordinado a la consideración del punto de vista de los nativos (*emic*). En este ámbito, si bien la mayor parte de los músicos enfatiza el hecho de que la principal función de estos géneros musicales es la de complacer a Dios, los devotos –e incluso algunos músicos– suelen admitir que dichos géneros cumplen una función de entretenimiento en mayor medida que devocional. Como he podido comprobar durante el trabajo de campo, muchos malayalis, incluso aquellos no pertenecientes al hinduismo, reconocen que acuden a los festivales de los templos para ver y escuchar los diversos géneros rituales así como las procesiones de elefantes, los fuegos artificiales, etc., que tienen lugar durante el transcurso del mismo. En tales circunstancias, el templo se convierte en un lugar de socialización y recreación más que en un sitio de oración y recogimiento.

TERCERA PARTE:

ASPECTOS MUSICALES Y

PERFORMANCE DE PANCHAVADYAM



En esta última sección pretendo lograr una profundización en el fenómeno *panchavadyam* como género musical característico de Kerala que forma parte principalmente de las procesiones y festivales que tienen lugar en los templos hindúes de dicho estado. A lo largo del primer capítulo, realizaré un recorrido por su historia, su contexto de actuación y los cambios acaecidos hasta su formación actual. En el siguiente apartado analizaré todos aquellos aspectos relativos a la *performance* y al papel de los músicos en la misma, cubriendo asimismo cuestiones referentes al modelo de enseñanza-aprendizaje de éstos. Y para finalizar, me detendré en aspectos analíticos relativos a su estructura musical, no sin antes presentar un estudio pormenorizado de los conceptos fundamentales referentes al sistema métrico (*tala*) presente en el sur de India. Realizaré un estudio comparativo de dicho sistema en ambas tradiciones: la clásica y la propia de Kerala, con el fin de averiguar si son culturas musicales semejantes o, por el contrario, independientes.

A pesar de que *panchavadyam* aparece recogido en dos grandes manuales de la música: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol.3 (voz “Panchavadyam”) y *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol.5 (“South Asia: the Indian subcontinent”, voz: “Kerala”), y de que constituye uno de los espectáculos musicales que gozan de mayor popularidad entre los malayalis, hasta hoy, ni autores autóctonos ni etnomusicólogos occidentales han realizado un estudio sistemático sobre el mismo. Una excepción constituye el libro *Timila vadyam*, 1989 (o su edición precedente de 1975: *Panchavadyam*) del músico Annamanada Parameswara Marar, primer libro escrito sobre percusión en los templos. Ambas publicaciones, realizadas por este intérprete de *edakkya*, constituyen el primer y único intento de transcripción de la parte interpretada por el instrumento fundamental del conjunto, el *timila*. Sin embargo, como analizaré posteriormente, la actual estructura musical de *panchavadyam* ha evolucionado y, según mis informantes, dista bastante de las transcripciones realizadas por dicho autor.

Dentro de las publicaciones existentes en malayalam que, en mayor o menor extensión, abarcan descripciones de los géneros musicales rituales, así como detalles analíticos concernientes a los mismos, sólo en dos de ellas se puede encontrar información sobre *panchavadyam*. Uno de los autores es Komarath Gopala Menon, en cuyo libro *Tala Melanngal* (1986) menciona aspectos generales referentes al origen y evolución de dicho género, centrándose en una explicación algo difusa de su organización

musical interna. Pero es Nambisan, sin duda, el que ofrece una visión más amplia de dicho fenómeno musical en su libro *Thalangal Thalavadyangal* (2005); no sólo se acerca a los aspectos teóricos de la estructura musical, sino que también efectúa un repaso por la historia y desarrollo de dicho género, incluyendo nombres y fotografías de aquellos artistas que gozan de gran reconocimiento social, ya sea por su contribución a la evolución de dicho género orquestal o por su destreza como intérpretes en el mismo.

Por otro lado, ya en inglés, existe un artículo dedicado exclusivamente a *panchavadyam* de Venkitasubramonia Iyer¹³⁴ (1967), donde, en pocas páginas, se describe dicho género musical; pero el uso abrumador de términos autóctonos (incomprensibles sin la ayuda de un intérprete) y las contradicciones presentes hacen que el texto resulte ambiguo cuando se pretende un primer acercamiento a este género musical ritual. Asimismo, se hallan otros autores que dedican en sus respectivos estudios o artículos algún párrafo (generalmente breve) a *panchavadyam*: L.S. Rajagopalan (1967, 1971, 1972), de nuevo Venkitasubramonia Iyer (1981), S. Jayashanker (1999), Leela Omchery (1999), R.B.Nayar (1997) y S.P. Nayar (2002).

Centrándome, por otra parte, en autores occidentales, he de mencionar a David Reck, quien en su capítulo: “India/South India” en *Worlds of Music* (1996), dedica unas páginas al fenómeno de forma también general; a Rolf Groesbeck, puesto que en su respectiva tesis incluye igualmente algún párrafo sobre *panchavadyam*; y a Rolf Killius que, además de poseer un capítulo dedicado al fenómeno en su libro *Ritual Music and Hindu Rituals of Kerala*, es autor de tres grabaciones producidas por *Archives Internacionales de Musique Populaire, Musee d’ethnographie*: 1998a. *Ritual percussion of Kerala, vol.1: Kshetram vadyam*. VDE_Gallo CD 971; 1998b. *Ritual percussion of Kerala, vol.2: Tayambaka*. VDE_Gallo CD 972; 1998c. *Percussions of Kerala: Inde du Sud*. PlayaSound PS 65201. Del mismo modo, he podido localizar otras dos grabaciones de relativa antigüedad de sendos etnomusicólogos: John Levy (1961: *Music from South India: Kerala*. Folkways Records FE 4365 en www.smithsonianglobalsound.org/containerdetail.aspx?itemid=795); dicho autor presenta ejemplos sonoros de cada instrumento así como de la *performance* de

¹³⁴ Venkitasubramonia Iyer, Dr. S. (1919-84): cantante y musicólogo. Autor de artículos y libros acerca de las tradiciones musicales de Kerala (como *Swati Tirunal and his Music* o *Sangitasastra Pravesika*); Fue director del departamento de sánscrito en la Universidad de Trivandrum (Kerala) (Pesch 1999: 264).

panchavadyam. La segunda grabación es de Pribislav Pitoëff (1989: *Inde du Sud: musiques rituelles et théâtre du Kerala = South India: ritual music and theatre of Kerala*. Paris: Chant du Monde), donde figura una grabación de 17:21 minutos de *panchavadyam*, además de otros géneros rituales y cantos védicos.

Asimismo, durante mi estancia en India traté de buscar grabaciones sobre los diferentes géneros musicales rituales en diversas instituciones y bibliotecas dedicadas a la música. En la mayoría de las ocasiones no disponían de ningún ejemplo sonoro, y, en otros casos, dichos ejemplos eran mínimos (así, la *Sangeet Natak Akademi* de Delhi disponía únicamente de un ejemplo sonoro del género *tayambaka* y un solo de *edakkya*, instrumento partícipe en *panchavadyam*). En cambio, en ciertos puntos de venta sí que encontré diferentes ejemplos sonoros y visuales de artes rituales instrumentales (*tayambaka*, *pandimelam*), a pesar de que no gozan de gran impacto en la cultura musical de Kerala, así como de géneros dramáticos (*kathakali*, *kudiyattam*, *nangyar koothu* o *mohiniattam*). Sobre *panchavadyam* en concreto, localicé lo siguiente¹³⁵:

- *Major set of Panchavadyam* (VCD). Sri Kalamandalam Paremaswara Marar Junior and Group. Sri Mahadeva Kshetram, Talor.
- *Panchavadyam* (Audio CD). Pallavoor Appu Marar and Party. Cochin: P & C Ragasudha Music.
- *Panchavadyam* (Audio CD). Kelathu Kuttapan & Party. Irinjalakuda: Fame.
- *Panchavadyam* (Audio CD). Pallavoor Kunjukuttamarar & Party. 2004. Chennai: Bayshore Records.

¹³⁵ Es necesario subrayar el hecho de que, a pesar de que *panchavadyam* es un arte que existe desde hace más de 80 años, no pude hallar ninguna grabación hecha antes de los años 80 (excepto las grabaciones de John Levy) y ningún documento escrito anterior a 1967.

8. DEFINICIÓN Y TRAYECTORIA HISTÓRICA DEL GÉNERO

Panchavadyam, reconocido como una de las formas de arte percusivo más sofisticadas del estado de Kerala, consiste en un grupo orquestal compuesto principalmente por instrumentos de percusión. Como ya adelanté en el capítulo 7.2.2, tal como su mismo nombre indica (*pancha* significa “cinco” y *vadyam* “instrumentos”), su formación actual consiste en cinco instrumentos, cuyo número varía según la ocasión, y en cuya explicación no me detendré puesto que ya han sido estudiados en el capítulo 5:

- I. Tres membranófonos: *timila* (instrumento líder), *sudda maddalam* y *eddaya*.
- II. Un idiófono: *ilathalam*, cuya función es marcar el ritmo.
- III. Un aerófono: *kombu*, cuyo papel en el conjunto instrumental es percusivo más que melódico.

Además de estos 5 instrumentos, la trompeta de caracola, *sankhu*, es soplada tres veces al inicio de la *performance* para invocar a los dioses, y, al mismo tiempo, marca el comienzo de la interpretación. Sin embargo, puesto que el papel de dicho instrumento en *panchavadyam* es limitado, no aparece enumerado como parte del conjunto instrumental.

Panchavadyam es uno de los géneros musicales indispensables (junto a *chenda melam*) que acompaña las procesiones ceremoniales y festivales organizados en torno a una deidad en los *kshetrams* de Kerala¹³⁶. Sus músicos, procedentes de las castas *marar* y *nayar* principalmente, son altamente respetados y normalmente la gran muchedumbre que se reúne para escuchar su música aclama a los intérpretes agitando las manos y lanzando vítores. La música, de un hipnótico atractivo, tiene el poder de crear una atmósfera llena de energía, conduciendo a quien participa en ella (músicos y audiencia) a un continuo

¹³⁶ Uno de los festivales anuales de mayor importancia, en el que *panchavadyam* ocupa un lugar significativo, es el famoso *Thrissur Pooram Festival*, que tiene lugar en el distrito de Thrissur a finales del mes de abril/principios de mayo y que reúne a cientos de aficionados. Ver Seth (2005) para más información sobre dicho evento.

estado que combina tensión y relajación; realidad que coincide, por tanto, con la afirmación de Edward O. Henry acerca de que:

En India, un importante objetivo en muchos de los diferentes géneros musicales, desde la participativa música folclórica hasta la clásica, es la generación de un sentimiento intenso en sus oyentes o participantes (Henry 2002: 34).

A lo largo de la interpretación, los músicos pueden ser acompañados por fuegos artificiales y elefantes vestidos con trajes ornamentales (cuyo número también es variable) que, una vez en el recinto del templo, quedan alineados detrás del grupo de *panchavadyam* (**imagen 40**). El elefante más robusto y de mayor tamaño es el encargado de portar la réplica de la deidad, denominada *vigraha*. Ésta, una vez sacada del sagrario interior del templo, es encajada en el *titampu*, un gran broquel de color de oro y profusamente decorado que es colocado encima del elefante central durante la procesión del templo (**imagen 41**).



Imagen 40. Festival en *Palakkal Bhagavathi Temple*

(Varavoor, Thrissur), 2006.



Imagen 41. Ornamentos de los elefantes y broquel (en el centro de la imagen), en cuyo hueco inferior central es colocado el *vigrahm*.

La función de dichas procesiones dentro del área del templo es la de dar la bienvenida a los dioses, de ahí que los instrumentos que integran *panchavadyam* sean considerados *deva vadyams* (“instrumentos de los dioses”) (Mohan Pothuval, comunicación personal). Existen diversas opiniones en torno al fenómeno relativas a su sacralidad, como la creencia de que los dioses descienden del cielo a la tierra para disfrutar del concierto, o que aquellos que escuchan *panchavadyam* durante el festival conocido como *Ashtami* en el templo más popular de Shiva -*Vaikom Mahadevar*¹³⁷ - serán liberados de sus pecados (Jayashanker 1999: 350; Chandran 2003: 26).

Ahora bien, al tratar de elaborar un posible recorrido histórico de *panchavadyam*, nos encontramos con que, al igual que ocurre con la mayoría de las artes rituales tradicionales de Kerala, no existe una idea clara sobre su origen. Ciertos autores (como Gopala Menon 1986: 19) sostienen que durante la época monárquica en Kerala (comprendida entre los años 1100-1956), *panchavadyam* era interpretado durante las procesiones reales y que fue gradualmente como comenzó a formar parte de los *kshetrams* y sus festivales. Dicha suposición coincide con la idea presentada por Warriar (1992: 17), quien mantiene que tanto los *kshetrams* como las formas de arte rituales

¹³⁷ Situado en la ciudad de Vaikom (en el distrito de Kottayam).

vinculadas a los mismos eran financiados por el sistema monárquico de Kerala; de ahí que dichas formas de arte, presentes en los templos, formaran igualmente parte de eventos relacionados con la realeza¹³⁸. Otros autores, en cambio, como Rajagopalan (comunicación personal) y músicos (comunicación personal de Mohan Pothuval y P.S. Prasad) mantienen que *panchavadyam* comenzó siendo interpretado en el interior del templo como *edakkya pradakshinam*, género instrumental ritual en el que participa un número reducido de instrumentos y que precede a los *melams*. Y fue posteriormente cuando comenzó a ser sacado del interior del templo para participar en eventos de dimensiones mayores y de carácter más ameno como son los *utsavas*¹³⁹.

Aun así, a pesar de no existen documentos escritos acerca de los inicios de *panchavadyam*, Gopala Menon (1986: 19) destaca unos versos del poeta Kunjan Nambiar (1705-1770)¹⁴⁰, donde se hace mención a los instrumentos integrantes de *panchavadyam*, como posible pista que puede lanzar luz sobre tan oscuros comienzos:

‘മദ്ദല പടവായലിടയ്കയുടുകൂടൽ തൊറുതൊളു
തപ്പു തിമില ദുന്ദുബ്ബനാടിച്ചു ജഗത്തു മുഴക്കി’

(*Maddalam*, war horn, *edakkya*, *udukku*, horn,
tappu, *timila*, played all together making the world shiver)¹⁴¹

Sin embargo, este poema, que situaría *panchavadyam* en el s. XVIII, no es una pista muy clara. Según Nambisan (2005: 107), a comienzos del s. XX los instrumentos utilizados eran *maram*, *toppi maddalam*, *kurum kuzhal* y *chengila*, no los nombrados por el poeta; fue después cuando los instrumentos *timila*, *sudda maddalam* y *kombu* fueron introducidos. Asimismo, dicho autor señala como posible lugar de origen de *panchavadyam* las afueras de Ernakulam (Ramamangalam, Perumbilli, Kizillam, Chottanikara, Cheranellor, Kaladi, Nayathodu, Chengamanadu), puesto que a dichas

¹³⁸ Por eso, en la actualidad, *panchavadyam* puede acompañar rituales como *pallivetta* o *arattu* (ya referidos en el capítulo 4.3).

¹³⁹ Según esta suposición, por tanto, el origen de *panchavadyam* se encontraría en el género ritual conocido como *edakkya pradakshinam* (comunicación personal de Rajagopalan; Groesbeck 1995: 179).

¹⁴⁰ Poeta malayali del s.XVIII, autor de *thullal kathakkal* (composiciones basadas en epopeyas hindúes que acompañan la danza *thullal*).

¹⁴¹ “*Maddalam*, cuerno de guerra, *edakkya*, *udukku*, trompa, *tappu*, *timila*, tocados a la vez haciendo temblar al mundo”.

áreas pertenecían la mayor parte de intérpretes de *timila*. Posteriormente, dicho género orquestal se fue extendiendo a otros lugares (Annamanada, Kuzhur, Tiruvanchikulam) ampliándose a continuación a los distritos de Thrissur y Palakkad.

Al margen de cuáles fueran sus verdaderos antecedentes, lo cierto es que desde los años 1920-1930 hasta hoy ha habido una evolución que no sólo ha afectado a la formación instrumental, sino a la misma estructura rítmica del conjunto de *panchavadyam*. Dichas transformaciones, que a continuación pasaré a exponer, son enumeradas o reconocidas por la gran mayoría de músicos o eruditos en el terreno de la artes percusivas a los que tuve la oportunidad de entrevistar.

En un primer momento, los instrumentos integrantes eran: *timila*, *edakkya*, *toppi maddalam*, *chengila* y *kurum kuzhal* (Jayashanker 1999: 349; Parameswara Marar 1989: iii; Gopala Menon 1986: 21; comunicación personal de Mohan Pothuval y Nambissan entre otros). Actualmente, solo los instrumentos *timila* y *edakkya* se mantienen, mientras que *toppi maddalam* ha sido sustituido por *sudda maddalam*, *chengila* por *ilathalam* y *kurum kuzhal* por *kombu*. Gopala Menon (1986: 21), justificando estas sustituciones, sostiene que, con la aparición de *panchavadyam* en contextos más amplios de actuación, fue necesario aumentar el número de *timilas* y *maddalams*, lo que hizo inevitable buscar otros instrumentos que poseyeran mayor potencia sonora como eran el *ilathalam* y el *kombu*.

Otro cambio importante tuvo lugar en el modo de interpretación del *maddalam*. El modo tradicional de tocarlo era colgándolo alrededor del cuello y percutiendo un solo parche (el derecho) hasta la reforma que introdujo el intérprete de *maddalam* Sri Venkicchan Swamy¹⁴² alrededor de los años 1920-1930 (Nambisan 2005: 107; Jayashanker 1999: 349; Gopala Menon 1986: 27; Rajagopalan 1967: 98, comunicación personal de Mohan Pothuval). Dicho artista, junto a su discípulo Madava Warriar, cambió la forma de sujeción (y, consecuentemente, de interpretación) del *maddalam*, que pasó a ser sostenido en la cintura del músico pudiéndose así percutir ambas caras del mismo. Este cambio, que según Nambisan (comunicación personal) fue exhibido por primera vez durante el festival anual de *Thrissur Pooram* fue, en un primer momento, ampliamente

¹⁴² Venkiteswara Iyer o Venkitachala Iyer, como señala Rajagopalan (1971: 167; 1972: 126), era un brahmán conocido como Venkicchan Swamy, procedente de Thiruvilvamala (Tamil Nadu).

criticado. Sin embargo, dicho cambio fue aceptado y valorado gradualmente, puesto que aumentaba las posibilidades sonoras del instrumento y permitía al músico una mayor libertad de interpretación. Venkicchan Swamy, por tanto, no solo amplió el papel del *maddalam* en *panchavadyam*, sino que, consecuentemente, transformó un género de pequeñas dimensiones en el sólido conjunto instrumental que conocemos en la actualidad.

El *edakya*, por otro lado, hasta mediados del siglo pasado no constituía un miembro destacado de *panchavadyam*, puesto que su modo de interpretación no implicaba una gran dificultad técnica. Fue Patarathu Shankara Marar quien logró igualar dicho instrumento a la categoría de los instrumentos *timila* y *maddalam*, como solista del conjunto instrumental (Nambisan 2005: 109). Otro cambio fue el experimentado por otro de los instrumentos participantes: *kombu*. La función de dicho instrumento hasta mediados del siglo pasado era la de acompañar de forma simple los solos realizados por los *timilas* y acentuar la intensidad de los *kuttikottus*¹⁴³. Gracias a uno de sus intérpretes, Machadu Appu Nayar, hoy los intérpretes de *kombu* acompañan los *talavattoms*¹⁴⁴ realizados por los *timilas* pudiendo hacer alarde de su capacidad técnica; asimismo, dicho instrumento se ha convertido en un símbolo imprescindible para animar a la audiencia presente en dichas actuaciones.

Un último cambio llevado a cabo como consecuencia de la reforma anterior es el concerniente a la estructura interna de la música de *panchavadyam*, que fue reorganizada de tal modo que fuera posible alargar el tiempo de duración de la música. Puesto que su estructura musical será analizada y explicada en el último capítulo de la presente sección, no me detendré ahora en más detalles que resultarían incomprensibles sin una explicación pormenorizada de la misma.

Por tanto, debido a estas importantes innovaciones introducidas y a la popularidad que los *melams* han ido adquiriendo como parte de la vida de los templos, *panchavadyam*, en los últimos 30 años, se ha convertido en uno de los géneros orquestales más famosos del estado de Kerala. Su *performance*, basada en una inteligente

¹⁴³ Pasajes al unísono de todos los instrumentos que marcan el final de una sección en *panchavadyam*.

¹⁴⁴ Secciones musicales con un número variable de pulsos.

mezcla de partes compuestas con otras improvisadas, crea una atmósfera de sonido realmente asombrosa, cuya duración puede variar entre 45 minutos y 4 horas, dependiendo de la sección en la que se comience. No obstante, tanto el conocimiento como el interés que la población tiene sobre este género musical varían según las regiones. Mientras en las zonas situadas en la franja centro-norte de Kerala (en los distritos de Palakkad, Thrissur y Ernakulam, sobre todo) las competiciones musicales protagonizadas por distintos grupos de *panchavadyam* y llevadas a cabo durante los festivales contribuyeron a la popularización del fenómeno, en el sur del estado no lograron alcanzar tales ámbitos de popularidad (Gopala Menon 1986: 20). Y en la actualidad, según me comunicaron la mayoría de mis informantes, sigue siendo así.

Como pude comprobar a lo largo de mi estancia en Trivandrum, en el sur de la región los *melas* no reciben la atención suficiente. Los templos, en general, no promocionan estos géneros musicales (quizás por la falta de fondos con los que retribuir a los músicos) y su aparición en los festivales, por tanto, es prácticamente nula. Además, muchos de mis informantes ratifican mi percepción de que en el sur de la región *panchavadyam* es interpretado de forma diferente e incluso los instrumentos no son los mismos (por ejemplo, en vez del *maddalam* se utiliza el *vikku chenda*)¹⁴⁵, como se puede apreciar en la **imagen 42**. Al mismo tiempo, son los conciertos de música clásica o las representaciones de géneros dramáticos (como *kathakali*, *kuddiyattam*) lo que atrae la atención de la mayor parte de la población. Así, si se pretende disfrutar de *panchavadyam* o de cualquiera de las formas de percusión rituales vistas a lo largo del capítulo 7.2, es necesario desplazarse a las zonas centrales de Kerala. Allí, los *utsavas* no han perdido su atractivo e influencia sobre la población y, en ocasiones, se pueden encontrar núcleos de entusiastas que poseen incluso un conocimiento técnico acerca de la organización musical interna de dichos géneros.

Sin embargo, aunque el contexto de actuación de *panchavadyam* se limita principalmente a los recintos del templo, pude comprobar que actualmente es sacado asiduamente de su contexto para ser interpretado en eventos seculares, por ejemplo, en honor de importantes personalidades, en escenarios o a modo de propaganda política. Según señala Parameswara Marar (1975: 17) *panchavadyam* fue trasladado al ámbito del

¹⁴⁵ Estas diferencias que se observan en el sur de Kerala pueden deberse a la influencia tamil en dicha área, como es el uso frecuente de los instrumentos *nagaswaram* y *thavil*.

entretenimiento por primera vez en 1970 al ser grabado con un propósito comercial por la compañía de discos *His Masters Voice*¹⁴⁶. La grabación en disco de vinilo fue un éxito y, a un precio de 38 rupias de entonces (45 céntimos de euro aproximadamente), se vendieron todas las copias. Es posible afirmar que desde ese momento y hasta hoy el carácter religioso de *panchavadyam* ha sido paulatinamente reemplazado por un fin comercial y de entretenimiento, que sin duda favorece al género, puesto que contribuye a la divulgación y revalorización del mismo.



Imagen 42. *Panchavadyam en Moolayilkonam Thamburan Kshetram*

(Trivandrum, 11-04-2006)

¹⁴⁶ La grabación, realizada en Valanjambalam (en el distrito de Ernakulam), se llevó a cabo en tres horas y los principales artistas participantes fueron: Annamanada Parameswara Marar, Kuzhur Narayanan Marar y Chotanicara Narayanan Marar como intérpretes de *timila*; Trichur Monian y Kadavellor Aravindakshen como intérpretes de *maddalam*; Chengamanadu Appu y Parakadavu Appu como músicos de *kombu*; y en el *edakkya* Pattarathu Shankaran Marar (Parameswara Marar 1975: 17).

La imagen presentada a continuación (**imagen 43**), es un ejemplo idóneo para mostrar el tipo de influencia que *panchavadyam* tiene en la vida diaria de los malayalis. La escena mostrada corresponde a la entrada a un comercio de artesanía en Thrissur, donde los maniquís constituyen una réplica de los músicos de *panchavadyam* con sus respectivos instrumentos. En este siglo, en el que la mayor parte de la propaganda mostrada en los comercios consiste en modelos o estrellas de cine, en esta pequeña ciudad, Thrissur, existen comerciantes que apuestan por expresar la identidad de su región exhibiendo figuras de músicos tradicionales protagonistas de la música ritual de Kerala; fenómeno que, sin duda, constituye uno de los principales iconos representativos de la tradición y cultura de dicho estado.



Imagen 43. Entrada a un comercio de artesanía en Thrissur

8.1 *Sevanga panchavadyam vs. kriyanga panchavadyam*

Además de reconocer un estilo heterogéneo de *panchavadyam* en norte-centro y sur de Kerala, los músicos a los que tuve oportunidad de entrevistar, del mismo modo, sólo admiten el *panchavadyam* que ha sido descrito hasta ahora como protagonista de procesiones y festivales en los templos. Sin embargo, ciertos autores y expertos en las

músicas rituales de Kerala, como Venkitasubramonia Iyer (1967: 136), Menon (1979: 270) y Rajagopalan (1971: 166, 1972: 126), o la misma voz del *New Grove* (Pitoëff 1984: 9), distinguen dos tipos diferentes: *sevanga* (*seva* = “ofrenda”) y *kriyanga* (*kriya* = “ritual”).

Sevanga panchavadyam hace referencia al popular género orquestal abordado en párrafos precedentes. El término *sevanga* raramente es utilizado por los músicos o público en general; de ahí que *sevanga panchavadyam* sea popularmente conocido como, simplemente, *panchavadyam*.

En cambio, el otro tipo, denominado *kriyanga panchavadyam*, se asocia exclusivamente con los rituales rutinarios de los templos y es interpretado en el interior de los mismos. Según Rajagopalan (comunicación personal) y Nambissan (2005: 108), *kriyanga panchavadyam* es, en realidad, el ritual conocido como *pani* (referido en el capítulo 7.2.4). Venkitasubramonia Iyer, un gran conocedor de la música ritual de Kerala, profesor además de sánscrito en la Universidad de Trivandrum, fue el que confirió el nombre de *kriyanga* a dicho ritual. Sin embargo, se trata de lo que podríamos considerar una denominación erudita, en la mayoría de los casos desconocida por los músicos¹⁴⁷.

Los instrumentos que participan en *kriyanga panchavadyam*, además del *sankhu*, son los membranófonos *timila* (o *maram*), *edakkya* y *vikku chenda*, el gong denominado *chengila* y los címbalos conocidos como *kaimani*, instrumento del que se prescinde en numerosas ocasiones (comunicación personal de Rajagopalan; Venkitasubramonia Iyer 1967: 137; Menon 1979: 270).

Kriyanga panchavadyam se diferencia del *panchavadyam* que actúa en festivales no sólo en los instrumentos integrantes o en la estructura musical, sino, sobre todo, en la relación estrecha que mantiene con el ritual. Como afirman ciertos autores (Venkitasubramonia Iyer 1977: 114 en Groesbeck 1995: 191; Menon 1979: 270), mientras el género conocido como *sevanga panchavadyam* es usado principalmente como entretenimiento y puede ser escuchado fuera del templo, *kriyanga* es un género puramente ritual. Las ocasiones en las que se puede ver a este grupo orquestal son

¹⁴⁷ Puesto que los músicos no están familiarizados en su mayoría con el sánscrito, el término *kriyanga* les resulta desconocido.

durante rituales que tienen lugar en el interior del templo tales como: *siveli*, *sribhutabali* o *utsavabali* (ya explicados en el capítulo 4.1) (Venkitasubramonia Iyer 1967: 138; Rajagopalan 1971: 166; Leela Omchery 1999: 16).

Puesto que mi objeto de estudio es *sevanga pancahavadyam*, como género musical que actúa en los festivales y en áreas externas del templo, no me detendré en más detalles de este otro género más conocido como *pani* que como *kriyanga pancavadyam*.

9. ELEMENTOS PERFORMATIVOS Y CÓDIGOS DE INTERPRETACIÓN

La posición de los músicos a la hora de interpretar los géneros rituales no es arbitraria, sino que está previamente establecida. Mientras en los conciertos de música clásica los músicos interpretan sus instrumentos sentados en el suelo, bien en un escenario bien en una plataforma, en *panchavadyam* (así como en el resto de géneros rituales) los intérpretes se mantienen siempre de pie. En el caso concreto de *panchavadyam*, los músicos se agrupan en dos semicírculos situados uno frente a otro siguiendo el siguiente orden (**imagen 44**):

- Los intérpretes de los instrumentos *timila* y *suddha maddalam* se sitúan alineados unos frente a otros con una distancia media de metro y medio aproximadamente.
- Detrás de los músicos de *timila* se encuentran los intérpretes de los idiófonos *ilathalam*.
- Detrás de los músicos de *suddha maddalam* se sitúan los *kombus*.
- Los 2 *edakkyas* se sitúan frente a frente en el espacio que queda entre las dos líneas de músicos, cerrando así el espacio.
- El *sankhu*, que es soplado al comienzo, está cerca del *edakkyas*.

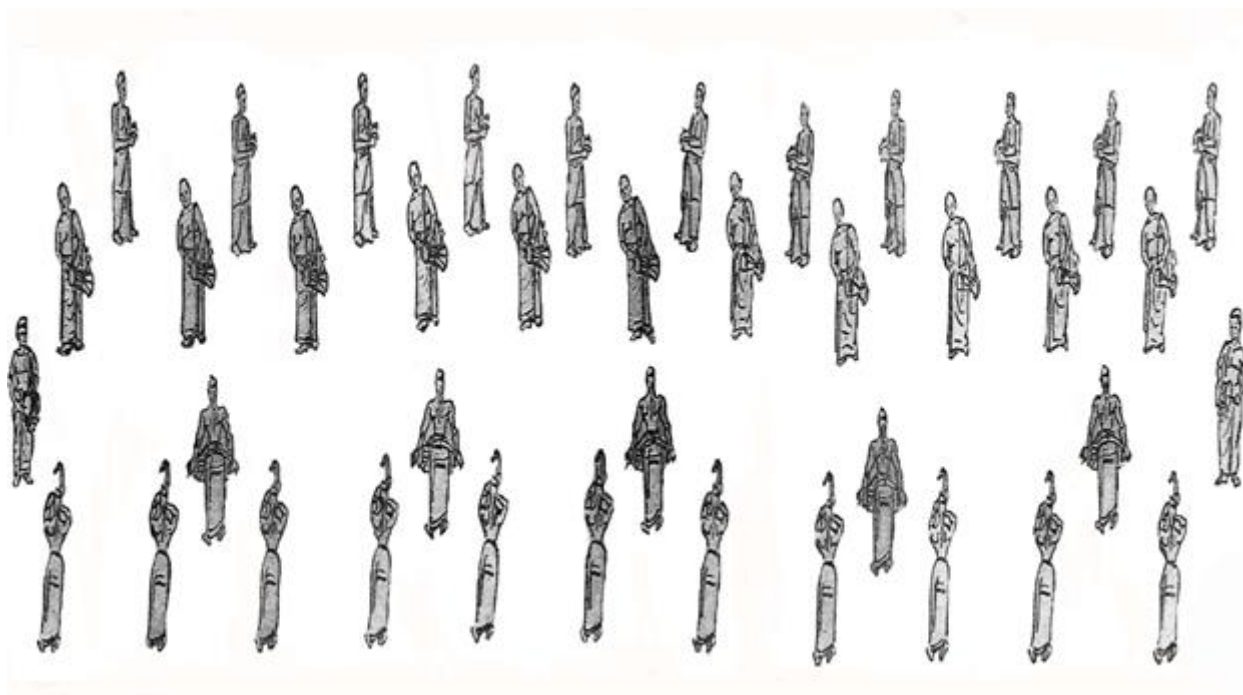


Imagen 44. Posición de los intérpretes de *panchavadyam*¹⁴⁸.

Desde la fila superior hasta la última línea de músicos: *ilathalams*, *timilas*, *edakkyas* (situados en ambos extremos), *maddalams* y *kombus*.

Como pude comprobar a lo largo de mi trabajo de campo, el número de músicos varía dependiendo de la situación y del espacio, por lo que la cantidad de instrumentos puede aumentar o disminuir según la magnitud del evento. A la hora de determinar el número mínimo de músicos en una *performance* existen divergencias entre diversos autores:

- Para Nambissan (comunicación personal), Gopala Menon (1986: 21), Venkitasubramonia Iyer (1967: 141) y Leela Omchery (1999: 16), el mínimo son 11 *timilas*, a los que corresponden el mismo número de *ilathalams* y *kombus*¹⁴⁹, 5 *suddha maddalams* y 2 *edakkyas*. Una de las agrupaciones más comunes según mis observaciones durante el trabajo de campo.

¹⁴⁸ Antigua ilustración cedida por mi gurú Margi Mohanan (Trivandrum 2006).

¹⁴⁹ No obstante, en el número de *kombus* ambos autores difieren, puesto que Venkitasubramonia señala 10 *kombus* como necesarios.

I I I I I I I I I I
T T T T T T T T T T
E **E**
M M M M M
K K K K K K K K K K

- Según la voz del *New Grove* (Pitoëff 1984: 9) o Rajagopalan (1967: 98, 1971: 167), el número de instrumentos puede variar, pero a menudo son 7 *timilas*, 4 *maddalams*, un *edakkya*, 7 *kombus* y 9 *ilathalams*. Killius (2006: 66) también admite esta formación, aunque difiere en el número de *edakkyas* (2).

I I I I I I I I I
T T T T T T T
E
M M M M
K K K K K K K

Algunos veteranos en el género sostienen que el número mínimo de instrumentos ha de ser: 3 *timilas*, 1 *suddha maddalam*, 2 *ilathalams*, 2 *kombus* y un *edakkya*¹⁵⁰. Este conjunto formaría una unidad, de la cual pueden existir diversos múltiplos dependiendo de la dimensión del acontecimiento.

En cada familia de instrumentos existe una figura central, un “jefe”, situado en el centro de la alineación, responsable de guiar al resto de músicos a lo largo del tiempo de la *performance*, previamente determinado, y cuyas indicaciones han de seguir todos los músicos. Dicho líder suele ser el de mayor edad y es el que posee una mayor capacidad técnica interpretativa; es, por tanto, el solista más importante de la actuación. Asimismo, fuera de dicho contexto, desarrolla una función de manager, puesto que gracias a él el grupo obtiene reservas para actuar en diferentes festivales (comunicación personal de Mohan Pothuval). Al igual que ocurre en los conciertos de música carnática, el músico dispone de solos en los que puede demostrar su creatividad y su destreza técnica

¹⁵⁰ Como recoge Jayashanker (1999: 349), esta distribución de instrumentos se sigue más estrictamente en las zonas norte y centro de Kerala.

realizando todo tipo de complicadas combinaciones rítmicas dentro del *tala* marcado en el comienzo.

La interpretación de *panchavadyam* tiene lugar en una atmósfera festiva y alegre, coloreada por los vistosos elefantes que arropan a la banda de músicos. Los malayalis, sumamente pendientes y extasiados ante la música percusiva, empujan por todos los lados para estar lo más cerca posible de sus “ídolos” y no dudan en expresar su entusiasmo saltando y alzando las manos con los dedos apuntando hacia el cielo. Esta excitación aumenta considerablemente hacia el final de la actuación donde se acrecientan el tempo, los golpes percusivos y el volumen sonoro. Tras la finalización de *panchavadyam*, músicos y devotos acceden al interior del templo para visitar al dios correspondiente.

En cuanto a los músicos, éstos visten con la tradicional indumentaria de los hombres de Kerala conocida como *mundu*, una tela de algodón de color blanco que se enrolla en la cintura y que cubre hasta los pies, y el llamado *mael mundu* para cubrir el pecho; algunos músicos usan esta pieza de tela hecha para ser llevada sobre los hombros como cinturón y la llevan atada alrededor de la cintura (**imagen 45 a**); otros, como los intérpretes de *timila*, la cuelgan del instrumento (**imagen 45 b**). Asimismo, en su mayoría, lucen cadenas de oro, puesto que, según mis informantes, el llevarlas supone un símbolo de prestigio para los músicos.



a)



b)

Imagen 45. Vestimenta tradicional de los músicos de *kshetra vadya kala*.

9.1 El rol del músico y su proceso de enseñanza-aprendizaje

Kwabena Nketia, hablando del papel del músico tradicional en la escena musical de África hace tres décadas, afirma que:

[...] la distribución social liga músicos a instituciones o grupos sociales, [...] la categoría de músico quizás no sea sólo lograda sino asignada. En algunas sociedades uno se encuentra con familias de percusionistas [...] no sólo porque la familia sigue siendo la unidad educativa básica sino también porque ésto es parte de la organización social por la que ciertos oficios y roles son distribuidos en la comunidad (Kwabena Nketia 1979: 67).

Esta idea también es aplicable al músico, entre otros, de *panchavadyam*. La asociación entre géneros e instrumentos musicales y castas es notable en el estado de Kerala¹⁵¹. Como ya mencioné en el capítulo 1.3.1.3, las castas que participan en los géneros musicales que acompañan los rituales y festivales de los templos hindúes son principalmente dos: *marar/poduval* y *nayar* (aunque esta última no es propiamente una casta de músicos). Los miembros pertenecientes a la casta *marar* interpretan los instrumentos *chenda*, *edakkya*, *timila*, *maram*, *shanku* y *chengila*. En el pasado, cada músico, a lo largo de su período de aprendizaje, tenía que aprender al menos tres de los instrumentos nombrados, incluido aquél en el que fueran a especializarse, además del género vocal *sopanam sangitam* (como me informaron algunos de los músicos entrevistados). Tradicionalmente, los miembros pertenecientes a la casta *marar* eran los designados para interpretar música ritual. Eran los *ambalavasis* o los moradores de los templos, los cuales vivían en torno a él y trabajaban para el mismo. Actualmente, a menudo sus viviendas siguen estando situadas cerca del templo al que pertenecen, al que acuden diariamente para tocar y participar en rituales realizados en los mismos a lo largo del día. Así, los miembros más jóvenes de estas familias están expuestos a esta música desde una edad muy temprana teniendo la oportunidad de escucharla y entenderla día a día. Aquellos miembros pertenecientes a la casta *nayar*, que hoy en su mayoría son

¹⁵¹ En Kerala, los músicos sostienen que aquellos no pertenecientes a las castas *marar/poduval* quizá puedan aprender a tocar el *chenda* pero la música “nunca estará verdaderamente en su sangre” (Reck 2000: 351).

músicos, pueden interpretar los instrumentos *maddalam*, *kombu*, *kurum kuzhal* e *ilathalam*. Al contrario de lo que ocurría con los miembros de la casta *marar*, los *nayar* no estaban obligados a aprender más de un instrumento, sino que desde el comienzo se especializaban solamente en uno de los asignados a su casta (comunicación personal de Kalamandalam Sashi; Groesbeck 1995: 139), algo que ya ocurre hoy también con los miembros de la casta *marar*.

En general, la mayoría de los músicos de *panchavadyam* son profesionales, es decir, sus ingresos económicos dependen exclusivamente de su trabajo como músicos. Antiguamente, los templos les recompensaban con terrenos donde poder plantar vegetales, arroz o criar vacas, con lo que, en teoría, podían vivir sin preocuparse porque no faltara alimento a sus familias. Pero en los últimos años, debido a los sucesos acaecidos (a los que ya aludí en el capítulo 3.3), los templos han reemplazado estas dotaciones por un salario mensual con el que pocas familias pueden sobrevivir (Gopala Menon 1986: 31, comunicación personal de Mohan Pothuval, Kalamandalam Sashi, Margi Mohanan, etc). De ahí que durante la larga temporada festiva que abarca desde los meses de octubre/noviembre hasta los meses de abril/mayo, dichos artistas se conviertan en músicos itinerantes, desplazándose a lo largo de diversos distritos de Kerala (sobre todo en las zonas centrales) para actuar en los diversos festivales que se suceden organizados por los comités de los templos. Durante el resto de meses (de mayo a septiembre), en los que las lluvias monzónicas hacen su aparición, dichos músicos se dedican a otras tareas como la enseñanza (en academias o de modo privado) o al simple descanso y retiro familiar. Ciertos intérpretes, como mi gurú de *timila* (Margi Mohanan), también son músicos acompañantes de géneros teatrales (como *kathakali* o *kuddiyattam*), ya sea en escenarios o *kuttambalams*. Y aunque la mayor parte de ellos logra reunir un capital suficiente para sostener a la familia y llevar una vida decente, lo cierto es que existen desigualdades. Así, por ejemplo, el jefe del grupo y los artistas solistas de los instrumentos principales (*timila*, *maddalam* y *edakkya*) poseen mayores ingresos que los intérpretes de *ilathalam* o *kombu*, cuyas retribuciones son bastante menores (comunicación personal de Margi Mohanan). Por tanto, a pesar de que en la época monárquica, durante la cual los templos vivían su período dorado, dichos músicos gozaban de un gran prestigio social y económico, hoy la situación es muy diferente. Como me han señalado la mayoría de los músicos entrevistados, y como asimismo recogen autores como Rajagopalan (1977: 166), debido a que las aportaciones de los

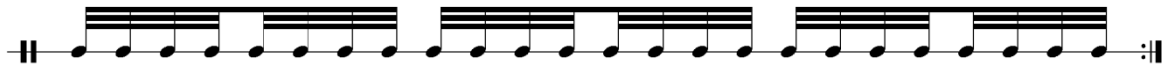
templos a sus músicos han descendido de forma considerable (llegando a ser realmente escasas) muchos *marars* se han convertido en intérpretes *freelance* que realizan tours para actuar en los festivales organizados en diversos templos de Kerala, mientras que otros abandonan su arte y su profesión familiar para dedicarse a otros oficios.

Asimismo, aunque recientemente se puede ver a ciertas mujeres como intérpretes de *chenda*, *timila*, *edakkya* o *ilathalam* (comunicación personal de Kuttan Marar, Margi Mohanan y Nambissan; Groesbeck & Palackal 2000: 941), los músicos de *panchavadyam*, así como del resto de géneros rituales, son siempre hombres¹⁵². Una de las razones que propone Groesbeck (Groesbeck & Palackal 2000: 941) como posible justificación de este protagonismo masculino es la importancia de la adoración a diosas en Kerala; la percusión o los géneros percusivos existen a menudo con la intención de venerar a las diosas y asimismo reflejan el concepto sánscrito de la habilidad del varón de aumentar su poder alabando la energía femenina. No obstante, los géneros dramáticos o musicales presentes en Kerala representan, en general, esferas dominadas por los hombres más que por las mujeres y la música ritual no es una excepción.

La tradición musical es continuada generación tras generación: los músicos son los profesores de sus hijos, sobrinos, nietos o familiares cercanos. La mayor parte de estos músicos que aprenden con sus familiares comienzan a tocar los instrumentos a una edad muy temprana (6 o 7 años) estudiando largas horas durante la mañana y la tarde (normalmente comienzan de 4 a 6 de la mañana y continúan por la tarde, después del colegio, hasta casi la hora de dormir). Este ritmo de estudio intensivo puede verse aminorado durante la época de festivales en la que los músicos comienzan su circuito de actuaciones por diferentes templos. No obstante, como me comunicaron músicos veteranos, las nuevas generaciones de *marars* dedican menos tiempo al estudio del instrumento y, al contrario que ellos, no llegan a abandonar los estudios para poderse dedicar por completo a la profesión asignada a su casta.

Como pude experimentar, la iniciación de las clases comienza siempre con un ritual conocido como *guru dakshina*, una ofrenda que el alumno hace al profesor o *asan*

¹⁵² Estas mujeres normalmente tocan en competiciones porque debido a las restricciones sociales existentes no pueden actuar como músicos profesionales. Además no son miembros de la casta *marar* por lo que, asimismo, no les está permitido participar en rituales.



Ta ri ki ta ti ka' Ta ri ki ta ti ka' Ta ri ki ta ti ka' Ta ri ki ta ti ka'

1º ejercicio



Take takita Tarikita Tarikitata Tarikitatake Tarikitataketa Tarikitatarikita tarikitatarikitata

2º ejercicio



Ta ke Ta ke Ta ki ta Ta ri ki ta Ta ri ki ta Ta ri ki ta ta



Tarikitatake Tarikitatake Tarikitataketa TarikitaTarikitaTarikitaTarikita TarikitaTarikitata

3º ejercicio

Esquema 2. *Padakai*¹⁵⁵

¹⁵⁵ Los ejercicios mostrados en cada serie son practicados numerosas veces del primero al último y del último al primero en aumento y disminución de los valores rítmicos.

Una vez asimilados estos ejercicios, el alumno puede comenzar el aprendizaje de las estructuras rítmicas elementales presentes en el género en el que se especializará (por ejemplo *tayamabaka* si su instrumento es el *chenda* o *panchavadyam* en el caso del *timila*), así como la práctica de modelos de improvisación. El alumno ha de memorizar y practicar dichos patrones rítmicos con la ayuda de sílabas (*vayttari*) antes de transformarlos en toques percusivos. Una vez interiorizadas estas lecciones básicas, normalmente no se practican con el instrumento real, sino con una imitación del mismo, como ocurre en el caso del *chenda*, del *edakkya* o del *maddalam*, para el que se utiliza una réplica de madera del instrumento carente de sonido (**imagen 46**). Una excepción es el *timila*, según me comunicó mi gurú Margi Mohanan, puesto que desde un principio se considera necesario practicar con el instrumento real colgado del hombro izquierdo para que el alumno experimente la dificultad de tocar con él suspendido en el aire.

Cuando alcanzan un gran dominio de las lecciones básicas en sus respectivos instrumentos, tiene lugar su primera interpretación pública (*arangettam*), después de la cual ya pueden formar parte de los conjuntos instrumentales que actúan tanto en festivales como en rituales¹⁵⁶.

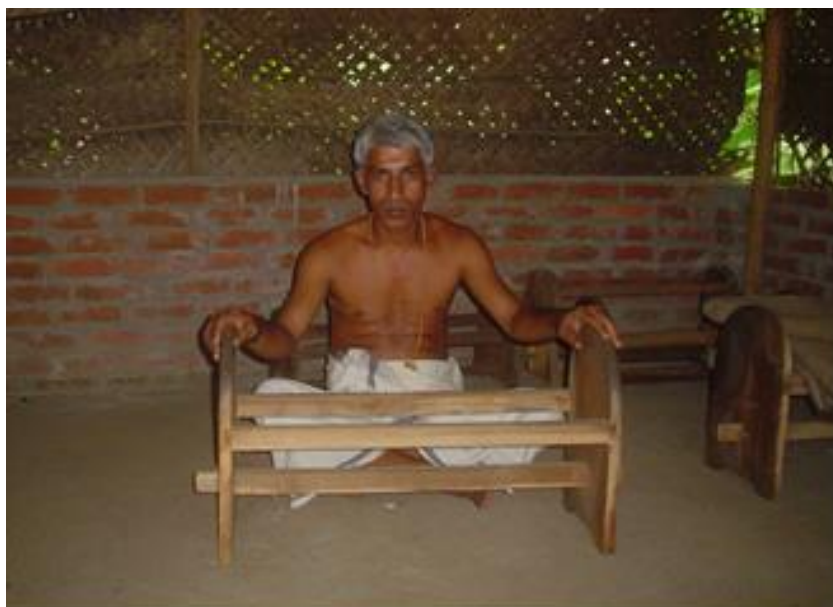


Imagen 46. Reproducción de madera del *maddalam*

¹⁵⁶ Este “debut” en público no sólo tiene lugar en la música ritual, sino también en cualquier género musical o teatral.

En el caso concreto de *panchavadyam*, aunque esta tradición de aprendizaje sigue existiendo entre los miembros de las castas de músicos, hoy todos aquellos no pertenecientes a dichas castas que estén interesados en especializarse en alguno de los instrumentos tienen iguales oportunidades. Así, es posible estudiar con un músico de prestigio o en alguna de las pocas instituciones creadas para promover y enseñar diferentes formas de arte presentes en Kerala, como *Kalamandalam*, situada en el distrito de Thrissur, donde *panchavadyam* ha sido introducido como estudio recientemente o *Kshetra Kalapeetham*, en Vaikom. Sin embargo, a la hora de actuar como músico, el no pertenecer a las castas *marar/poduval* o, en su caso, *nayar*, en ocasiones puede suponer un problema en los templos más ortodoxos (comunicación personal de Kalamandalam Sashi).

Finalmente, no quisiera concluir el capítulo sin hacer una valoración personal de este tradicional sistema de enseñanza, conocido a menudo como *gurukula* y que aún pervive en India, y ver los aspectos en los que difiere de nuestro método occidental.

En primer lugar, hay una convivencia entre alumno y maestro, lo que otorga a éste la capacidad de prestar una atención más individualizada a su discípulo. Viviendo casi constantemente juntos puede enseñarle sin ningún tipo de restricción, evaluar sus aptitudes, valías y defectos y en consecuencia utilizar diversos métodos de enseñanza apropiados para cada caso. Para los estudiantes, de la misma manera, es una gran oportunidad para entender a su maestro, su actitud y su metodología, lo que puede intensificar su entendimiento en dicha materia (Shankar 1999: 172; Deva 1993: 88). Sin embargo, este método de aprendizaje no constituye una forma de enseñanza objetiva puesto que se basa en un individuo, el gurú, que representa un sistema musical en sí mismo. En esta situación, nadie puede garantizar que el conocimiento musical o el modo de enseñanza de dicho gurú sea el más correcto o adecuado.

En segundo lugar, la enseñanza de música, tanto vocal como instrumental, es oral, y el estudiante aprende repitiendo literalmente la interpretación de su profesor: “El estudiante debe escuchar con atención lo que el profesor le muestra, guardarlo en su memoria, y repetirlo de forma análoga” (Shankar 1999: 171). Este método de enseñanza basado en la imitación directa es a menudo defendido por autores que argumentan que al ser la materia musical abstracta y fluida, ningún método analítico es capaz de capturar el

“alma” interna de la música, y cuando un alumno alcanza un cierto nivel de destreza imitando a su profesor, desarrolla su propia música a través de sus percepciones intuitivas del arte musical (Banerjee 1986: 24). Puede ser cierto que el aprender de memoria desarrolle el intelecto y la creatividad del alumno, le otorgue flexibilidad en sus interpretaciones y le permita ganar seguridad en sí mismo. Sin embargo, después de mi experiencia como estudiante de música carnática, considero que el seguir un sistema de imitación (lo que implica copiar primero y pensar después) no ayuda a desarrollar las capacidades perceptivas del alumno y en cambio, un sistema de notación es valioso, puesto que permite a los estudiantes un análisis razonado y objetivo de los ejercicios o las composiciones que han de estudiar.

De igual modo, no hay explicaciones de teoría musical sino que el alumno la va asimilando con la práctica. En concreto, la enseñanza de los instrumentos de percusión se basa en el aprendizaje del llamado *vayttari* o recitación rítmica, también empleado en ocasiones en la misma *performance* de música carnática, y que supone una técnica de refuerzo a la memoria. El alumno ha de tocar exactamente como le enseña su profesor, y éste rara vez explica las estructuras de las composiciones que enseña. El alumno puede permanecer una hora repitiendo un mismo patrón rítmico hasta que éste sea interpretado perfectamente, por lo que el aprender un segmento musical más amplio le puede llevar días o semanas. Esta falta de equilibrio entre práctica y teoría puede crear lagunas o desconciertos en los alumnos. De aquí derivan, por ejemplo, confusiones de términos, como mostraré en el siguiente capítulo, o variaciones en la estructura musical de un mismo género musical. Si la teoría se enseñara de una manera sistemática y uniforme no habría lugar a equívocos, que no sólo he experimentado a lo largo de mi aprendizaje de música carnática si no también durante el estudio de *panchavadyam*.

10. ANÁLISIS MUSICAL

Los conceptos de *raga* (sistema melódico) y *tala* (sistema métrico) son los componentes más significativos de la teoría musical india. En ambos sistemas la improvisación constituye una parte fundamental; conocida con el nombre de *manodharma*, ofrece al artista plena libertad en la combinación de notas o ritmos con los

que poder demostrar su habilidad y virtuosismo. Aunque la música en India es esencialmente melódica y el concepto de *raga* es considerado el fundamento de dicha tradición musical, el sistema rítmico ha alcanzado hoy un alto grado de sofisticación logrando igualar en importancia al sistema melódico.

Teniendo en cuenta que *panchavadyam* es un género exclusivamente percusivo y considerando, además, que el ritmo o *tala* desempeña un papel fundamental en todos los géneros presentes en los templos de Kerala (ya sea teatro, danza o música), comenzaré explicando los principios básicos que lo constituyen¹⁵⁷.

10.1 Sistema métrico presente en la música del sur de India: *tala*

La palabra en sánscrito *tala* abarca todo el tema referente a la medida musical¹⁵⁸. Como sostiene Gautam (2001: 26), la etimología de dicho término es “tal”, cuyo significado es “fijar, fundamentar o establecer”. El significado de *tala* sería, por tanto, el de organización del tiempo empleado en una canción, una pieza instrumental o una danza. Shankar y Bhagyalekshmy (2005: 188), en cambio, atribuyen una distinta etimología a la palabra *tala*: “procede de las palabras *tandava* y *lasya*. *Tandava* es la danza del dios Shiva y *lasya* la danza de la diosa Shakti. De este modo, *tala* es la fusión de ambos ritmos personificados, uno proporciona energía y el otro añade delicadeza” (Shankar 1999: 61).

En un sentido general, *tala* se puede definir como un sistema métrico fijo (o una distribución de pulsos) dentro del cual se componen e interpretan piezas musicales. Es un sistema asimismo cíclico, es decir, una pieza de música repite la misma estructura métrica desde el principio hasta el final. Por tanto, como define Clayton (2000: 43) “los *talas* son concebidos como patrones cíclicos recurrentes de una longitud fija”. En este sentido, los

¹⁵⁷ Para información sobre el sistema melódico de la música carnática ver González Legido, María: “Introducción a la música carnática”, en Cámara de Landa, Enrique et al. 2006: 51-69.

¹⁵⁸ Bharata, cuyo *Natya Sastra* es considerado el tratado sobre música india más antiguo (s. IV aprox. d.C.), describe *tala* como uno de los principales elementos constituyentes de la música (Gautam 1993: 217).

talas del sur de India son análogos al concepto de compás en la música occidental. Sin embargo, existen importantes diferencias entre *talas* y compases (Nelson 2000: 138; Powers 1980: 119):

- La primera de ellas es la referente a la duración de un ciclo del *tala*. Algunos *talas* son de enorme longitud comparados con los compases de medida occidentales; así, por ejemplo, un ciclo de un *tala* carnático puede llegar a constar de 29 pulsos con una duración de hasta 45 segundos; medida, por tanto, mucho más larga que cualquiera de los sistemas rítmicos occidentales.
- Otra diferencia concierne a la estructura de acentos. En un compás occidental cada pulso posee un tipo de acento (fuerte o débil): $\frac{3}{4}$ consta de un primer tiempo fuerte seguido de dos tiempos débiles. Pero los *talas* del sur de India intrínsecamente no tienen pulsos fuertes o débiles, sino que los acentos son el resultado de la forma de las frases del *tala*.
- Asimismo, una de sus características más llamativas, que supone otra diferencia con el sistema occidental, es que mientras que en éste los compases se escriben en papel con pentagramas, claves, notas y silencios, en la música clásica de India el *tala* no se pone por escrito, sino que es contado con gestos de las manos (palmas, giro de la mano con la palma hacia arriba y golpes con los dedos sucesivamente sobre la otra mano o sobre el muslo)¹⁵⁹. Los gestos para medir los *talas* no han sido elegidos al azar, sino que han ido pasando de profesor a alumno en un largo proceso de transmisión que data de cientos de años de antigüedad.

En el estudio del *tala* debemos considerar los diferentes niveles o unidades que lo constituyen. Como he mencionado anteriormente, un *tala* es una estructura métrica cíclica, por tanto su primer nivel de división es el de período o ciclo, llamado *avarta* (o *avarttanam*). Dentro de cada *avarta* nos encontramos con distintas subdivisiones o apartados llamados *angas* (literalmente “miembro”, “elemento”, “parte”). Éstos se

¹⁵⁹ Aunque bien es cierto que en Occidente se marcan los compases con movimientos de las manos (como ocurre, por ejemplo, en la dirección de orquestas), lo que predomina es lo escrito. En India, por el contrario, aunque también se escriben los tiempos de los *talas* mediante símbolos, lo importante es el aspecto gestual/oral.

clasifican en seis tipos, conocidos más comúnmente como *shadangas* o las seis partes constituyentes del *tala*, y son: *laghu*, *anudrutam*, *drutam*, *guru*, *plutam* y *kakapadam*. Cada *anga* consta de un número concreto de unidades, conocidos como *aksharakalas* o *matras*¹⁶⁰ (**cuadro 4**). Para diferenciar los diferentes *angas* se utilizan líneas rectas (como las barras de compás en el sistema musical occidental), y para indicar el final de un *avarta* o ciclo de *tala* se utiliza una doble línea recta (como la doble barra de final de compás).

| ANGA | SÍMBOLO | VALOR |
|--------------------------------------|----------------|--|
| 1. <i>Anudrutam</i> o <i>viraama</i> | — | 1 <i>aksharakala</i> |
| 2. <i>Drutam</i> | ○ | 2 <i>aksharakalas</i> |
| 3. <i>Laghu</i> | | 3,4,5,7,9 <i>aksharakalas</i> ¹⁶¹ |
| 4. <i>Guru</i> | 8 | 8 <i>aksharakalas</i> |
| 5. <i>Plutam</i> | 8 | 12 <i>aksharakalas</i> |
| 6. <i>Kakapadam</i> | + | 16 <i>aksharakalas</i> |

Cuadro 4. *Angas del tala*

De este modo, el *tala* es “una estructura jerárquica organizada en tres niveles temporales, desde la unidad de tiempo mínima (*matra* o *aksharakala*), su organización en secciones (*angas*) hasta llegar a un ciclo completo (*avarta*)” (Clayton 2000: 43). Otra diferencia, por tanto, entre el sistema métrico occidental y el sistema de *tala* carnático es

¹⁶⁰ *Matra* es traducido como pulso en la mayoría de las ocasiones, pero es un término confuso (Groesbeck 1995: 333-74; Clayton 2000: 43; Wade 2004: 123), ya que puede adoptar distintos significados según contextos y autores. Cuando significa pulso, a menudo *aksharas* o *aksharakalas* son definidas como las unidades que integran dicho pulso (ver Ramachandran 1962, Powers 1980, Gautam 1993, Shankar 1999, Nelson 2000); en otras ocasiones, el pulso es definido como *aksharakala* siendo *matras* las unidades que lo integran (ver Pesch 1999, Omanakutty 1996, informantes personales (Suma Babu, Margi Mohanan); y para muchos otros autores, *matra* y *akshara* o *aksharakala* comparten el mismo significado (Wade 2004, Nambisan 2000 o Deva 1980, 1993) afirmando que los términos *akshara* y *matra* son utilizados en la música carnática y en la música indostánica respectivamente para designar pulso.

¹⁶¹ Sólo el *laghu* puede adoptar distintas variedades (*jatis*): 3, 4, 5, 7, 9. Según la variedad que adopte, al símbolo del *laghu* se le añade un subíndice numérico indicando el número de pulsos de los que consta.

que, mientras en una medida del primero (ya sea 3/4, 4/4 etc.) cada compás comprende un mismo número de pulsos, en el segundo, los pulsos que constituyen un *avarta* o un ciclo de *tala* (llamémosle compás) pueden ser de diferentes tipos (Powers 1980: 119; Clayton 2000):

(...) el ritmo indio es a menudo descrito como “aditivo” (en contraste implícito o explícito con ritmo “divisivo” en la música occidental). Curt Sachs distinguía ritmo divisivo, en el que el tiempo es dividido en partes iguales (también llamado “cualitativo”), del ritmo aditivo, formado añadiendo intervalos de tiempo desiguales (asimismo llamado “cuantitativo”) (1953:24-6, 93). Él consideró el ritmo indio como aditivo, debido a la adición de diferentes medidas en la estructura de la mayoría de los talas (Clayton 2000: 37).

10.1.1 *Suladi talas*

En el s.XVI, el compositor y musicólogo Purandara Dasa construyó el esquema de 35 *talas* conocido como *suladi talas* a partir de los *sapta talas* (“siete *talas* primordiales”): *dhruva*, *matya*, *rupaka*, *jhampa*, *triputa*, *ata* y *eka*, cada uno de los cuales consta de diversas agrupaciones de los *angas*: *laghu*, *drutam* y *anudrutam* (**cuadro 5**). Su contribución, por tanto, no fue la de inventar estos *talas* o los símbolos y gestos usados en los mismos, ya que aparecen recogidos en textos antiguos de teoría musical¹⁶². Su principal aportación fueron los ejercicios usados para el aprendizaje de los siete principales *talas* que han ido pasando de generación en generación y que hoy siguen siendo utilizados (Nelson 2000: 139).

¹⁶² Tratados antiguos de música hacen referencia a 108 *talas* clasificados como *margi* y *desi* y en los que los tienen lugar los seis tipos de *angas* enumerados en el cuadro 4. Pero hoy los *suladi talas* formulados por Purandara Dasa (formados solamente a partir de los tres primeros *angas*) son los *talas* primordiales de la música carnática.

| SAPTA TALAS | | |
|--------------------|-------------------------------------|---------------------------------|
| NOMBRE | ANGAS | REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA |
| DHRUVA | 4: <i>laghu+drutam+laghu+laghu</i> | O |
| MATYA | 3: <i>laghu+drutam+laghu</i> | O |
| RUPAKA | 2: <i>drutam+laghu</i> | O |
| JHAMPA | 3: <i>laghu+anudrutam+drutam</i> | ◡ O |
| TRIPUTA | 3: <i>laghu+drutam+drutam</i> | O O |
| ATA | 4: <i>laghu+laghu+drutam+drutam</i> | O O |
| EKA | 1: <i>laghu</i> | |

Cuadro 5. *Sapta talas*

El cálculo del *tala* se realiza con la mano derecha y cada *anga* se expresa de la siguiente forma:

- *Anudrutam* (cuyo símbolo es un semicírculo): palmada audible, bien sobre la mano izquierda, bien sobre el muslo derecho. En notación dicha palmada se representa con el símbolo X.
- *Drutam* (cuyo símbolo es un círculo): palmada de la misma forma descrita anteriormente, seguida de un giro de la mano (palma hacia arriba) y golpe silencioso de la misma forma con el dorso. Su representación simbólica es: X (palmada), V (giro de la mano).
- *Laghu* (cuyo símbolo es una línea vertical con subíndices numéricos): palmada seguida de golpes silenciosos con los dedos sobre la mano izquierda o sobre el muslo derecho empezando con el dedo meñique. Su representación simbólica es X para la palmada seguida de números para las cuentas con los dedos.

El número de tiempos en un *laghu* varía según las cinco posibles familias rítmicas (*jatis*¹⁶³) que puede adoptar. Este tipo de variación es conocido como *jati-bheda* (Shankar 1999:66): *chaturasra jati* → 4 tiempos; *tisra jati* → 3 tiempos; *misra jati* → 7 tiempos; *khanda jati* → 5 tiempos; *sankirna jati* → 9 tiempos.

Un *laghu* de 4 tiempos se cuenta de la siguiente forma: palma, dedo meñique, anular, corazón. La cuenta con los dedos siempre comienza por el dedo meñique tocando el muslo o la palma de la otra mano, y tras él siguen el resto de los dedos. Cuando se trata de *misra jati* o *sankirna jati*, que poseen más tiempos que dedos hay en la mano, se vuelve a empezar la cuenta con el meñique (**esquema 3**):

➤ *Chaturasra jati* (| 4) → 4 tiempos:

| | | | |
|----------|----------|----------|----------|
| X | 1 | 2 | 3 |
| Palma | Meñique | Anular | Corazón |

➤ *Tisra jati* (| 3) → 3 tiempos:

| | | |
|----------|----------|----------|
| X | 1 | 2 |
| Palma | Meñique | Anular |

➤ *Misra jati* (| 7) → 7 tiempos:

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| X | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| Palma | Meñique | Anular | Corazón | Índice | Pulgar | Meñique |

➤ *Khanda jati* (| 5) → 5 tiempos

| | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|
| X | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Palma | Meñique | Anular | Corazón | Índice |

➤ *Sankirna jati* (| 9) → 9 tiempos:

| | | | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| X | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| Palma | Meñique | Anular | Corazón | Índice | Pulgar | Meñique | Anular | Corazón |

Esquema 3. *Jati-bheda* (representación e interpretación)

¹⁶³ *Jati* pertenece al grupo de conceptos relacionados con el ritmo, agrupados bajo el nombre de *tala-dasapranas* (ver apartado 10.1.3).

Se debe enfatizar el hecho de que el *laghu* siempre tiene el mismo número de tiempos dentro de un *tala*, no varía. Así, por ejemplo, en *dhruva tala* (*laghu+drutam+laghu+laghu*) si se toma *tisra jati* (*laghu* = 3 tiempos), el número total de tiempos de un ciclo de dicho *tala* es de 11 (3+2+3+3). Asimismo, como señala Nelson (2000), el orden con el que se enumeran las diferentes clases de *jatis*, plantea importantes cuestiones:

¿Por qué no están ordenados en orden ascendente de 3, 4, 7 y 9, o bien en orden descendente? ¿Por qué no hay clases de 6 y 8? Y quizás la pregunta más interesante de todas: ¿por qué es 3 el número más pequeño y no 2?

Para encontrar respuestas, debemos dirigirnos a las primeras fuentes. En el tratado más antiguo conocido que hace referencia a aspectos de la música India: *Natyasastra* (año 200 a.C. – año 200 d.C.), se señala que sólo ciertos *talas* eran admitidos como legítimos para la música sacra. (...) Actualmente los músicos carnáticos otorgan un gran valor a los vínculos con tiempos antiguos, y consecuentemente algunos indicios de teorías antiguas perviven. Los *talas* que eran aceptables en tiempos del *Natyasastra* se basaban en el número cuatro (*chaturasra*, “cuatro laterales”) y en el número tres (*tisra*, “tres laterales”). Estos nombres dan a entender que las primeras nociones indias de *tala* incorporaban una idea de carácter espacial. Dichas nociones explicarían la ausencia de un *tala* basado en dos tiempos, puesto que tres es el número de lados mínimo que puede limitar un espacio.

Según transcurrían los siglos y el ámbito de influencias se amplió, otros *talas* llegaron a ser legítimos. Con el tiempo, siete (*misra* “mezclado”), cinco (*khanda*, “quebrado”), y nueve (*sankirna* “todo mezclado”) entraron en la esfera de la legitimidad. El esquema de Purandara Dasa conserva este orden histórico de aceptación (Nelson 2000: 140-41).






Estos tipos de gestos que acabamos de ver, denominados *kriya*¹⁶⁴ y usados para representar *laghu*, *drutam* y *anudutam*, son los únicos empleados hoy para la medida del *tala*; ciertos textos musicales antiguos enumeran varios más, pero ninguno continúa en uso (Shankar 1999: 62; Nelson 2000: 139). Y, a su vez, estos gestos pueden ser clasificados en dos categorías: con sonido, como es la palmada (*tattu*), y carentes de sonido, como son el giro de la mano y la cuenta con los dedos (*viccu*) (Powers 1980: 119;

¹⁶⁴ *Kriya* es otro concepto referente al ritmo incluido en los *tala-dasapranas* (ver apartado 10.1.3).

Nelson 2000: 139). En realidad, ambos tipos pueden ser escuchados, aunque la palmada es el sonido claramente dominante.

Por tanto, el resultado de combinar cada uno de los 7 *sapta talas* con los 5 tipos de *jatis* que el *laghu* puede adoptar, nos da como resultado 35 *talas* diferentes (**cuadro 6**). No obstante, si no se especifica lo contrario, los *talas dhruva*, *matya*, *rupaka* y *eka* se toman como *chaturasra jati*, el *tala jhampa* como *misra jati*, el *tala tripata* como *tisra jati* y el *tala ata* como *khanda jati* (Shankar 1999: 64-65; Omanakutty 1996: 63, Sambamurthy 2005-Book II-: 20).

| SAPTA TALAS | JATIS (y su nombre técnico) | ANGAS (representación simbólica) | Nº TOTAL DE AKSHARAKALAS POR CICLO |
|--------------------|---------------------------------------|--|---|
| DHRUVA | <i>Tisra (Mani)</i> | 3 O 3 3 | 3 + 2 + 3 + 3 = 11 |
| | <i>Chaturasra (Srikara)</i> | 4 O 4 4 | 4 + 2 + 4 + 4 = 14 |
| | <i>Khanda (Pramana)</i> | 5 O 5 5 | 5 + 2 + 5 + 5 = 17 |
| | <i>Misra (Purna)</i> | 7 O 7 7 | 7 + 2 + 7 + 7 = 23 |
| | <i>Sankirna (Bhuvana)</i> | 9 O 9 9 | 9 + 2 + 9 + 9 = 29 |
| MATYA | <i>Tisra (Sara)</i> | 3 O 3 | 3 + 2 + 3 = 8 |
| | <i>Chaturasra (Sama)</i> | 4 O 4 | 4 + 2 + 4 = 10 |
| | <i>Khanda (Udaya)</i> | 5 O 5 | 5 + 2 + 5 = 12 |
| | <i>Misra (Udirna)</i> | 7 O 7 | 7 + 2 + 7 = 16 |
| | <i>Sankirna (Rava)</i> | 9 O 9 | 9 + 2 + 9 = 20 |
| RUPAKA | <i>Tisra (Chakra)</i> | O 3 | 2 + 3 = 5 |
| | <i>Chaturasra (Patti)</i> | O 4 | 2 + 4 = 6 |
| | <i>Khanda (Raja)</i> | O 5 | 2 + 5 = 7 |
| | <i>Misra (Kula)</i> | O 7 | 2 + 7 = 9 |
| | <i>Sankirna (Bindu)</i> | O 9 | 2 + 9 = 11 |

| | | | |
|----------------|-----------------------------|---|----------------------|
| JHAMPA | <i>Tisra (Kadamba)</i> | 3  O | $3 + 1 + 2 = 6$ |
| | <i>Chaturasra (Madhura)</i> | 4  O | $4 + 1 + 2 = 7$ |
| | <i>Khanda (Chana)</i> | 5  O | $5 + 1 + 2 = 8$ |
| | <i>Misra (Sura)</i> | 7  O | $7 + 1 + 2 = 10$ |
| | <i>Sankirna (Kara)</i> | 9  O | $9 + 1 + 2 = 12$ |
| TRIPUTA | <i>Tisra (Shanka)</i> | 3 O O | $3 + 2 + 2 = 7$ |
| | <i>Chaturasra (Adi)</i> | 4 O O | $4 + 2 + 2 = 8$ |
| | <i>Khanda (Dushkara)</i> | 5 O O | $5 + 2 + 2 = 9$ |
| | <i>Misra (Lila)</i> | 7 O O | $7 + 2 + 2 = 11$ |
| | <i>Sankirna (Bhoga)</i> | 9 O O | $9 + 2 + 2 = 13$ |
| ATA | <i>Tisra (Gupta)</i> | 3 3 O O | $3 + 3 + 2 + 2 = 10$ |
| | <i>Chaturasra (Lekha)</i> | 4 4 O O | $4 + 4 + 2 + 2 = 12$ |
| | <i>Khanda (Vidala)</i> | 5 5 O O | $5 + 5 + 2 + 2 = 14$ |
| | <i>Misra (Loya)</i> | 7 7 O O | $7 + 7 + 2 + 2 = 18$ |
| | <i>Sankirna (Dhira)</i> | 9 9 O O | $9 + 9 + 2 + 2 = 22$ |
| EKA | <i>Tisra (Sudha)</i> | 3 | 3 |
| | <i>Chaturasra (Mana)</i> | 4 | 4 |
| | <i>Khanda (Rata)</i> | 5 | 5 |
| | <i>Misra (Raga)</i> | 7 | 7 |
| | <i>Sankirna (Vasu)</i> | 9 | 9 |

Cuadro 6. Los 35 *talas* fundamentales de la música carnática

Por otra parte, centrándonos ahora en la estructura interna de cada pulso, es decir, en su subdivisión, se debe tener en cuenta que los músicos carnáticos piensan en pulsos como grupos silábicos. Aunque cuatro notas es el grupo silábico más común que forma

un pulso, existen otras posibilidades como son: tres, cinco, siete y nueve¹⁶⁵. Por tanto, además del *jati*, otro tipo de variación que podemos encontrar en los *talas* es la conocida como *gati-bheda*¹⁶⁶ (*gati* significa “modo de andar”). Este término hace referencia a las diferentes unidades rítmicas que forman un pulso. Los cinco tipos de *gati* son: *tisra gati* (3), *chaturasra gati* (4), *khanda gati* (5), *misra gati* (7) y *sankirna gati* (9), admitiendo todos ellos múltiplos o divisiones (Powers 1980: 119; Shankar 1999: 65; Nelson 2000: 143; Gautam 2001: 28). En el **esquema 4** ejemplifico con sílabas rítmicas los diferentes tipos de *gati* en un ciclo de *adi tala* (*chaturasra jati triputa tala*)¹⁶⁷:

a) *Tisra gati*

| | | | | | | | |
|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| | | 4 | | | O | | O |
| X | 1 | 2 | 3 | X | V | X | V |
| Takita | Takita | Takita | Takita | Takita | Takita | Takita | Takita |
| (1 2 3) | (1 2 3) | (1 2 3) | (1 2 3) | (1 2 3) | (1 2 3) | (1 2 3) | (1 2 3) |

b) *Chaturasra gati*

| | | | | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| | | 4 | | | O | | O |
| X | 1 | 2 | 3 | X | V | X | V |
| Tarikita | Tarikita | Tarikita | Tarikita | Tarikita | Tarikita | Tarikita | Tarikita |
| (1 2 3 4) | (1 2 3 4) | (1 2 3 4) | (1 2 3 4) | (1 2 3 4) | (1 2 3 4) | (1 2 3 4) | (1 2 3 4) |

c) *Khanda gati*

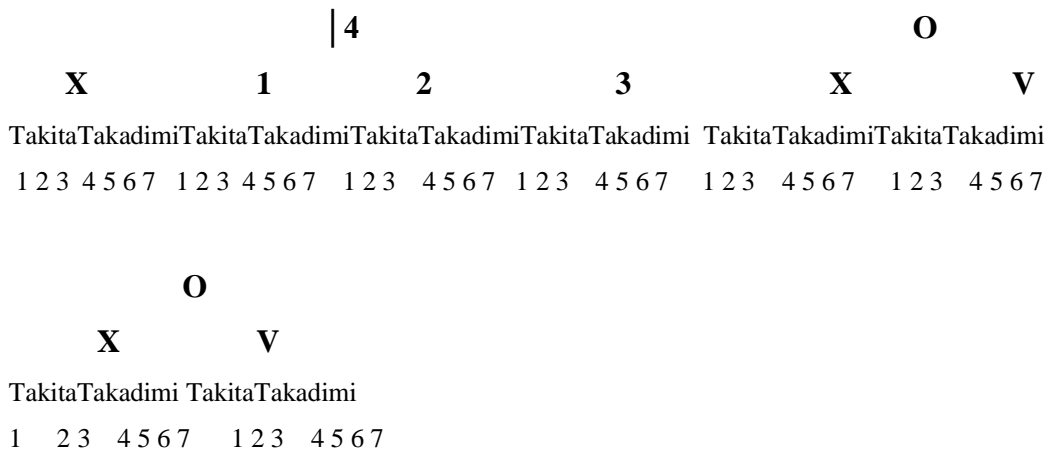
| | | | | | | | |
|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|
| | | 4 | | | O | | O |
| X | 1 | 2 | 3 | X | V | X | V |
| Takatakita | Takatakita | Takatakita | Takatakita | Takatakita | Takatakita | Takatakita | Takatakita |
| (12345) | (12345) | (12345) | (12345) | (12345) | (12345) | (12 345) | (12345) |

¹⁶⁵ Las variedades del *jati* son las mismas que presenta el *gati*: 3, 4, 5, 7 y 9.

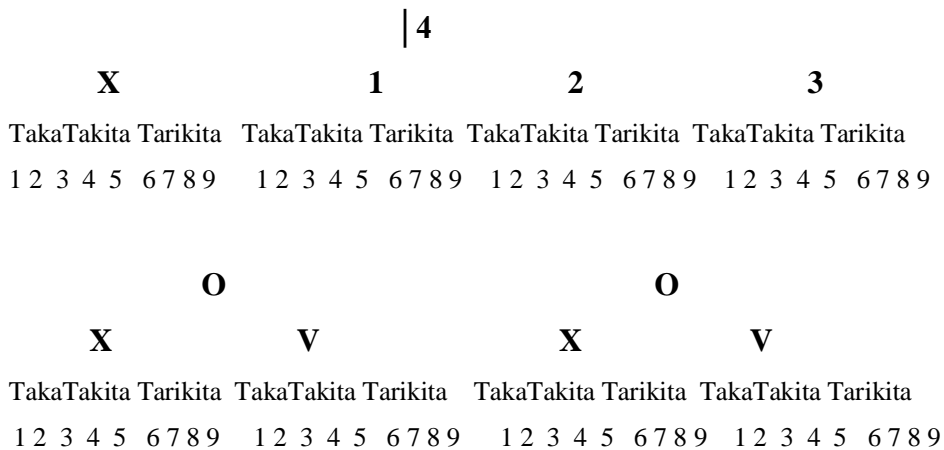
¹⁶⁶ El término *gati* es conocido en la música de Kerala como *nadha*.

¹⁶⁷ Los valores de subdivisión son siempre isócronos. Así: “taka takita” (figura 4c) no indica corchea - corchea + tresillo de corcheas, sino cinco corcheas equivalentes a 5/8. Ver Sankaran (1994: 28) para su ejemplificación en el sistema musical occidental.

d) *Misra gati*



e) *Sankirna gati*



Esquema 4. *Gati-bheda* y su representación silábica

Así, mientras en *jati-bheda* sólo el *laghu* admite variaciones, en *gati-bheda* (es decir, en el nivel de la subdivisión del pulso) todos los *angas* que constituyen el *tala* presentan las variaciones del *gati* correspondiente. Por tanto, teniendo en cuenta las unidades que pueden integrar cada pulso, los 35 *talas* dan lugar a 175 *talas* (35 x 5).

Finalmente, a la hora de indicar los *talas* más frecuentemente usados en un concierto de música carnática existen ligeras divergencias entre ciertos autores (Nelson 2000: 141; Omanakutty 1996: 65-66-67; Deva 1980: 41, 1993:31; Ramachandran 1962: 13), que, sin embargo, coinciden unánimemente en señalar como los más populares:

chaturasra jati tripata (conocido principalmente como *adi tala*), *chaturasra jati rupaka* y *misra jati jhampa tala*.

Los músicos aprenden a cantar las frases musicales y a marcar los gestos del *tala* conjuntamente¹⁶⁸. La habilidad de sentir la melodía moviéndose armoniosamente junto al ritmo marcado con los gestos proporciona al músico seguridad en sí mismo, ya que puede sentir inmediatamente si la frase musical está sincronizada apropiadamente con el pulso. Esta seguridad en sí mismos es la base de la improvisación rítmica por la que los músicos del sur de India son altamente valorados. Así, durante un concierto de música carnática, es habitual ver a uno o más músicos marcando el *tala* en el escenario. Los oyentes entendidos también lo marcan de forma entusiasta junto con los músicos, logrando así que la música carnática sea ampliamente participativa, algo no común en los conciertos de música clásica occidental. Los oyentes que marcan el *tala* encuentran que sus movimientos demuestran su entendimiento y, en consecuencia, experimentan un mayor disfrute de la música. Esta actitud de marcar el *tala* es comparable en Occidente con el chasquido de dedos o los golpes con los pies con los que marcamos el pulso al escuchar ciertos tipos de música.

10.1.2 *Chapu talas*

Además de los *suladi talas*, otro tipo de *tala* usado es el conocido como *chapu tala*. La música carnática probablemente absorbió esta variedad de *talas* de la música folklórica u otras tradiciones no clásicas (Nelson 2000: 144).

Los *chapu talas* se caracterizan por la simplicidad de los gestos empleados, la ausencia de *angas* y ciclos más cortos que los presentes en los *sapta talas*. *Misra chapu tala*, de siete pulsos, es el *tala* usado frecuentemente. Shankar (1999: 67) y Omanakutty (1996: 64) incluso identifican *chapu tala* con *misra chapu*, sin considerar esta última como una variedad de la primera.

¹⁶⁸ Los estudiantes de percusión, en cambio, utilizan sílabas rítmicas para el cálculo del *tala* pudiendo tener así sus manos libres para tocar el *tala* en el instrumento.

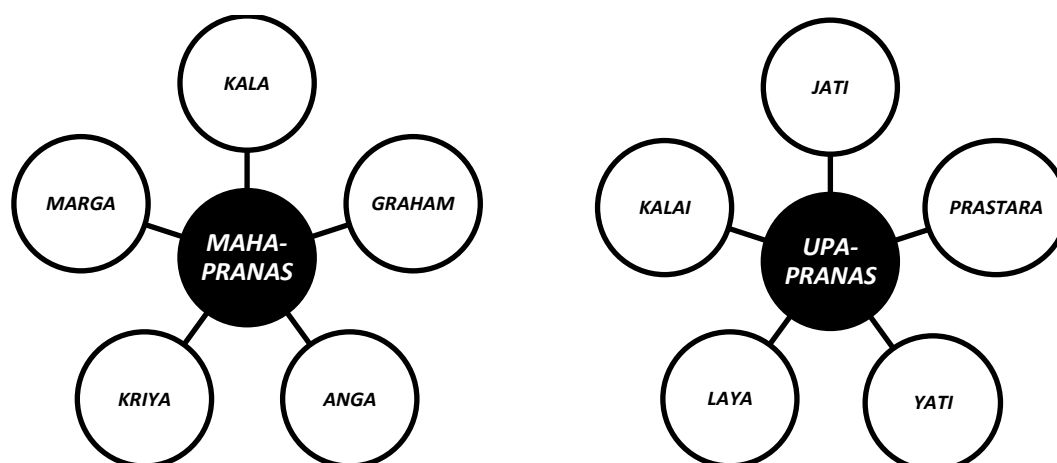
Las variedades de *chapu talas* que nos podemos encontrar son:

- **Misra chapu:** que, como ya he señalado, es el más ampliamente usado en una gran variedad de composiciones. Existen ciertas divergencias a la hora de explicar los gestos que acompañan los pulsos de dicho *tala*, ya que, como sostiene Nelson (2000: 144): “puesto que los gestos usados en los *chapu talas* no se agrupan bajo las divisiones (*drutam*, *anudrutam* y *laghu*), existe cierta flexibilidad en el modo en que la gente usa la mano para contar los pulsos”. Por un lado, Shankar (1999: 68) afirma que los 7 pulsos están divididos en dos partes: una primera de tres pulsos marcada con golpe con la palma de la mano hacia arriba, y una segunda de cuatro pulsos marcada con la palma de la mano hacia abajo. A veces, continúa diciendo, también es interpretada con dos palmadas, una fuerte para los tres primeros pulsos y una más suave para los cuatro últimos. Según Nelson (2000: 144) los pulsos 1 y 2 se marcan con golpes con la palma de la mano hacia arriba, seguidos de golpes con la palma de la mano hacia abajo en los pulsos 4 y 6. Esto significa que, así como en la marcación de los *sapta talas* los movimientos de la mano corresponden a pulsos isócronos, en el caso de los *chapu talas* dichos movimientos son irregulares (por ejemplo, a un movimiento de dos valores sigue otro de tres).
- **Khanda chapu,** de 5 pulsos distribuidos de la forma 2+3, es una variedad también usada en ciertas composiciones. Se cuenta con palmadas en los pulsos 1, 3 y 4 (Nelson 2000: 144), o bien como afirma Shankar (1999: 68) con dos palmadas, una para los dos primeros pulsos y otra para los tres últimos.
- **Tisra chapu:** de tres pulsos, distribuidos de la forma 1+2.
- **Sankirna chapu:** no es una variedad muy común de *chapu tala*, al igual que *tisra chapu*. Sus 9 pulsos están distribuidos de la forma 4+5.

10.1.3 *Tala-dasapranas*

Los diez elementos o conceptos relacionados con el ritmo, referidos tanto a la estructura como a la función del *tala*, se conocen con el nombre de *tala-dasapranas* (“los diez hábitos vitales del *tala*”), y son: *kala*, *marga*, *kriya*, *anga*, *graham*, *jati*, *kalai*, *laya*, *yati* y *prastara* (Ramachandran 1962: 4; Shankar 1999: 71; Nelson 2000: 139; Krishna, S. 2001: 11-12; Sambamurthy 2005-Book III-: 108). La mayoría de los tratados teóricos, desde el *Natya Sastra* de Bharata en adelante, abordan al menos algunos de ellos.

Shankar (1999: 71), Jayashanker (1999: 330) y Sambamurthy (2005-Book III-: 108), clasifican los diez *tala-dasapranas* en dos grupos: *maha-pranas* (elementos principales), y *upa-pranas* (elementos secundarios) (**esquema 5**)¹⁶⁹.



Esquema 5. División de los *tala-dasapranas*

- I. **KALA** (o *Kalam*) (**esquema 6**): significa “tiempo” e indica la forma de medir el tiempo en unidades y sub-unidades. *Kala* y *anga* –este último estudiado en el capítulo anterior- son conceptos similares; la única diferencia es que *kala* enfatiza el valor intrínseco de cada *anga*, es decir, los pulsos, no el modo de medirlos.

¹⁶⁹ Existe una ligera diferenciación entre dichos autores puesto que Jayashanker, al contrario que Shankar y Sambamurthy, considera *graham* como *upa-prana* y *jati* como *maha-prana*.

La duración del pulso se mantiene al mismo nivel a lo largo de los ciclos del *tala*. Este principio de articulación musical sobre un tempo regular y constante se conoce como *kalappramanam* (Shankar 1999: 71).

Teniendo en cuenta que *anudrutam* es la unidad de medida menor, ya que consta sólo de un pulso, la relación existente entre las unidades de medida presentes en el *tala* se puede establecer de la siguiente manera:

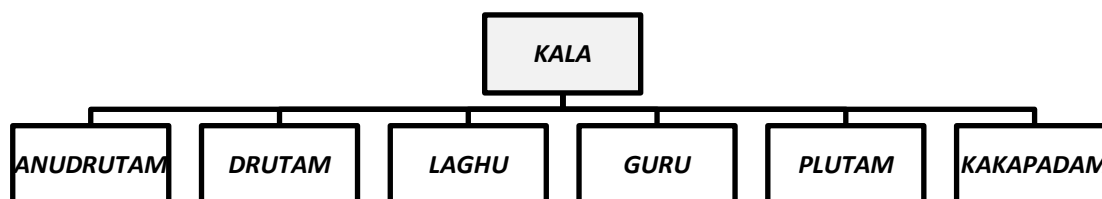
$$2 \text{ anudrutams} = 1 \text{ drutam}$$

$$2 \text{ drutams} = 1 \text{ laghu (chaturasra jati si no se indica de otro modo)}$$

$$2 \text{ laghus} = 1 \text{ guru}$$

$$3 \text{ laghus} = 1 \text{ plutam}$$

$$4 \text{ laghus} = 1 \text{ kakapadam}$$



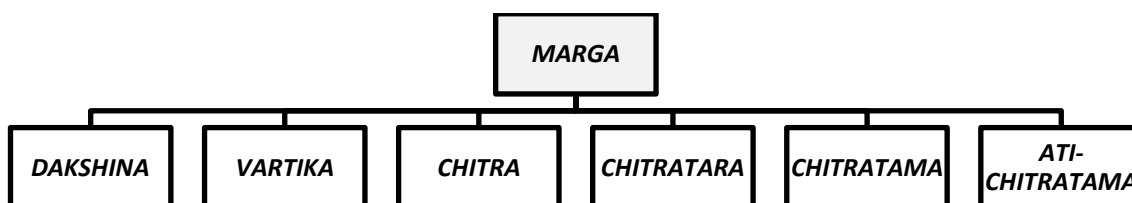
Esquema 6. *Kala* (diagrama)

II. MARGA (esquema 7): significa “camino”, y hace referencia al modo en el que la estructura rítmica se relaciona con la estructura melódica¹⁷⁰.

El número de *margas* es seis: *dakshina*, *vartika*, *chitra* (cuyo significado literal es “bello”), *chitratara*, *chitratama* y *ati-chitratama*, pero sólo los tres últimos son utilizados en formas musicales. Los sufijos *-tara* y *-tama* indican grados de comparación (comparativo y superlativo relativamente); el prefijo *ati-* indica un grado aún más alto que el superlativo (Shankar 1999: 73).

¹⁷⁰ *Marga* es un término polisémico que asimismo hace referencia a una de las dos amplias clasificaciones de la música india: *marga* (música clásica) y *desi* (música folklórica).

En *ati-chitratama marga*, una única unidad integra cada pulso del *tala*, el cual se corresponde con una sílaba del texto musical (*sahitya*). Casi todos los *gitams*¹⁷¹ están fijados en este tipo de *marga*. En *chitratama marga*, cada pulso consta de dos unidades que se corresponden con dos sílabas del texto musical, y en *chitratara marga*, son cuatro las unidades que forman cada pulso, por tanto son cuatro las sílabas presentes.

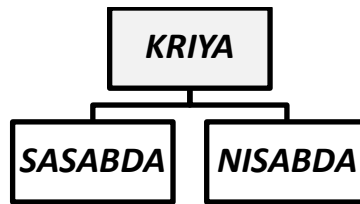


Esquema 7. Marga (diagrama)

III. KRIYA (esquema 8): significa “haciendo”. Representa, por tanto, el modo de medir el tiempo, como son la palmada, el giro de la mano, el chasquido de dedos, etc. Estos gestos con los que se marca cada pulso del *tala* pueden ser de dos tipos: *sasabda* y *nisabda*.

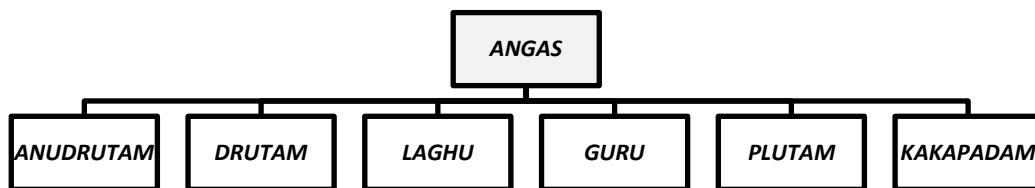
- *Sasabda-kriyas* son los gestos sonoros (*sabda* significa “sonido”), como la palmada con la que se marca un *anudrutam* o las palmadas marcadas al comienzo de los *angas drutam* y *laghu*.
- *Nisabda-kriyas*, por el contrario, son los gestos silenciosos, como son las cuentas con los dedos del *laghu* o el giro de la mano en el segundo pulso del *drutam*.

¹⁷¹ Un *gitam* es un tipo de composición establecida en un *raga* y un *tala* determinados, de corta duración y carente de secciones diferentes o variaciones. Es el primer tipo de composición con texto que se enseña a los principiantes en la música carnática.



Esquema 8. *Kriya* (diagrama)

IV. ANGA (esquema 9): término, cuyo significado literal es “miembro”, que hace referencia, como hemos visto ya, a las partes constituyentes del *tala*¹⁷². Como señala Ramachandran (1962: 6) “*Anga* es el elemento más importante dentro de las divisiones numéricas [existentes] para la medida del tiempo [musical]”.



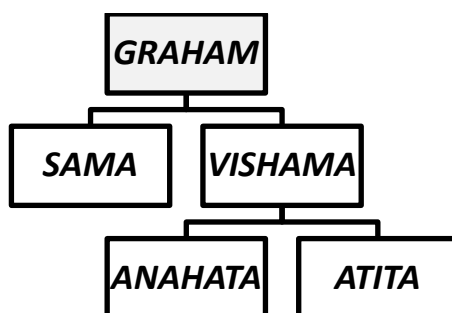
Esquema 9. *Angas* (diagrama)

V. GRAHAM (esquema 10): significa “posición”. En referencia al *tala*, *graham* es el lugar específico dentro del *avarta* en el que la melodía comienza. En este contexto, *graham* se conoce también como *eduppu* (término en tamil):

- Cuando la melodía comienza al inicio del *avarta*, es decir, melodía y ritmo empiezan simultáneamente, *graham* es llamado *sama*.
- Si la melodía no comienza juntamente con el *tala*, *graham* es *vishama*, pudiendo admitir entonces dos variedades. La primera de ellas se conoce

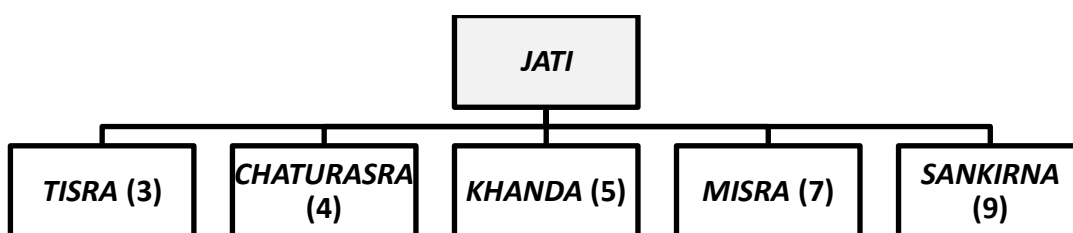
¹⁷² Puesto que ya he presentado dicho término con detalle en el capítulo 10.1, en este apartado me limito sólo a nombrar los seis diferentes *angas*.

como *anahata*: la frase musical comienza una fracción después del inicio del *tala*, normalmente después del primer o segundo pulso. Por tanto, la melodía sucede al ritmo. Y la segunda variedad es *atita*: la melodía comienza una fracción antes o después del último pulso del *avarta* precedente, es decir, la frase musical precede al *avarta*¹⁷³ (Shankar 1999: 76-7; Ramachandran 1962: 9, Sambamurthy 2005-Book III-: 110).



Esquema 10. *Graham* (diagrama)

VI. JATI (esquema 11): significa “clase o especie”. También ha sido estudiado en páginas anteriores, por lo tanto, sólo recordar que hace referencia a las cinco posibles familias rítmicas que el *laghu* puede adoptar.

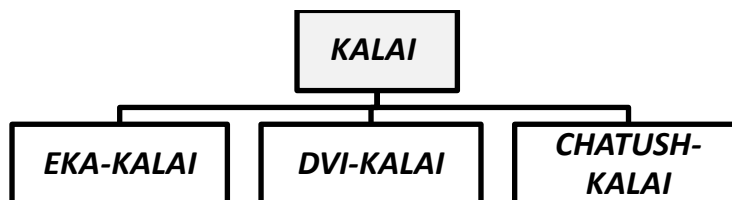


Esquema 11. *Jati* (diagrama)

¹⁷³ Pesch (1999:137) recoge ejemplos en notación occidental de los tres tipos de *graham*.

VII. KALAI (o *Kala*) (**esquema 12**): indica el número de unidades rítmicas que integran un pulso.

Cuando se trata de *eka kalai*, significa que una nota corresponde a cada *kriya* (pulso) del *tala*, cuando son dos las notas o unidades presentes en cada *kriya* se trata de *dvi kalai* y cuando nos encontramos con 4 unidades por pulso se trata de *chatush kalai*. Por tanto, un *chaturasra laghu* en *chatush kalai* consta de 16 unidades, pero si el mismo *laghu* se interpreta en *tisra gati* tendrá por el contrario 12 *kalais*; lo que demuestra que *kalai* es una unidad de medida variable, mientras que *aksharakala* constituye una unidad fija (Sambamurthy 1998-Book IV-: 78).



Esquema 12. *Kalai* (diagrama)

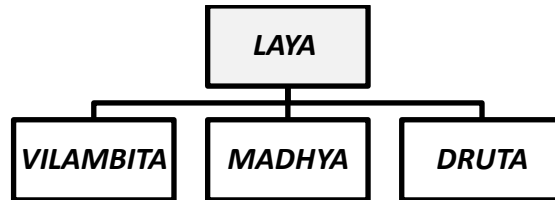
VIII. LAYA (**esquema 13**): término utilizado para indicar la velocidad o el tempo con el que se puede interpretar una obra musical. Existen tres tipos diferentes de tempo:

- *Vilambita* (o *vilamba*) *laya*: tempo lento.
- *Madhya laya*: tempo medio, el doble que *vilambita laya*.
- *Druta laya*: tempo rápido, el doble que *madhya laya*.

En ocasiones, el término *kala* (primero de los *tala-dasapranas*) también es usado en el sentido de tempo siendo *vilambita kala*, *madhya kala* y *druta kala* las tres diferentes velocidades (Shankar 1999: 61).

Laya, por tanto, es el vocablo más próximo a nuestro término occidental “tempo”. Como afirma Powers (1980: 118): “*Laya* abarca el campo semántico concerniente

a ‘ritmo y tempo’ de la misma forma que ‘ritmo’ en Occidente cubre el campo semántico de ‘ritmo y metro’.



Esquema 13. *Laya* (diagrama)

IX. YATI (esquema 14): es la forma en la que un *tala* se desarrolla; en otras palabras, es el formato rítmico que resulta considerando la duración de los *angas* de los diferentes *talas* o las unidades rítmicas que los integran. Hay seis posibles modelos (Shankar 1999: 78; Ramachandran 1962: 9-10; Sambamurthy 1998-Book IV-: 177-82), de los cuales sólo algunos son viables en la práctica de los *sapta talas*:

- *Sama*: los *angas* se suceden con la misma magnitud, es decir, son del mismo tipo, y de forma regular. Por ejemplo: $|_4 |_4 |_4 |_4$ (4, 4, 4, 4) o $\smile \smile \smile \smile$ (1, 1, 1, 1).

- *Srotovaha*: significa “río”. Este *yati* toma la forma de un río, que en su comienzo es estrecho y se va ensanchando gradualmente. Por ejemplo: $\smile \bigcirc |_4 \ 8$ | (1, 2, 4, 8, 12).

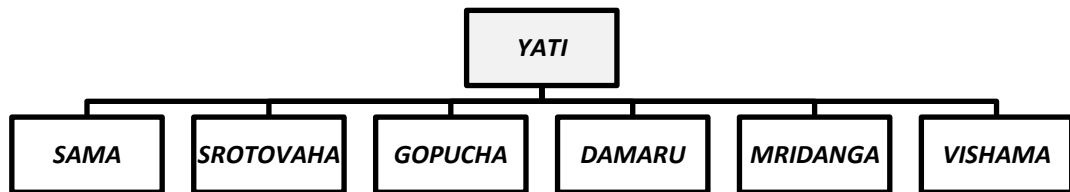
8

No obstante, este modelo de *yati* es más común en las frases musicales (texto o notas) de ciertos pasajes de una obra musical.

- *Gopucha*: significa “cola de una vaca” y se trata de un *yati* opuesto al anterior. La magnitud de los *angas* disminuye sucesivamente. Por ejemplo: $| \ 8 |_4 \ \bigcirc \ \smile$ (12, 8, 4, 2, 1)

8

- *Damaru*: tiene lugar cuando los *angas* de los extremos son de mayor tamaño que las del centro. Por ejemplo: $|_4 \smile |_4$ (4, 1, 4). Ésta es la forma del instrumento musical *damaru*, que es estrecho en el centro y va adquiriendo amplitud hacia los extremos. De aquí el nombre de este *yati*.
- *Mridanga*: la magnitud de los *angas* aumenta sucesivamente hacia el centro y disminuye de la misma forma hacia el extremo final, como la forma del instrumento *mridangam*, de ahí su nombre. Este *yati* puede ser considerado como *srotovaha yati* seguido de *gopucha yati*. Ejemplo: $\smile \bigcirc |_4 \ 8 \ | \ 8 \ |_4 \ \bigcirc \ \smile$ (1, 2, 4, 8, 12, 8, 4, 2, 1).
8
- *Vishama*: los *angas* suceden de forma irregular. Se trata, por tanto, de un modelo mixto, opuesto a *sama yati*: $|_4 \ \bigcirc \ 8 \ |_4 \ \smile \ \bigcirc$ (4, 2, 8, 4, 1, 2).



Esquema 14. *Yati* (diagrama)

X. **PRASTARA**: significa “elaboración”. Consiste en las diferentes permutaciones posibles de los elementos que constituyen el *tala*. Así, tomando por ejemplo *chaturasra laghu* (4 pulsos), los posibles *angas* que lo pueden constituir son: \bigcirc (2 *drutam*s, 2+2=4), $\bigcirc \ \smile \ \smile$ (*drutam* y 2 *anudrutam*s, 2+1+1=4), $\smile \ \bigcirc \ \smile$ (*anudrutam*, *drutam* y *anudrutam*, 1+2+1=4), $\smile \ \smile \ \bigcirc$ (2 *anudrutam*s y un *drutam*: 1+1+2=4) y $\smile \ \smile \ \smile \ \smile$ (4 *anudrutam*s, 1+1+1+1=4).

Como sostiene Sambamurthy (1998-Book IV-: 182), “este *prana* es sólo de interés académico y muestra los niveles a los que el genio del ser humano puede llegar en el cálculo del ritmo puro”.

10.2 *Talas* de Kerala

Los malayalis, que poseen un excelente sentido del ritmo, han hecho del *tala* un arte en sí mismo al considerarlo una parte esencial de los rituales religiosos, en los que la melodía queda relegada a un segundo plano. Y aunque probablemente India sea el país que presenta el sistema rítmico más elaborado del mundo (Tranchefort 1985: 81), en general, es el sistema melódico el que adopta una mayor consideración y protagonismo, tanto en los textos teóricos como en la práctica¹⁷⁴. Sin embargo, en el estado de Kerala, como afirma Krishna (2001: 13), “el ritmo ha alcanzado una existencia independiente como forma de arte”, a partir de la creación y desarrollo de un sistema de *talas* exclusivo, que posee su propia organización y que encuentra su máxima expresión en los géneros instrumentales puramente rítmicos estudiados ya en el capítulo 7. Se dice que los *angas* y *kramas* (orden o disposición) de los *talas* de Kerala están formulados en términos de ciertas emociones y sentimientos, debido al hecho de que siguen los principios rítmicos establecidos en los antiguos tratados en sánscrito como el *Natya Sastra* (Omchery 1990: 1).

Los escasos estudios que versan sobre el sistema de *talas* en Kerala (ver en particular Venkitasubramonia Iyer 1969, Omchery Bhalla 1990, Nambisan 2000) mantienen que los principales *talas* de la música instrumental de este estado son en su mayoría idénticos a ciertos *talas* usados en la música carnática. Asimismo, Venkitasubramonia Iyer (1969) y Omchery Bhalla (1990) presentan una clasificación de los *talas* usados en la música de Kerala a partir de los géneros en los que participan:

- I. *Talas* usados en los géneros musicales que acompañan los cultos religiosos y rituales en el interior de los *kshetrams*, es decir, *talas* en los que se basan los diversos tipos de *pani* (referidos en el capítulo 7.2.4). El modo de interpretación de los músicos es estrictamente ortodoxo y los sonidos producidos por los instrumentos están absolutamente sincronizados con los *mantras* que recita el sacerdote y los movimientos o gestos místicos que realiza (Krishna S. 2001: 40).

¹⁷⁴ Puesto que es la voz (acompañada de los gestos manuales que marcan el *tala*) el vehículo capaz de expresar las cualidades esenciales de la música: melodía, texto y ritmo.

Dentro de los *kshetrams*, como ya vimos en el capítulo 4, existen varios tipos de *pujas* y rituales, unos realizados diariamente y otros llevados a cabo únicamente en ocasiones especiales. Así, del mismo modo que a cada ritual se le asigna un *tala* concreto, también se establecen *talas* particulares para cada deidad, esquina o *pradakshina*¹⁷⁵ dentro del templo (Omchery 1990: 6; Krishna, S. 2001: 41-42).

Al igual que los sacerdotes, los músicos han de contemplar estricta castidad y han de llevar una vestimenta especial colocada de un modo concreto. Los instrumentos líderes que forman parte de *pani* son, como vimos en el apartado 7.2.4, *maram* y *timila*, pudiendo ser acompañados por otros como son *chenda*, *maddalam* o *edakky*. No obstante, no hay que olvidar que las agrupaciones de estos instrumentos y las técnicas de interpretación son diferentes cuando se trata de géneros desarrollados dentro del templo (denominados *kriyanga*) o fuera del mismo, en festivales religiosos (*sevanga*).

II. *Talas* presentes en las formas musicales que acompañan el género dramático *ottam thullal*. Dicho género solía estar acompañado por la música autóctona de Kerala, *sopanam sangitam* (como ocurre en *kathakali*), pero en la actualidad ésta es interpretada frecuentemente por instrumentos clásicos carnáticos.

III. *Talas* empleados en los *melams* (grupos orquestales) que actúan en los festivales de los templos e, igualmente, en las formas teatrales tradicionales como *kuddiyattam*, *krishnanattam*, *kathakali*, etc., que combinan espiritualidad y laicismo. El esquema de los *talas* principales pertenecientes a este grupo (**cuadro 7**) lo exponen de forma más o menos completa, además de Omchery Bhalla (1990: 14-7), Rajagopalan (1967: 92-3), Venkitasubramonia Iyer (1969) y Warriier (1992: 30) entre otros.

¹⁷⁵ Rotación alrededor del sagrario interior o en las zonas externas al mismo.

| Nombre del <i>tala</i> | Número de <i>matras</i> | Equivalente en la música carnática |
|-------------------------------|--------------------------------|--|
| <i>PANCHARI</i> | 6 | <i>Chaturasra jati Rupaka tala</i> |
| <i>CHEMPADA</i> | 8 | <i>Chaturasra jati Triputa tala (adi tala)</i> |
| <i>CHEMPA</i> | 10 | <i>Misra jati Jhampa tala</i> |
| <i>TRIPUTA</i> ¹⁷⁶ | 7 | <i>Tisra jati Triputa tala</i> |
| <i>ADANTA</i> | 14 | <i>Khanda jati Ata tala</i> |
| <i>EKA</i> | 1 | <i>Chaturasra jati Eka tala</i> ¹⁷⁷ |
| <i>DHRUVA</i> | 14 | <i>Chaturasra jati Dhruva tala</i> |

Cuadro 7. Principales *talas* utilizados en los géneros teatrales e instrumentales presentes en los templos

Un nuevo elemento importante y decisivo dentro del concepto de *tala* es el término conocido como *kalam* o *kal* (denominado *kalai* en la música carnática, donde, como ya vimos, hace referencia al número de unidades por pulso en una composición rítmica). En este contexto, sin embargo, dicho término indica el número de pulsos por ciclo de *tala*. De esta forma, en la denominada música de Kerala, un ciclo de un determinado *tala* puede tener hasta diez índices de pulsos diferentes, cada uno de los cuales es la mitad del anterior, dependiendo del contexto. Las diferentes duraciones son

¹⁷⁶ Según Rajagopalan (1967: 93) *triputa tala* es conocida en ocasiones como *muri adanta* (la mitad de *adanta*).

¹⁷⁷ Dicha equivalencia, a simple vista, no es sostenible, puesto que en la música carnática *chaturasra jati eka* está formado por 4 pulsos (representados por un *laghu* y marcados con una palmada seguida de tres toques con los dedos meñique, anular y corazón respectivamente), mientras que en *kshetra vadya kala* dicho *tala* consta de un pulso y se interpreta con una palmada.

mencionadas como 1° *kalam*, 2° *kalam*, y así sucesivamente. Por tanto, los conceptos de *kalam* como número de pulsos por ciclo o como sección de una composición fija, respectivamente, no guardan relación con los conceptos de la teoría musical carnática; por el contrario, se trata de conceptos exclusivos de Kerala (Groesbeck 1995: 343).

El esquema de *talas* presentado con anterioridad en el **cuadro 7** obviamente omite las duraciones de los diferentes *kalams* de los *talas*. Groesbeck, en cambio, en su tesis doctoral (1995: 342-3), expone las diversas duraciones o *kalams* (en *matras*) de cada uno de los *talas* más frecuentemente usados en los géneros instrumentales (**cuadro 8**).

| TALA | 1° <i>Kalam</i> | 2° <i>Kalam</i> | 3° <i>Kalam</i> | 4° <i>Kalam</i> | 5° <i>Kalam</i> | 6° <i>Kalam</i> |
|-----------------------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|
| PANCHARI | 96 | 48 | 24 | 12 | 6 | 3 |
| CHEMPADA | 64 | 32 | 16 | 8 | 4 | |
| CHEMPA | 80 | 40 | 20 | 10 | 5 | |
| TRIPUTA ¹⁷⁸ | 1792 | 896 | 448 | 224 | 112 | 56... |
| ADANTA | 56 | 28 | 14 | 7 | | |
| EKA | 1 o 2 | | | | | |
| MURI ADANTA ¹⁷⁹ | 6 o 7 | | | | | |

Cuadro 8. *Kalams* de los *talas* presentes en la música de Kerala

Así, por ejemplo, los músicos sostienen que *adanta tala* (en un género) consta de 4 *kalams*: el primero tiene 56 pulsos, el segundo 28, y así sucesivamente. No obstante, los diversos géneros que he incluido bajo el nombre de *kshetra vadya kala* tienen cada uno su propio sistema de *talas*, y aunque algunos de ellos poseen *talas* y *kalams* en común, las

¹⁷⁸ Es el *tala* con más *kalams*: 1792, 896, 448, 224, 112, 56, 28, 14, 7, 3 ½. Identificado en numerosas ocasiones como el *tala* en el que se basa *panchavadyam*.

¹⁷⁹ Al contrario que Rajagopalan, Groesbeck no menciona *dhruva tala*, y en segundo lugar, no identifica *triputa tala* con *muri adanta tala*, sino que este *tala*, de 6 o 7 pulsos según la composición, ocupa un lugar independiente en la clasificación.

diferencias entre los mismos (en cuanto a instrumentos integrantes, lugar que ocupan en el ritual, estructura interna, modo de percusión del *tala* en el idiófono, etc.) exceden el número de similitudes.

La interpretación de la estructura métrica de los diferentes *melams* muestra la cercanía de la música ritual a la filosofía tradicional hindú, según la cual, la producción del sonido y la medida del tiempo son conceptos estrechamente relacionados entre sí y con el funcionamiento del universo (Clayton 2000: 13). Ciertos musicólogos han señalado conexiones aparentes entre las estructuras cíclicas del *tala* y el tiempo cíclico en el pensamiento hindú. Así, Such y Jairazbhoy sugieren que en un *tala*,

El primer pulso[...]representa tanto el final de un ciclo como el inicio del siguiente; ciertamente, los principios de ciclicidad del *tala* contrastan bruscamente con los principios rítmicos de la mayor parte de la música occidental que generalmente termina en el último pulso. El *tala* tiende a proveer un grado de movimiento perpetuo debido a los sucesivos ciclos. En términos análogos, un solo ciclo del *tala* puede ser comparado con una vida humana, con puntos altos y puntos bajos dentro del período rítmico al igual que las etapas de de la vida humana [...] Adicionalmente, ciclos sucesivos del *tala* pueden ser considerados como las sucesivas vidas que experimenta el alma de un individuo – una comparación más significativa si se considera la música clásica del norte¹⁸⁰, donde el tempo de los sucesivos ciclos gradualmente alcanza un clímax, al igual que el alma de un individuo va reencarnándose hasta alcanzar la liberación final (1982: 106-7 en Clayton 2000: 15-16).

Un aspecto que genera confusión (tanto en la música carnática como en la música ritual de Kerala, según mi experiencia) es el de los términos empleados a la hora de designar “pulso”, ya que éstos varían según la región, el género y los grupos de músicos. *Matra*, por ejemplo, es un término hallado en el *Natya Sastra* y en otros importantes tratados como el *Sangita Ratnakara* (s. XIII d. C), así como en prácticas orales, que normalmente significa pulso. No obstante, hoy, en la música de Kerala, este vocablo es uno más entre los diversos términos empleados para designar “pulso” y se puede utilizar de forma más o menos intercambiable con otros, como *akshara* (“sílabas”) o *aksharakala*

¹⁸⁰ O los géneros *kshetra vadya kala*.


("tiempo de una sílaba"). Además, así como el concepto "pulso" puede recibir distintas denominaciones por parte de músicos o musicólogos, dichos vocablos suelen ser aplicados a distintos aspectos del fenómeno rítmico. Por ejemplo, *matra* puede significar "pulso", como he venido utilizando dicho término en este capítulo (es decir, la duración de un toque normal -acentuado o no- del *tala* en el idiófono); pero también puede hacer referencia a las subdivisiones de cada pulso, es decir, a los toques percusivos en los instrumentos que interpretan las composiciones (contrariamente a los instrumentos encargados de mantener el *tala*) (Groesbeck 1995: 365-6). En este segundo caso, el pulso recibe otra denominación (por ejemplo, *akshara*).

Annamanada Parameswara Marar (1989), en la transcripción de la parte de *timila* en *panchavadyam*, hace referencia a la duración de un ciclo del *tala* en los diferentes *kalams* como 1792 *aksharams*, 896 *aksharams*, etcétera, hasta llegar a 7 *aksharams*. Asimismo, en varias partes del libro, alude a 896 *aksharakala talavattom* (pág. xiii) o 224 *aksharakala talavattom* (pág. xii). Claramente, está usando *aksharam* y *aksharakalam* para referirse al mismo concepto de *matra* explicado en primer lugar (pulso). No obstante, al igual que *matra*, los vocablos *akshara* y *aksharakala* pueden representar igualmente las unidades más pequeñas o toques percusivos que integran el pulso del *tala* (Groesbeck 1995: 367). Por tanto, la teoría de los percusionistas de Kerala es similar a la teoría de la música carnática en la que *matra* y *aksharakala* son virtualmente intercambiables, pudiendo hacer referencia al pulso del *tala* o a su subdivisión.

Por otro lado, autores como Venkitasubramonia Iyer (1969) y Omchery Bhalla (1990), sostienen que los *shadangas* conocidos como *anudrutam* o *viraama*, *drutam*, *laghu*, *guru*, *pluta* y *kakapadam* (así como sus valores) son comunes tanto en el sistema carnático como en el sistema de Kerala, aunque el primero sólo trata *anudrutam*, *drutam* y *laghu* como esenciales, mientras que el segundo acepta todos los demás excepto *kakapadam*. Sin embargo, en la práctica, estos términos nunca son usados por los percusionistas de los géneros instrumentales rituales.

Bhagyalekshmi (2005: 190), Omchery Bhalla (1990: 3) y Sambamurthy (1973: 113) mencionan las duraciones de los *shadangas* en términos de *aksharakalas* y *matras* (**cuadro 9**). La argumentación de estos autores se basa en que un *aksharakala* equivale a un *anudrutam* (como en la teoría carnática, es decir, a un pulso), un *matra* a un *laghu*

(como en el antiguo *Brhaddesi* de Matanga -tratado en sánscrito sobre música del s.VIII d.C.-) y un *laghu* a 4 *anudrutams* (como en ambos casos); así, la proporción de un *aksharakala* a un *matra* es de 4 a 1, un razonamiento problemático que ningún músico o experto defendería hoy, ya que no guarda relación con la práctica actual (Goesbeck 1995: 364-5).

| ANGA | SÍMBOLO EN MÚSICA CARNÁTICA | SÍMBOLO EN MÚSICA DE KERALA | VALOR |
|--------------------------------------|---|------------------------------------|--|
| 1. <i>Anudrutam</i> o <i>viraama</i> |  | I | 1 <i>aksharakala</i> o ¼ de <i>matra</i> |
| 2. <i>Drutam</i> | O | O | 2 <i>aksharakalas</i> o ½ <i>matra</i> |
| 3. <i>Laghu</i> | | | 4 <i>aksharakalas</i> (o 3,5,7,9) o 1 <i>matra</i> |
| 4. <i>Guru</i> | 8 | ∞ | 8 <i>aksharakalas</i> o 2 <i>matras</i> |
| 5. <i>Plutam</i> | 8 | ∞ | 12 <i>aksharakalas</i> o 3 <i>matras</i> |
| 6. <i>Kakapadam</i> | + | + | 16 <i>aksharakalas</i> o 4 <i>matras</i> |

Cuadro 9. Esquema comparativo de los símbolos y valores de los *angas* en el sistema musical carnático y en la música de Kerala

Continuando el análisis de los elementos que integran el *tala*, Omchery Bhalla sigue argumentando:

Al contrario de lo que sucede en la música carnática, el valor del *laghu* [en la música de Kerala] es invariable y su valor tiene un carácter *chaturasra*. Siendo esto así, el esquema de las 35 *talas*, formulado multiplicando los diferentes valores del *laghu* basados en las variedades de *jatis*: *tisra* (3), *chaturasra* (4),

khanda (5), *misra* (7) y *sankirna* (9) por cada una de los siete *talas*: *dhruva*, *matya*, *triputa*, *ata*, *jhampa*, *rupaka* y *eka* no puede ser aceptado aquí (Omchery Bhalla 1990:2).

Sin embargo, el término conocido como *gati* en la música carnática, que hace referencia a las diferentes unidades rítmicas que forman un pulso, es ampliamente aceptado en *kshetra vadya kala*, donde adopta el nombre de *nadha* (Nambisan 2000) o *kooru* (Venkitasubramonia Iyer 1969: 6, Omchery Bhalla 1990: 2) y es formulado con innumerables variaciones, entre las que destacan tres, presentes en los famosos *melams* como *tayambaka*, *panchavadyam* o *chenda melam* (Venkitasubramonia Iyer 1969: 6, Omchery Bhalla 1990: 3):

- *Pancharikooru---Tisra gati* (combinación de 3).
- *Atantakooru-----Misra gati* (combinación de 7).
- *Chempakooru----Khanda gati* (combinación de 5)

En definitiva, la escasa literatura que existe sobre la música de Kerala así como la escasa investigación en general llevada a cabo en el campo de los *talas* presentes en la misma, como apunta Gautam (1993: 221), nos tendría que conducir a depender únicamente de los antiguos tratados en sánscrito para adquirir una información auténtica y adecuada respecto al concepto de *tala*. Sin embargo, la realidad es otra; la ambigüedad de términos y las discrepancias entre músicos y musicólogos no sólo son el resultado de una aparente indiferencia ante los valores métricos presentes en los tratados en sánscrito, sino que, como sugerí ya a finales del capítulo 9.1, las causas de dichas imprecisiones se pueden atribuir al mismo proceso pedagógico que rige en India.

10.2.1 Relación con el sistema métrico de la tradición carnática

El análisis de los *talas* de Kerala no ha de ser realizado de forma aislada sino que debe ser considerado teniendo en cuenta no sólo la teoría y práctica del *tala* en la música carnática del sur de India, sino también las antiguas tradiciones descritas en los tratados teóricos en sánscrito. Aun así, el respeto por estas dos tradiciones no debe impedirnos

entender que son sistemas diferentes uno del otro, y que existen ciertos rasgos distintivos que hacen de la música instrumental de Kerala una tradición con carácter propio, como iré demostrando a lo largo de este capítulo.

En primer lugar, básicamente, la estructura de los *talas* presentes en el sistema actual de Kerala es completamente distinta al sistema presente en la música carnática; esta última, como ya vimos en el capítulo 10.1, se basa en los *sapta talas* y sus combinaciones con los 5 tipos de *jatis* que el *laghu* puede adoptar, resultando así 35 *talas* diferentes. Sin embargo, en la música de Kerala, como afirman Omchery Bhalla (1990: 2) y Groesbeck (Groesbeck & Palackal 2000: 939), estas 5 variedades de *laghu* no existen. Además, mientras que en la música carnática cada *tala* generalmente implica un único y determinado número de pulsos (por ejemplo, un ciclo de *adi tala* consta de 8 pulsos; un ciclo de *chaturasra jati rupaka* tiene 6, etc.), en Kerala, por el contrario, un ciclo de un determinado *tala* tiene diferentes índices de pulsos conocidos como *kalams*; y el que un mismo *tala* pueda tener más de dos números diferentes de pulsos es inhabitual en la música carnática.

Asimismo, en la música ritual los diferentes *kalams* se desarrollan según la disminución progresiva del número de pulsos o del ciclo de *talas* con un constante incremento del tempo; y dicho concepto es completamente ajeno a la mayoría de los géneros de la música carnática, en los que el tempo y los ciclos del respectivo *tala* permanecen constantes de un modo preciso desde el comienzo hasta el final de la pieza musical. Más aún, teniendo en cuenta que el número de pulsos de un determinado *kalam* en un *tala* establecido puede coincidir, como de hecho sucede, con el número de pulsos de un *tala* del sistema carnático, aun así existen dos aspectos importantes que los distinguen:

1. En tanto que en la música carnática (particularmente en los conciertos de música vocal), los intérpretes, e incluso el público, mantienen el *tala* por medio de un sistema de gestos realizados con la mano (vistos ya en el capítulo 10.1.1), en los géneros rituales de Kerala, los intérpretes mantienen el *tala* en los idiófonos (y en ocasiones en los membranófonos); raramente los oyentes marcan el *tala* con sus manos. Así señala, entre otros, Powers:

Las secciones del *tala* son marcadas por idiófonos de uno u otro tipo, como es el caso de los conjuntos procesionales de los templos del sur de India; (...) En los estilos de concierto clásico, sin embargo, las divisiones del *tala* son marcadas bien por el intérprete principal con su mano, bien por el intérprete de un cordófono en las cuerdas laterales o no se marca de ningún modo (Powers 1980: 114).

Efectivamente, en India, la música ritual y devocional incluye de forma habitual el uso de idiófonos que mantienen el *tala*, al igual que sucedía en el drama antiguo, como aparece indicado en el capítulo 31 del *Natya Sastra*. Como posible razón de esta diferencia entre ambos géneros, Groesbeck (1995: 369) argumenta el hecho de que durante cientos de años en el sur de India los únicos gestos realizados con la mano para marcar el tiempo en música han sido aquellos asociados con los valores rítmicos estandarizados en la música carnática; y puesto que *laghu*, *drutam* y *anudrutam* no figuran en la teoría de los músicos de *kshetra vadya kala*, el concepto de mantener el *tala* por medio de gestos manuales está igualmente ausente.

2. Un segundo aspecto que diferencia ambas tradiciones hace alusión al lugar donde se sitúan los acentos dentro de un ciclo del *tala*. Si bien, como afirma Omchery Bhalla (1990: 3-4), en ambos sistemas musicales los *talas* se expresan a través de *sasabdakriyas* y *nisabdakriyas*, la forma de marcarlos varía, como acabamos de ver en el punto precedente. Mientras en la música carnática los *sasabdakriyas* se expresan con palmadas generalmente sobre el muslo y los *nisabdakriyas* con los toques marcados por los dedos, en la música de Kerala ambos *kriyas* se expresan con toques sonoros en el idiófono o membranófono en el primer caso y silencios o toques silenciosos en el segundo caso.

Teniendo en cuenta lo anterior, los percusionistas tienden a situar el acento más importante del ciclo del *tala* (*samam* o *sam*) bien al comienzo y final del ciclo, o bien sólo al final del mismo; en la música carnática, por el contrario, el acento primario que ejerce como centro de gravedad de todo el ciclo se sitúa siempre al comienzo del *avarta* (Deva 1993: 33).

No obstante, como ya vimos en el capítulo anterior, algunos autores han argumentado que los *talas* de Kerala usados en la música instrumental ritual o en géneros teatrales como *kathakali* son idénticos a ciertos *talas* del sistema musical carnático; pero dichos autores no justifican sus planteamientos o, en todo caso, sus razones no son convincentes. Aunque las comparaciones establecidas ignoran los puntos resumidos anteriormente, pueden ser en cierta manera justificables en tres de los ejemplos: *panchari*, *chempada* y *adanta*.

Por ejemplo, el ciclo de 8 pulsos de *chempada tala* es generalmente percutido de la siguiente forma: . . . X . X . X (donde X indica golpe sonoro y el punto golpe silencioso o silencio) o X . . . X . X . (X)¹⁸¹, donde el toque final es el primer pulso del ciclo siguiente. Su equivalente en la música de Kerala, *adi tala*, es percutido: X . . . (*laghu*) X . (*drutam*) X . (*drutam*); es decir, palmada seguida de 3 toques con los dedos meñique, anular y corazón + palmada y vuelta de la mano + palmada y vuelta de la mano. Y aunque el lugar de los acentos o *kriyas* difiere en ambas versiones, las divisiones del *tala* coinciden, siendo en ambos casos: 4+2+2. Y lo mismo ocurre en los casos de *adanta* y *panchari*.

Sin embargo, respecto a los otros tres *talas* (*chempa*, *triputa* o *muri adanta* y *eka*), dichas comparaciones no son sostenibles, como argumenta asimismo Groesbeck (1995: 372). En primer lugar, *chempa* (en su *kalam* de 10 pulsos) es percutido de la siguiente forma: . X X X X . X X . X (5+3+2), mientras que *misra jati jhampa* es percutido: X (*laghu*) X (*anudrutam*) X . (*drutam*); es decir, palmada seguida de 6 toques con los dedos meñique, anular, corazón, índice, pulgar, meñique + palmada + palmada y vuelta de la mano), dividido por tanto como 7+1+2. En segundo lugar, los *padams*¹⁸² en el *tala muri adanta* normalmente contienen *kalasams* (pasajes cadenciales) de 6 pulsos, mientras su “equivalente” en el sistema carnático: *tisra jati triputa tala* consta siempre de 7 pulsos. Y, por último, un ciclo de *eka tala* es normalmente en 1 o 2 pulsos, mientras que en la música carnática *chaturasra jati eka* es en 4.

¹⁸¹ Comunicación personal de Rolf Groesbeck.

¹⁸² Forma musical en *kathakali* en la que el cantante canta una historia, el actor imita los versos cantados por el cantante con *mudras*, y el percusionista sigue suavemente los movimientos del actor. Se divide en dos partes: *padam* (cuyas secciones son *anupallavi*, *pallavi* o *charana*) y *kalasam*.

Si comparamos además otros aspectos musicales presentes en la *performance*, seguiremos percibiendo diferencias entre los géneros instrumentales de Kerala y los de la música carnática. En primer lugar, aunque, en teoría, 5 tipos de *layas* o velocidades han sido aceptados en la música carnática -*ati-vilamba* (muy lento), *vilamba* (lento), *madhya* (medio), *druta* (rápido) y *ati-druta* (muy rápido)-, en la práctica, la interpretación de una composición raramente excede 2 velocidades. En cambio, en los grupos instrumentales de Kerala no solo son comunes estas 5 velocidades (agrupadas bajo el nombre de *panchakalam*), sino que incluso existe una sexta velocidad: *ati-ati-vilamba* (lentísimo) que da lugar a *pati kalam*, el tempo inicial de un *melam* (Omchery Bhalla, 1990: 4).

Por otro lado, cada recital instrumental carnático incluye un solo de percusión en el *mridangam* que recibe el nombre de *tani avarttanam* y que puede ser acompañado por los instrumentos *ghatam*¹⁸³, *khanjira*¹⁸⁴ o *morsing*¹⁸⁵ cuando éstos forman parte del grupo. Pero este componente formal de la música carnática no tiene ninguna conexión con los géneros de Kerala, por varias razones que ya comenté al comienzo del presente capítulo. En primer lugar, en los géneros de percusión rituales el tempo aumenta de velocidad considerablemente según los *kalams*, mientras que a lo largo de este solo de percusión carnático se supone que el tempo ha de permanecer invariable (aunque en la práctica normalmente la velocidad aumenta ligeramente); y en segundo lugar, el *tala* presente en dicho solo carnático es invariable a lo largo del mismo, mientras que en los géneros *kshetra vadya kala* la duración del ciclo del *tala* varía en las diferentes secciones o *kalams* (Groesbeck 1995: 217). En la tradición carnática, por tanto, no existen géneros equivalentes a *panchavadyam* o *tayambaka* por ejemplo, ni en la tradición originaria de Kerala existe un género comparable al solo de percusión en un concierto carnático (Groesbeck & Palackal 2000: 940). Asimismo, cada género instrumental de Kerala tiene

¹⁸³ *Ghatam* (111.24 según la clasificación de Hornbostel y Sachs): Pote de arcilla usado en la música carnática. Se trata de un idiófono de percusión, cuyo tono viene determinado por su forma y tamaño. El sonido del *ghatam* puede modularse ajustando la distancia entre la apertura del instrumento y el abdomen del músico. También pueden obtenerse sonidos diferentes percutiendo dicha apertura con la palma de la mano (Pesch 1999: 51).

¹⁸⁴ *Khanjira* (211.311 según la clasificación de Hornbostel y Sachs): Al igual que la pandereta europea, consiste en un marco circular de madera sobre el cual se fija una membrana hecha generalmente de piel de lagarto y varios pares de pequeños discos de metal que producen un acento adicional. Dicha membrana puede producir diferentes tonos y continuos glissandos (Pesch 1999: 51-2).

¹⁸⁵ *Morsing* (121.221 según la clasificación de Hornbostel y Sachs): instrumento comparable al arpa judía de Occidente. Consiste en un arco de acero en el que se fija una laminilla de metal arqueada. Esta laminilla vibra entre los labios del ejecutante y es percutida según los patrones del *tala* correspondiente. Según diferentes técnicas de inhalación y exhalación se pueden conseguir diferentes sonidos (Pesch 1999: 52).

su propia selección de *talas* exclusivos en los que siempre es interpretado, al contrario de lo que ocurre en la música carnática, donde un mismo género musical es interpretado en diferentes *talas* (Groesbeck 1995: 347-8). Estas razones conducen a la conclusión de que el sistema de *talas* de Kerala es considerablemente más específico respecto a los géneros que el utilizado en la música carnática.

| MÚSICA CARNÁTICA | MÚSICA DE KERALA |
|---|--|
| 1. El <i>laghu</i> puede adoptar diferentes <i>jatis</i> : 4,3,7,5,9. | 1. El <i>laghu</i> no adopta <i>jatis</i> . |
| 2. Cada <i>tala</i> consta de un determinado número de pulsos. | 2. Cada <i>tala</i> consta de diferentes índices de pulsos: <i>kalams</i> . |
| 3. El tempo y los ciclos del respectivo <i>tala</i> permanecen constantes a lo largo de la pieza musical. | 3. Los ciclos del <i>tala</i> disminuyen y el tempo aumenta a lo largo de la pieza. |
| 4. Intérpretes y público mantienen el <i>tala</i> con gestos. | 4. Los intérpretes mantienen el <i>tala</i> en los idiófonos. |
| 5. Los <i>sasabdakriyas</i> se expresan con palmadas y los <i>nisabdakriyas</i> con toques de los dedos. | 5. Los <i>sasabdakriyas</i> se expresan con toques sonoros en el instrumento y los <i>nisabdakriyas</i> con silencios. |
| 6. El acento principal se sitúa al comienzo del <i>avarta</i> . | 6. El acento se sitúa al comienzo y final del ciclo de <i>tala</i> o sólo al final. |

Cuadro 10. Cuadro-resumen de las diferencias entre ambos sistemas musicales

Por lo tanto, concluyo este capítulo subrayando la idea presentada ya al comienzo del capítulo 7 referente a que ambos géneros -la gran tradición clásica que representa la música carnática y la denominada “música de Kerala” (música ritual/devocional presente en los géneros teatrales e instrumentales estudiados a lo largo de los capítulos 6 y 7)- no pueden ser consideradas sino como culturas musicales independientes. Y, aunque es cierto que existen similitudes entre ambas, en último término son claramente sistemas musicales distintos, no sólo en relación con el sistema métrico y la valoración del mismo,

como hemos visto, sino también en otros aspectos como son el contexto de *performance*, los géneros musicales que los integran, los instrumentos utilizados, las funciones de los mismos o las comunidades de músicos presentes en ambas categorías musicales.

10.3 Estructura musical interna de *panchavadyam*

Una *performance* de *panchavadyam* siempre se inicia con el soplo de la concha de caracola denominada *sankhu*. Como ya vimos en el capítulo 5.3, soplar el *sankhu* simboliza la sílaba santa A-U-M (quizás más conocida en occidente como OM), que los hindúes consideran como el origen de todos los sonidos. El músico comienza soplandola suavemente; el sonido va ascendiendo progresivamente hasta alcanzar el clímax máximo de volumen, para finalmente, de forma paulatina, ir descendiendo hasta dejar de ser audible. Estudiosos como Venkitasubramonia Iyer (1967: 140) o Chandran (2003: 36-7), señalan que, tras el soplo de la concha, es el *edakkya* el que da comienzo al conjunto, seguido del *timila* y el *maddalam*, pero a través de mi trabajo de campo y de numerosas entrevistas con músicos, pude constatar que en la actualidad no es así. Cuando el sonido del *sankhu* alcanza el clímax, en la mitad del 3º soplo, es el líder del tambor *timila* el que comienza la interpretación, y poco después se une el resto de la banda. Este músico de *timila*, considerado el “jefe” (*timila pramani*), no sólo es el encargado de dirigir al conjunto sino que es además quien decide y marca el tempo con el que el grupo comenzará la *performance*. Esta introducción en la que el *timila* marca el pulso es conocida como *kalamedal* (ver transcripción en **anexo III.A**). Así pues, tanto funcional como musicalmente, el tambor *timila* se erige como el instrumento por excelencia al ser interpretado por el músico de mayor “categoría” y ser, asimismo, el instrumento que determina en todo momento el fluir de la *performance*.

Panchavadyam ofrece posibilidades tanto para la interpretación colectiva como individual. Cada sección consta de composiciones fijas que los músicos han de memorizar a lo largo de sus años de estudio (recogidas en los anexos). A partir de ellas, los músicos pueden realizar diferentes tipos de improvisaciones con complejas variaciones y toda clase de adornos, que hacen que surja un solfeo rítmico de excepcional riqueza. Mientras tanto, la estructura rítmica base es audible en los otros instrumentos que

en ese momento no están improvisando. Así, figuran tanto solos improvisados realizados por turnos por los instrumentos de percusión *timila*, *maddalam* y en ocasiones *edakky* (mientras el resto de instrumentistas sigue tocando), como pasajes al unísono de todos los instrumentos (*kuttikottus*). Ocasionalmente, los *avartas* del *tala* los repiten un intérprete tras otro en cada uno de los grupos. Por el contrario, el idiófono *ilathalam* es el único constante a lo largo de la *performance*, puesto que su función es mantener el *tala* de principio a fin, mientras que el *kombu* es el instrumento encargado de enfatizar y prolongar los toques de tambor de los percusionistas. Así pues, se puede decir que, dentro del grupo, hay tres tipos de intérpretes: los que se encargan de las composiciones rítmicas (los membranófonos *timila*, *maddalam* y *edakky*), los que marcan el *tala* (*ilathalam*) y aquellos cuya función es apoyar ciertos pasajes rítmicos (*kombu*).

Panchavadyam se caracteriza por una estructura rítmica piramidal. La interpretación comienza en un tempo lento y poco a poco el ritmo va progresando hasta alcanzar un crescendo en el que los músicos crean una torre de ritmo vertiginoso (**imagen 47**).

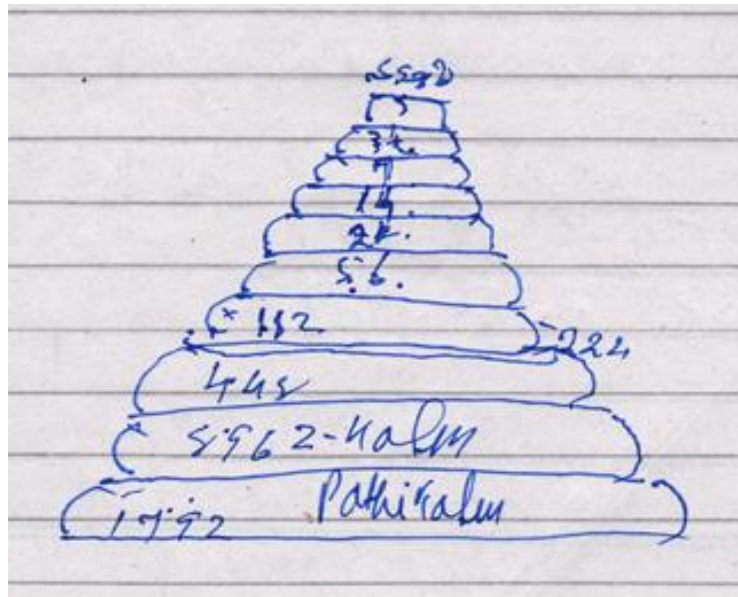


Imagen 47. Dibujo que representa la estructura de *panchavadyam*

(Margi Mohanan, 26-10-2005).

La progresión de la música se basa en *kalams*, que pueden ser considerados como diferentes partes que cuentan además con un tempo diferente. Los pulsos (*aksharakalas*) de dichos *kalams* están organizados en ciclos denominados *chempadavattoms*, que a su vez están divididos en diferentes secciones (*talavattoms*), diferenciadas por la longitud de los ciclos del *tala* empleado.

Tanto mi gurú Margi Mohanan como Nambissan (comunicación personal) y el músico Mohan Pothuval (comunicación personal) sostienen que el *tala* utilizado hasta el 6° *kalam* es *chempada tala*, que, como vimos en el capítulo precedente, consta de 8 pulsos y se identifica, por tanto, con *adi tala* (*chaturasra jati tripata tala*) de la música carnática. Los últimos 4 *kalams* (28, 14, 7 y 3 ½), al no estar divididos en secciones, están en *tripata tala*, que consta de 7 pulsos¹⁸⁶. El ciclo de pulsos de cada sección va disminuyendo progresivamente en torno al final, siendo cada número de pulsos la mitad de los presentes en la sección precedente. Así, el primer *kalam* (denominado *pathikal* o *pathikalam*) es de 1792 pulsos, el segundo consta de 896, el tercero de 448 y así sucesivamente hasta llegar a una sección de 3 ½ pulsos¹⁸⁷ (**cuadro 11**).

| SECCIONES o TALAVATTOMS | CHEMPADAVATTOMS | Nº DE AKSHARAKALAS POR KALAM | | | | | |
|----------------------------|-----------------|---------------------------------|-----|----|----|----|----|
| | | 1º | 2º | 3º | 4º | 5º | 6º |
| 1 | 1ª | 256 | 128 | 64 | 32 | 16 | 8 |
| 2 | 2ª | 128 | 64 | 32 | 16 | 8 | 4 |
| 3 | | 128 | 64 | 32 | 16 | 8 | 4 |
| 4 | 3ª | 128 | 64 | 32 | 16 | 8 | 4 |
| 5 | | 128 | 64 | 32 | 16 | 8 | 4 |
| 6 | 4ª | 64 | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 |
| 7 | | 64 | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 |
| 8 | | 64 | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 |
| 9 | | 64 | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 |

¹⁸⁶ Ciertos autores (Venkitasubramonia Iyer 1967: 140; Rajagopalan 1967: 98; Groesbeck 1995: 351), sin embargo, establecen *tripata tala* como el único *tala* usado en *panchavadyam*. Sería también posible, puesto que en lugar de tocar 7 ciclos de *chempada tala* se puede lograr el mismo número de pulsos tocando 8 ciclos de *tripata tala*.

¹⁸⁷ Durante la interpretación los músicos no van contando los pulsos, puesto que la organización de los mismos se encuentra fijado en las composiciones “tipo” que han de memorizar y que muestro en los anexos.

| | | | | | | | |
|------------------------------|--|---|------------|------------|------------|------------|-----------|
| 10 | 5 ^a | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 | 1 |
| 11 | | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 | 1 |
| 12 | | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 | 1 |
| 13 | | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 | 1 |
| 14 | | 24 | 12 | 6 | 3 | 1½ | ¾ |
| 15 | | 24 | 12 | 6 | 3 | 1½ | ¾ |
| 16 | | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 | 1 |
| 17 | | 16 | 8 | 4 | 2 | 1 | ½ |
| 18 | | 16 | 8 | 4 | 2 | 1 | ½ |
| 19 | | 16 | 8 | 4 | 2 | 1 | ½ |
| 20 | 6 ^a | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 | 1 |
| 21 | | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 | 1 |
| 22 | | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 | 1 |
| 23 | | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 | 1 |
| 24 | | 32 | 16 | 8 | 4 | 2 | 1 |
| 25 | | 96 | 48 | 24 | 12 | 6 | 3 |
| 26 | 7 ^a | 96 | 48 | 24 | 12 | 6 | 3 |
| 27 | | 160 | 80 | 40 | 20 | 10 | 5 |
| Nº total de secciones | Nº total de chempadavattoms | Nº total de aksharakalas por kalam | | | | | |
| 27 | 7 | 1792 | 896 | 448 | 224 | 112 | 56 |

Cuadro 11. Estructura musical de *panchavadyam*¹⁸⁸

En sus inicios, sin embargo, cuando se cree que *panchavadyam* era interpretado en el interior de los templos, constaba de pocos *kalam*s, puesto que al tratarse de un género ritualístico su duración debía ser breve. Antes de la publicación del libro *Timila vadyam* (1989), la sección inicial comenzaba en el 6º *kalam* de 56 pulsos e iba disminuyendo hasta llegar a una sección de 3 ½ pulsos. Como llegados a este punto no había posibilidad de extender más la música, se empezó a aumentar el número de pulsos hacia la izquierda, añadiendo cada vez el doble de *aksharakalas* (**cuadro 12**). De ahí que autores como Rajagopalan (1967: 98) o Jayashanker (1999: 350) cuenten como 1º *kalam* el de 56 *aksharakalas*. Los *kalam*s restantes, que complican más la estructura del género, fueron introducidos por el intérprete de *maddalam* Sri Venkicchan Swamy (que, como vimos en el capítulo 8, también cambió la forma de sujeción del dicho instrumento) junto

¹⁸⁸ Cuadro que aparece recogido de forma similar en los libros de Annamanada Paremaswara Marar (1975, 1989). No se incluyen los últimos 4 *kalam*s (28, 14, 7 y 3 ½) puesto que no tienen divisiones.

a los intérpretes de *timila* Sri Annamanada Atchuthan Marar, Sri Peethambara Marar y Sri Parameswaran Marar (Gopala Menon 1986: 21).

←

| | | | | | | | | | |
|-----------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|
| <i>Pathikal</i> | 2° <i>kalam</i> | 3° <i>kalam</i> | 4° <i>kalam</i> | 5° <i>kalam</i> | 6° <i>kalam</i> | | | | |
| 1792 | 896 | 448 | 224 | 112 | 56 | 28 | 14 | 7 | 3 ½ |
| | | | | | 1° <i>kalam</i> | 2° <i>kalam</i> | 3° <i>kalam</i> | 4° <i>kalam</i> | 5° <i>kalam</i> |

→

Cuadro 12. Resumen de la sucesión de *kalams* en *panchavadyam*

Otro cambio importante es el referido al modo de interpretación de cada sección. En el pasado, cada *talavattom* era interpretado por un solo músico. Hoy, al haberse añadido secciones más amplias en cuanto a número de pulsos (1792, 896, 448, 224), resulta complicado para un único artista el percutir toda la sección, de ahí que su interpretación sea dividida entre los diversos artistas de la misma familia de instrumentos. Esta ampliación de las secciones también ha acrecentado el campo de improvisación para los músicos; ahora pueden disponer de más tiempo para demostrar su talento innato y sus habilidades técnicas en el instrumento. Y así, mientras anteriormente el *gati* más utilizado era *chaturasra* (y sus múltiplos), el músico Annamanada Peethambara Marar fue el principal responsable de introducir el uso de los diferentes *gatis* (*tisra*, *khanda*, *misra* y *sankirna*) (Nambisan 2005: 108-110).

Lo más habitual, según mi gurú Margi Mohanan, es que *panchavadyam* comience interpretándose a partir del 3° *kalam* (de 448 *aksharakalas*). En la práctica actual, los ciclos de 1792 (1° *kalam*), 896 (2° *kalam*) y 224 (4° *kalam*) están prácticamente en desuso y rara vez son tocados. No obstante, es posible escuchar el número completo de *kalam*s en los festivales de mayor renombre e importancia y su duración puede sobrepasar las 3 horas. Sin embargo, la duración estándar de una actuación de *panchavadyam* es de una hora (siempre y cuando empiecen en el 3° *kalam*).

A continuación, paso a analizar cada sección considerando la estructura más frecuente de *panchavadyam* (y que es la que mi gurú me enseñó)¹⁸⁹, que comienza en el 3° *kalam* (448 pulsos) y omite el 4° *kalam* (224 pulsos) (ver transcripciones en anexos):

- Antes de comenzar la introducción (denominada *kalamneratal*), que es considerada como el inicio de la *performance*, los músicos interpretan una pequeña sección (*kalamedal*) en la que el instrumento *timila* marca el tempo con el que comenzarán la *performance* (**anexo III.A**). La introducción propiamente dicha (**anexo III.B**) es interpretada por 2 *timilas* (el líder, colocado en el centro de la alineación de *timilas* y el 2° líder, situado a su derecha). Entre ambos percuten un total de 128 *aksharakalas* improvisando en ocasiones según su capacidad y talento. Mientras, el resto de *timilas* marca sólo los pulsos a modo de ostinato. Con *kalamneratal*, el oyente entendido puede distinguir el *kalam* en el que comenzarán.
- Después comenzaría el 3° *kalam* de 448 *aksharakalas* (recogido en **anexo III.C** y **vídeo adjunto**¹⁹⁰), con la distribución mostrada en el cuadro nº 12. Al final del mismo tiene lugar el denominado *kalasam* o *kuttikottu*, fragmento rítmicamente similar al *talavattom* que indica el final de la sección y en el que todos los instrumentos tocan a la vez en tempo rápido (*druta laya*). Es fácilmente reconocible no sólo por el aumento del tempo sino también por la posición que los músicos adoptan: los intérpretes de *timila* inclinan el tronco hacia delante al igual que los de *maddalam*, que además se mueven ligeramente de arriba a abajo doblando sus rodillas. Dependiendo del tiempo del que dispongan, puede ser repetido más de una vez. Seguidamente, tocan una sección conocida como *kalammaral* de 112 pulsos, cuyo significado es “cambio de *kalam*”.

¹⁸⁹ Dicha estructura me la enseñó con *vayttari* y tocando el *timila*. Mi trabajo consistió en transcribir el ritmo y organizarlo según la estructura que muestro en el **cuadro nº 12**, así como compararla con la descrita en el libro en malayalam *Timila vadyam* (1989) (el primer intento de transcripción de *panchavadyam* pero que cuenta con muchos errores y que los músicos no siguen). El siguiente paso fue analizar si en las *performances* a las que pude asistir seguían dicha estructura, además de analizar cómo era la interacción entre los músicos y el público, cómo se alternaban los instrumentos, etc...aspectos que describo desde mi propia experiencia.

¹⁹⁰ El fragmento mostrado en el vídeo corresponde a una grabación realizada por mí en Rappal (Thrissur) el 22-04-2006. Los músicos fueron contratados en exclusiva para dicha grabación.

- Tras esta última, inician el 5° *kalam* de 112 *aksharakalas* (**anexo III.D**) con la distribución mostrada en el cuadro nº 12. Y otra vez *kuttikottu* y *kalammaral* de 112 pulsos.
- Posteriormente viene el 6° *kalam* de 56 *aksharakalas* (**anexo III.E**), conocido a veces como *edakala* (Gopala Menon 1986: 24) e igualmente interpretado de la forma que aparece en el cuadro nº 12. Éste es considerado el eje de *panchavadyam* y a partir de él, como ya expliqué, los *kalam*s restantes (28, 14, 7 y 3 ½) vuelven a numerarse como 2° *kalam*, 3° *kalam*, 4° *kalam* y 5° *kalam* y son interpretados en *triputa tala* (7 pulsos). Este *kalam*, por tanto, abre paso a una nueva sucesión de pulsos.
- El siguiente *kalam* de 28 pulsos (**anexo III.F**) es interpretado sólo por los músicos de *timila*, alternándose primero los situados al lado izquierdo del líder y después los situados a su derecha. Lo tocan en 3 velocidades: lento (*vilamba laya*), medio (*madhya laya*) y rápido (*druva laya*). Tanto el *kalam* de 14 pulsos (al que los músicos se refieren también como 1ª *triputa*) (**anexo III.G**) como el *kalam* de 7 pulsos (2ª *triputa*) (**anexo III.H**) son tocados por todos los instrumentos y repetidos varias veces (según el tiempo que tengan establecido para la *performance*). Igualmente, ambos finalizan en *kuttikottus* en los que se dobla la velocidad.
- En el último *kalam* de 3 ½ pulsos (3ª *triputa*) (**anexo III.I**) el tempo va aumentando y culmina en una sección de cierre denominada *eka tala* (**anexo III.J**), interpretada también en los 3 tipos de tempo: lento, medio y rápido, que son marcados por solos del *maddalam*.
- Finalmente, los músicos de *timila* se colocan formando un círculo rodeados por los intérpretes de *ilathalam* y realizan diferentes improvisaciones teniendo como base el *tala triputa*. Este final es conocido como *timila edachil* (**imagen 48**).

En general, cada *chempadavattom* es repetido entre los 2 grupos de *timila* a modo de pregunta-respuesta: primero los que se encuentran a la izquierda del líder y después

los que están situados a su derecha. A cada *timila* le corresponde un *kombu*, normalmente el que está situado frente a él, que le acompaña en dichos solos. Cuando los *timilas* terminan el *talavattom* correspondiente, toman el turno los *maddalams*, que lo repiten igualmente a modo de pregunta-respuesta. Si el grupo cuenta con un músico de *edakkya* talentoso, también éste puede repetir el *chempadavattom* acompañado por el líder de los *maddalam* y a veces también por el líder de *timilas*.



Imagen 48. *Timila edachil* en *Kurumali Kavu Temple*
(Puthukkad, Thrissur, 04-03-2006).

Analizando, por tanto, la estructura musical piramidal de *panchavadyam* (caracterizada, como he mostrado, por un aumento de la velocidad y una disminución de los ciclos rítmicos) puede considerarse que ésta representa el esfuerzo por tender un puente entre la esfera del ser humano y la esfera divina. La idea de que la música es una manera de llegar a la divinidad es la razón por la que fueron desarrollados géneros musicales tan sofisticados como *panchavadyam* o *chenda melam* (Killius 2006: 98). Sin embargo, aunque ambos comparten una estructura musical piramidal, las diferencias en

cuanto a instrumentos utilizados, estructura interna de pulsos¹⁹¹ y desarrollo de la *performance*, hacen de *panchavadyam* un género exclusivo y distinto a cualquier otro presente en Kerala. La combinación de su potente y exuberante instrumentación y su compleja estructura musical proporciona un gran espectáculo y contribuye a la elaboración de una producción artística fantástica que hace vibrar a la gente en todas las inmediaciones, que visiblemente emocionados encogen y sacuden sus cuerpos al ritmo de la música.

¹⁹¹ Ver Killius 2006: 117-129.

CONCLUSIONES / *CONCLUSIONS*

Tras desarrollar una panorámica relativa al estado indio de Kerala, necesaria para situarnos geográficamente, y un análisis de los aspectos más destacados de su población hindú, para ubicarnos culturalmente, en el presente trabajo he abordado dos esferas íntimamente relacionadas entre sí en dicho estado: la religiosa y la musical. En India, la música es considerada como la más elevada expresión artística en comparación con el resto de las artes, se le atribuye un origen divino y constituye para los hindúes un modo de liberación y unión con Dios (Kartomi 1990: 56). Por este motivo, destacan diversas artes escénicas y géneros musicales -como el que ocupa esta investigación- que han desarrollado una fuerte identidad común y que forman parte de la vida del templo siendo imprescindibles en las festividades anuales celebradas en los mismos.

Partiendo del hecho de que la música constituye un requisito esencial en la mayoría de las actividades religiosas celebradas en el templo, se hacía necesario descubrir si ésta es realmente un elemento fundamental en la práctica religiosa o si, por el contrario, desempeña un papel ornamental en los diversos ritos hindúes. Para ello, no sólo he realizado un estudio detallado de dichos rituales (diarios, ocasionales y anuales), así como de los festivales que tienen lugar en los templos de Kerala, sino que he analizado los géneros musicales presentes en los mismos (instrumentación y contexto de *performance*), distinguiéndolos según su vinculación más o menos cercana al ritual. Así, desde una perspectiva *etic*, y siguiendo tanto el punto de vista religioso como el musical, resulta la siguiente clasificación:

- a. Géneros interpretados por grupos instrumentales de dimensiones reducidas durante una pausa en la procesión de la deidad -*tayambaka*, *keli*, *kurum kuzhal pattu* y *kombu pattu*-.
- b. Géneros interpretados durante dichas procesiones -*panchavadyam* y *chenda melam*-, que constituyen formaciones orquestales.
- c. Pequeños conjuntos instrumentales que actúan en los rituales más sagrados: *edakkya kooru* y *sopanam sangitam* (interpretados durante la adoración a la deidad en el sagrario) y *pani* (género interpretado al inicio de las procesiones).

Dichos géneros musicales son famosos por los instrumentos de percusión que los integran (membranófonos e idiófonos), que les dotan de una poderosa fuerza expresiva y sonora. Éstos, por tanto, abandonan su función de acompañamiento para pasar a ser los verdaderos protagonistas del evento musical, puesto que son los encargados de llamar a los dioses¹⁹². En algunos de estos casos, como he podido comprobar, la música es una realidad relativamente independiente del ritual (a y b), mientras que en otros casos (c) es completamente necesaria para apoyar y expresar el significado religioso, ya que se considera que posee cierto poder en conexión con una determinada deidad o con el ritual en sí, como es el caso de *pani*. Los protagonistas de ambas realidades, los propios músicos y sacerdotes, coinciden en señalar el hecho de que determinadas agrupaciones instrumentales han de acompañar específicamente ciertos rituales. Así, el ritual y la música interpretada durante el mismo constituyen una actividad paralela, ambas realizadas por especialistas de profesiones hereditarias: *nambuthiris* (clase sacerdotal) y *marars/poduvals* (músicos del templo). Y este espacio, por tanto, al igual que sucedía en el pasado, continúa siendo el centro cultural por excelencia en cuanto a géneros musicales y dramáticos se refiere. Hoy es difícil disponer de *marars*, así como de *ambalavasis* en general, que realicen las funciones diarias en el templo, puesto que, como hemos visto, muchos templos perdieron su capital económico como consecuencia de las reformas agrarias, y la retribución a sus músicos disminuyó considerablemente. Actualmente, la riqueza de cada templo (a la que contribuyen las ofrendas de los devotos) se manifiesta en el despliegue de grupos orquestales que exhiben su virtuosismo, elefantes brillantemente decorados que acompañan al grupo de músicos, fuegos artificiales, desfiles de disfraces que simbolizan ofrendas a los dioses, etc. La música no sólo es el vehículo por excelencia para el desarrollo del festival religioso sino también para la interacción social entre los asistentes, constituyendo, asimismo, un símbolo de prestigio para el templo.

Ante esta realidad, se hacía necesario esclarecer si dichos géneros, y en concreto *panchavadyam*, podían adoptar otros significados alejados de su función religiosa y ser interpretados, por tanto, en contextos seculares, como ocurre con algunos géneros dramáticos como *kathakali*. Aunque en un principio parecía una hipótesis inadmisibles, lo cierto es que *panchavadyam*, por su amplitud, su resonancia popular, así como por su

¹⁹² Hay que recordar que ciertos instrumentos como el *chenda* son considerados como *asura vadyam* (instrumentos asociados a fuerzas malignas), mientras otros (como es el caso de los instrumentos integrantes de *panchavadyam*) son considerados como *deva vadyams* (instrumentos de los dioses).

característica estructura musical y la virtuosidad de sus solistas, ha accedido, se podría decir, al rango de espectáculo. Por ello, aunque su origen se halla en el templo y su función es primariamente devocional, a partir de mi trabajo de campo pude comprobar que ocasionalmente se puede ver a dicho grupo orquestal en ámbitos tan diversos como inauguraciones de establecimientos, actos de bienvenida a diversas personalidades o mítines políticos. Sus contextos de actuación, por tanto, no se limitan al templo ni su función es exclusivamente religiosa, como ocurre con otros géneros musicales o artes escénicas. A pesar de ello, la comercialización de esta cultura musical todavía no ha llegado, su aparición en vídeos o audios es escasa, y su presencia en medios de comunicación, como son la televisión o la radio, no es habitual¹⁹³. Asimismo, el interés prestado a dicho género instrumental, ya sea por parte de instituciones dedicadas a las artes como por parte de musicólogos indios u investigadores occidentales, sigue siendo insuficiente, como lo demuestra la escasa bibliografía existente.

Igualmente, he podido evidenciar que *panchavadyam* no es un género que surge a partir de la interacción entre intérpretes y audiencia. La *performance* es definida, por tanto, como una situación en la que están presentes músicos y espectadores que no forman parte del conjunto musical, pero que siguiendo el criterio de Bonnie Wade (en Béhague 1984: 14) pueden ser clasificados de dos formas según su actitud: aquellos que escuchan y fijan su atención en la *performance* propiamente musical, y aquellos que “oyen” la música mientras disfrutan principalmente del ambiente creado en los precintos del templo. Ya esté formado por eruditos en las artes musicales o no, lo cierto es que en numerosas ocasiones el público participa activamente de forma cinética, como ya describí; comportamiento que, por el contrario, es inadmisibile o impensable en los géneros musicales interpretados dentro del templo, que han de conservar austeridad y misticismo. En este sentido, también llama la atención el hecho de que la valoración de la *performance* por parte de la audiencia no dependa de la conexión que ésta mantiene con el ritual o de cómo la música logra expresar el significado religioso (como sucede en otros géneros), sino de la creatividad y capacidad técnica mostrada por los músicos. Ellos son considerados los verdaderos protagonistas, llegando a dejar en un segundo plano al sacerdote y a la deidad.

¹⁹³ Una excepción es el famoso *Thrissur Pooram*, que es retransmitido por diferentes canales televisivos a lo largo de todo el día.

Otra hipótesis planteada al comienzo del presente trabajo de investigación era la posible categorización de la música ritual como un género independiente dentro del panorama musical de Kerala y no como una subdivisión de la música clásica del sur de India. Gracias al estudio detallado del sistema métrico presente en las dos tradiciones musicales y a la realización de un estudio comparativo entre ambas, he podido verificar que la música instrumental ritual y la música carnática constituyen dos culturas musicales independientes. No sólo en cuanto a teoría musical, *performance*, contexto de actuación, géneros, instrumentos utilizados, etc., sino también porque de este modo son percibidas por la sociedad malayali, así como por los músicos pertenecientes a ambas. Pero no sólo he podido demostrar la especificidad de los géneros rituales respecto al sistema métrico carnático sino también la exclusividad de *panchavadyam* como género ritual. Como hemos visto, no sólo lo diferencian de otros géneros los instrumentos que lo integran o su puesta en escena, sino también la peculiaridad de su estructura musical interna.

Al contrario de lo que ocurre con una gran parte de los géneros rituales, exceptuando quizás *tayambaka*, *panchavadyam* sigue prosperando y creciendo en popularidad entre la población malayali. Las reformas agrarias de las décadas de los 60 y 70, la desaparición de sistemas socio-económicos como *marumakathayyam*, que otorgaban una posición privilegiada a castas como los brahmanes (reconocidos mecenas de las artes rituales), el control y la manipulación política ejercida por los *Devaswom Boards*, el declive del sistema de castas y con ello, las profesiones hereditarias, etc., no han mermado el crecimiento y la popularidad de *panchavadyam*, algo que, sin embargo, no ha sucedido con otros géneros musicales presentes en el templo. Curiosamente, los géneros que peor han sobrevivido a dichas reformas son aquellos más íntimamente relacionados con el ritual (*pani*, *sopanam sangitam*), mientras que aquellos géneros más alejados del ritual e interpretados en los exteriores del templo, han mejorado su posición, quizás por su doble funcionalidad de servir tanto en contextos religiosos como seculares.

Asimismo, trazando un recorrido por la historia de *panchavadyam*, he podido constatar que no se trata de un género conservador, anclado en la tradición, sino de un género dinámico y en constante evolución. A lo largo de sus más de 80 años de existencia, dicho fenómeno ha evolucionado considerablemente, experimentando numerosos cambios en cuanto a estructura musical o agrupación instrumental se refiere. Prácticamente todos los autores coinciden en señalar la importancia de diversos músicos

que contribuyeron al desarrollo del género; es más, los músicos más célebres de *panchavadyam* son aquellos que efectuaron ciertas transformaciones (Venkicchan Swamy, Madava Warriar, Annamanada Peethambara Marar). *Panchavadyam*, por tanto, es un género en expansión y libre, al menos de momento, de influencias externas procedentes tanto de otros contextos musicales de India como del mundo occidental; y, curiosamente, sus artistas, más que conservar la tradición, tratan de innovar. Estos datos, por tanto, claramente contrastan con otros géneros rituales o fenómenos musicales en los que los intérpretes luchan por preservar sus tradiciones frente a las posibles influencias foráneas, acentuando más los rasgos identificativos de su tradición. En definitiva, la evolución que *panchavadyam* ha venido experimentado desde 1930 como género musical ha sido estudiada en esta tesis considerando la evolución de la sociedad de Kerala y los cambios socioeconómicos sufridos a lo largo del pasado siglo (como son las reformas concernientes a los templos y sus terrenos, cambios en el patrocinio o la transformación en las relaciones entre castas), no como parte de influencias externas.

En definitiva, a lo largo de las páginas del presente trabajo se ha analizado una sociedad en la que aún hoy rige el sistema de castas; una religión ancestral cuyo epicentro es el templo; un templo, denominado *kshetram*, que constituye el contexto fundamental de unos géneros teatrales y musicales que gozan de gran fama y reconocimiento popular; y un fenómeno musical en particular, *panchavadyam*, que es protagonista indispensable en la vida religiosa y social de dicho estado indio. He considerado sus posibles orígenes y evolución a lo largo de la historia; los instrumentos específicos participantes, descubriendo que existe, al igual que en la sociedad, una jerarquía entre los mismos; aspectos relacionados con los músicos (casta, modo de vida, proceso de enseñanza-aprendizaje), la interacción entre ellos en el contexto de *performance* así como los códigos de interpretación; y aspectos elementales de su estructura musical. Por tanto, he abordado no sólo cuestiones referentes al contexto cultural de *panchavadyam*, sino que he realizado un estudio de sus rasgos más significativos, tratando conceptos asimismo valorados a menudo en la música occidental: géneros, conjuntos instrumentales, músicos, historia, estructura musical, dinámica, etc.

Sin embargo, todavía queda planteada una interesante pregunta: ¿puede considerarse *panchavadyam* un género en vías de extinción en la actual Kerala? Es cierto que las artes tradicionales siguen llamando la atención no sólo de la población malayali

sino también de extranjeros y que los festivales continúan atrayendo a una gran multitud de visitantes cada año. Pero teniendo en cuenta que muchos de los géneros rituales están vinculados a un estilo de vida tradicional y rural, y que los músicos sólo obtienen ingresos durante la época de festivales (por lo que tienen que buscar otros trabajos durante el resto del año), el futuro de *panchavadyam* es realmente incierto en este estado de India en constante evolución y cambio.

After an analysis of the Indian state of Kerala and a study of the most important aspects of the Hindu population, in this work I have dealt with two fields deeply connected in Kerala: the religious and the musical. It is well known that music and religion are closely related in all cultures, but in India, the music stays above the rest of arts; it is considered to have a divine origin and for Hindus it is a way of liberation and union with God (Kartomi 1990: 56). For this reason, there are numerous sophisticated musical and performing art forms –as *panchavadyam*- that are essential elements in the annual festivals celebrated in the temples and that have developed a strong common identity.

Considering that the music is a necessary requirement in most of the religious activities held in the temple, it was important to find out whether the music is an essential component in the religious worship or, otherwise, an ornamental and complementary element in the different Hindu rituals. For that reason, not only have I done a detailed study of those rituals (daily, temporary and annual) and festivals carried out in the temples of Kerala, but also analyzed the musical genres (instruments and performance) distinguishing them based on its connection with the ritual. So, from an *etic* approach and following the religious as well as the musical point of view, the musical genres can be classified in this way:

- a. Genres performed by small instrumental ensembles during a break in the procession of the deity -*tayambaka, keli, kurum kuzhal pattu* and *kombu pattu*-.
- b. Genres performed during the processions by orchestral groups -*panchavadyam* and *chenda melam*-.
- c. Small instrumental genres that are performed during the most sacred rituals: *edakkya kooru* and *sopanam sangitam* (performed during the worship to the deity in the shrine) and *pani* (performed at the beginning of the procession).

These musical ensembles are well known for their percussion instruments (membranophones and idiophones) that generously contribute to a powerful acoustic atmosphere. Therefore, the percussion instruments leave their role of accompanist to be

the real leaders of the musical performance since they are used to call the gods¹⁹⁴. In some cases, as I could see by myself, the music is rather independent from the ritual (a and b), while in other cases (c) is completely necessary to support and express the religious meaning, considering that it has some connection with a specific deity or with the ritual itself, as it happens with *pani*. The leaders of both fields, musicians and priests, agree in the fact that some instrumental ensembles have to accompany specifically certain rituals. So, the ritual and the music performed during it are parallel activities, both carried out by specialists of hereditary works: *nambuthiris* (priests) and *marars/poduvals* (temple musicians). And the temple, therefore, as it happened in the past, remains as the cultural place par excellence.

Nowadays it is difficult for the temples to have *marars*, just like *ambalavasis* in general, who can do the daily services that are required, since, as we have seen, many temples lost all their income as a result of the agrarian reforms, and the musician's income was substantially reduced. At present, a temple's economical capacity is reflected during the festivals through the display of orchestral ensembles, elephants brightly furnished that accompany the musicians, fireworks, costume's parades that symbolize god's offerings, etc. Considering the fact that music is integrated into the religious festivals, it is clear that it helps to highlight these events and encourage the social interaction between the audience, being, as well, a symbol of prestige for the temple.

Having taken the foretold fact into account, it was necessary to clarify if these musical genres, and *panchavadyam* in particular, could have other meanings far from its religious purpose and, therefore, be performed in secular contexts as it happens for example with *kathakali*. Although at the beginning it looked like an unacceptable hypothesis, the truth is that *panchavadyam*, due to its size, popularity as well as its peculiar musical structure and the virtuoso skills of the musicians, could be considered a real show even beyond the religious scope. Even though its origin is in the temple and its main function is primarily devotional, during my fieldwork I realized that occasionally this orchestral ensemble can be seen in different contexts like inaugurational celebrations, welcome-home parties to different celebrities or even political meetings. Therefore,

¹⁹⁴ It is important to remember that some instruments like the *chenda* are considered *asura vadyam* (instruments associated to the evil), while others (like the instruments used in *panchavadyam*) are considered as *deva vadyams* (god's instruments).

certainly its performance field has evolved from the temple and its function is not just religious, like it happens with other musical genres or scenic arts. In spite of that, the commercialization of this musical culture has still not arrived, its presence in video or sound recordings is limited, and its appearance in the media is not usual¹⁹⁵. Additionally, neither institutions dedicated to the development of different arts, neither indian nor western musicologists, have paid enough attention to this musical genre as it is proved by the limited available bibliography.

On the other hand, I could see that *panchavadyam* is not a genre that demands an interaction between musicians and audience. The performance involves musicians and spectators that are not part of the musical ensemble but, according to the opinion of Bonnie Wade (in Béhague 1984: 14), can be classified in two types depending on their attitude: those who listen and pay attention to the musical performance itself, and those who hear the music while they enjoy mainly the festive atmosphere around the temple's surroundings. The fact is that the audience (no matter if there are experts in the musical genres or not) participate frequently in a kinetic way; on the contrary, this behavior is unacceptable or unthinkable in the musical genres performed inside the temple, which have to keep austerity and mysticism. Therefore, the audience appreciates the performance because of the creativity and technical ability displayed by the musicians, not for its connection with the ritual or the way in which the music expresses the religious meaning (as it happens in other genres). To a certain extent, the musicians are considered the real leaders, and the priest and the deity have a supporting role.

Another hypothesis formulated at the beginning of this work was the possible categorization of the ritual music as an independent genre within Kerala's musical scene, not a subdivision of the classical music of south India (carnatic). Thanks to a detailed study of the rhythmic system in both musical traditions and a comparative study between them, I can conclude that the ritualistic music and the carnatic style should be regarded as distinct and independent musical cultures. The main differences are not only seen in the musical theory, genres, context and way of performance, instruments used, etc, but also in the way in which both of them are discerned by the malayali population and the musicians too. In addition, I have shown the exclusiveness of *panchavadyam* as ritualistic

¹⁹⁵ An exception is the famous *Thrissur Pooram*, which is broadcast by different tv channels throughout the day.

genre. As we have seen, this genre has demonstrated its uniqueness through the instruments used, the positioning of the group during the performance and its peculiar musical structure that make it well different from other genres.

In contrast to what happens with many of the ritualistic musical genres (maybe excluding *tayambaka*) *panchavadyam* keeps on prospering and growing in popularity between the malayali population. The agrarian reforms from the sixties and seventies, the abolition of socio-economic systems as *marumakathayyam*, which used to give a privileged position to the brahmins (well known for their support to the ritualistic arts), the control and political manipulation of the *Devaswom Boards* over the temples, the decline of the caste system and therefore the hereditary jobs, etc, have not affected the popularity of *panchavadyam*. However, other ritualistic musical genres have not survived in the same way. Curiously enough, the genres that have survived worse after the reforms are those more closely related to the ritual (*pani* and *sopanam sangitam*), while those genres which are performed in the temple's surroundings, have improved their status, maybe because of its double functionality of being performed both in religious and secular contexts.

Additionally, going through the history of *panchavadyam*, I could confirm that is not a conservative genre, tied to the tradition, but a dynamic one and in constant evolution. Along its 80 years of existence, this genre has significantly evolved, undergoing changes in its musical structure and instruments used. Almost all the authors agree in the importance of various musicians who contributed the the growth of *panchavadyam*; what is more, the most famous musicians of this genre are those who introduced certain transformations (Venkicchan Swamy, Madava Warriar, Annamanada Peethambara Marar). *Panchavadyam*, therefore, is an expanding genre, free for the moment from external influences from other musical contexts of India or the western world; and, oddly, the musicians try to innovate rather than keeping the tradition. These facts make *panchavadyam* different from other musical genres in which the musicians try to preserve their traditions facing the foreign influences and emphasizing the identifiable features of its music. In conclusion, the evolution that *panchavadyam* has been undergoing since 1930 as musical genre has been studied in this work considering the development of Kerala's society and the socio-economical changes that took place along the past century (as the temple's reforms, the changes in their management and

sponsorship or the transformations in the relationships between castes), not as part of external influences.

In the end, throughout the pages of this work I have analyzed a society in which the caste system still exists; an ancestral religion which main focus is the temple; a temple, called *kshetram*, that is the main context of musical genres and scenic arts which are highly recognized; and a musical genre, *panchavadyam*, that is essential in the religious and social life of Kerala. I have considered its possible origins and evolution along the history; the participant instruments, discovering if it exists, like in the society, a hierarchy among them; information about the musicians (caste, way of life or the teaching and learning method that they follow); the interaction and codes among them in the performance context and basic aspects of its internal musical structure. So I have studied not only the cultural context of *panchavadyam* but also its most significant features, dealing with concepts that are considered also important in the western music: genres, ensembles, musicians, history, musical structure, dynamics, etc.

One interesting question remains: How endangered this genre is in the present-day Kerala? It is true that this type of traditional arts continue bringing attention from malayalees and even foreigners and that the festivals keep attracting a huge crowd of visitors every year. But considering that many of the ritual genres relate to a traditional and rural lifestyle and that the musicians only get income in the season (so they have to do other jobs during the rest of the year), the future of *panchavadyam* is really unknown in this fast changing state of India.

FUENTES BIBLIOGRAFICAS Y DOCUMENTALES

BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA MORALES, Guillermo. 1991: *Instrumentos Musicales. Folklore Colombiano*. Bogotá (Colombia): Talleres Gráficos del Banco Popular.

AIYAPPAN, A¹⁹⁶. 1982: *The Personality of Kerala*. Trivandrum: Chemmanam Chacko.

ANNAPOORNA, L. 2000: *Music and Temples. A Ritualistic Approach*. New Delhi: s.e

AYYANGAR, Ranganayaki. 1978: "Composition in South Indian Music", *The World of Music* 20 (2): 136-137.

BABIRACKI, Carol M. 1991: "Tribal Music in the Study of Great and Little Traditions of Indian Music" en Bruno Nettl and Philip V. Bohlman (eds.), *Comparative Musicology and Antropology of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 69-90.

BANDYOPADHYA, Shripada. 1980: *Musical Instruments of India*. Varanasi: Chaukhambha Orientalia.

BARZ, Gregory F. y Timothy COOLEY (eds.), 2008: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York/Oxford: Oxford University Press.

BAUMANN, Max Peter. 2001: "Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization", *The World of Music* 43 (2+3): 9-29.

¹⁹⁶ Se han respetado los casos de autores que utilizan como nombre la letra inicial.

- BÉHAGUE, Gerard (ed.). 1984: *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, Ct: Greenwood Press.
- BHAGYALEKSHMY, Dr. S. 2004: *Karnatic Music Reader*. (4 Vol.). Nagercoil: CBH Publications.
- 2005: *Approach to Bharathanatyam*. Nagercoil: CBH Publications.
- BHASKARANANDA, Swami. 1998: *The Essentials of Hinduism. A Comprehensive Overview of the World's Oldest Religion*. Chennai: Sri Ramakrishna Math.
- BHATTACHARYA, Dilip. 1999: *Musical Instruments of Tribal India*. New Delhi: Manas Publications.
- BLACKING, John. 1973: *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- 1995: *Music, Culture & Experience. Selected Papers of John Blacking*. Reginald Byron (ed.). Chicago and London: University of Chicago Press.
- BLADES, James. 1992: *Percussion Instruments and their History*. Connecticut: The Bold Strummer Ltd.
- BROWER, Candace. 1993: "Memory and the Perception of Rhythm", *The Journal of the Society for Music Theory* 15: 19-35.
- BURNIM, Mellonnee. 1985: "Culture Bearer and Tradition Bearer: an Ethnomusicologist's Research on Gospel Music", *Ethnomusicology* 29/3: 432-447.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. 2003: *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- 2006: *Sangita y Natya. Música y Artes Escénicas de la India*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- CANNON, Teresa y Peter DAVIS. 2000: *Kerala*. Australia: Lonely Planet Publications.
- CHANDRAN, Resmi R. 2003: *Instruments used in the Temples of Kerala*. (Dissertation).
Thiruvananthapuram: Department of Music, University of Kerala.
- CLAYTON, Martin. 2000: *Time in Indian Music*. Oxford: Oxford University Press.
- CORRAL BERMEJO, Ignacio. 2009: “Música Sopanam. El Papel de la Creación Individual en el Devenir de una Tradición”, *Etno-folk. Revista de Etnomusicología*. Baiona (Pontevedra): Dos Acordes. Nº 14-15: 460-491.
- CROSSLY-HOLLAND, Peter. 1972: “India” en Robertson A. y D. Stevens (eds.), *Historia General de la Música*. Madrid: Istmo, 31-57.
- DAY, C.R. 2003: *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*.
New Delhi: D.K. Publishers Distributors (P) Ltd.
- DEVA, Dr. B.Chaitanya. 1967: “Perception of Rhythm”, *The Journal of the Madras Music Akademi* 38: 132-135.
- 1977: *Musical Instruments of India*. New Delhi: National Book Trust.
- 1980: *Indian Music*. New Delhi: Indian Council for Cultural Relations.
- 1993: *An Introduction to Indian Music*. New Delhi: Publications Division.
- DEVI, N. Suseela. 2002: “Chakkiyar” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 304-308.
- “Chakkyar Nambiyar” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 309-314.

“Embrandiri” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 376-380.

“Marar” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 900-905.

“Muttatu” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 1040-1048.

“Pisharoti” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 1239-1245.

“Poduval” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 1246-1252.

“Pulayan/Cheramar” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 1253-1261.

“Pulluvan” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 1279-1286.

“Pushpakan Unni” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 1287-1293.

- “Variyar” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 1473-1480.
- DEVI, N. Suseela y V.K. TANDON. 2002: “Nayar” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 1113-1123.
- DICK, Alastair. 1984: “Idakka” en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press Limited, Vol. 2: 278.
- DOURNON, Geneviève. 1992: “Organology” en Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology: an Introduction*. London: Macmillan, 245-300.
- ELLINGSON, Ter. 1980: “Ancient Indian Drum Syllables and Bu Ston’s Shan Pa Ta Ritual”, *Ethnomusicology* 24/3: 431-452.
- FELD, Steven. 1984: “Sound Structure as Social Structure”, *Ethnomusicology* 28/3: 383-410.
- FLORA, Reis. 2000: “Classification of Musical Instruments” en Alison Arnold (ed), *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York and London: Garland Publishing Company, Vol. 5 (South Asia: The Indian subcontinent): 319-26.
- FUJIE, Linda. 2001: “Japanese Taiko Drumming in International Performance: Converging Musical Ideas in the Search for Success on Stage”, *The World of Music* 43 (2+3): 93-101.
- FULLER, C.J. 1976: *The Nayars Today*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GAUTAM, M.R. 1969: “The Social Function of Indian Music”, *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 13: 57-63.

1993: *Evolution of Raga and Tala in Indian Music*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

2001: *The Musical Heritage of India*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

GILLIS, Frank y Alan P. MERRIAM (recopiladores). 1996: *Ethnomusicology and Folk Music; an International Bibliography of Dissertations and Theses*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

GONZÁLEZ LEGIDO, María. 2009: “Música Instrumental en los Templos de Kerala (India)”, *Etno-folk. Revista de Etnomusicología*. Baiona (Pontevedra): Dos Acordes. Nº 14-15: 492-509.

GOPALA MENON, Komarath. 1986: *Tala Melanngal* (malayalam). Trichur: Komarath Gopala Menon.

GHOSH, Manomohan (ed.). 1995: *The Natyasastra (A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics)*. 2 Vol. Calcutta: Manisha Granthalaya.

GOSWAMI, Indira y Prakash PATTANAIK (ed.). 2001: *Indian Folklore*. Delhi: B.R. Publishing Corporation.

GROESBECK, Rolf y Joseph J. PALACKAL. 2000: “Kerala” en Alison Arnold (ed), *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York and London: Garland Publishing Company, Vol. 5 (South Asia: The Indian subcontinent): 929-51.

GROESBECK, Rolf, 1995: *Pedagogy and Performance in 'Tayambaka'*. Vol I-II PhD Thesis. Ann Arbor: UMI Dissertation Services.

1999a: “Cultural Constructions of Improvisation in Tayampaka, a Genre of Temple Instrumental Music in Kerala, India”, *Ethnomusicology* 43/1: 1-30.

- 1999b: "'Classical Music,' 'Folk Music,' and the Brahmanical Temple in Kerala, India", *The Journal of The Society for Asian Music* 30-2: 97-101.
- 2003: "Dhim, Kam, Cappu, Pottu: Timbral Discourses and Performances among Temple Drummers in Kerala, India", *Yearbook for Traditional Music* 35: 39-68.
- GUILBAULT, Jocelyne. 1993: "On Redefining the 'Local' through World Music", *The World of Music. The Politics and Aesthetics of 'World' Music* 35 (2): 35-47.
- GURUKKAL, Rajan. 1992: *The Kerala Temple and The Early Medieval Agrarian System*. Sukapuram: Vallathol Vidyapeetham.
- HARP ALLEN, Mathew. 1998: "Deepening the Dialogue between 'Classical' and 'Non Classical' in the Music of India", *Yearbook for Traditional Music* 30: 22-52.
- HENRY, Edward O. 2002: "The Rationalization of Intensity in Indian Music", *Ethnomusicology* 46/1: 33-55.
- HERNDON, Marcia y Norma MCLEOD. 1982: *Music as Culture*. Darby, Pennsylvania: Norwood editions.
- HOOD, Mantle. 1971: *The Ethnomusicologist*. New York (etc.): McGraw-Hill.
- HORNBOSTEL, Erich M. Von y Curt SACHS. 1992: "Classification of Musical Instruments" en Myers, Helen (ed.), *Ethnomusicology: an Introduction*. London: The Macmillan Press, 444-461.
- IMPEY, Angela. 2002: "Culture, Conservation and Community Reconstruction: Explorations in Advocacy Ethnomusicology and Participatory Action Research in Northern Kwazulu Natal", *Yearbook for Traditional Music* 34: 9-24.
- IYER, R. Janardhana. 2005: *Achara Anusthanangal* (malayalam). Trivandrum: Computech Publishers.

- JAIRAZBHOY, Nazir Ali. 1991: "The First Restudy of Arnold Bake's Fieldwork in India" en Bruno Nettl and Philip V. Bohlman (eds.), *Comparative Musicology and Antropology of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 210-227.
- 1993: "Capítulo IX: South Asia. India" en Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies*. New York: W.W.Norton & Company, 274-289.
- JAYASHANKER, S. 1999: *Temples of Kerala*. New Delhi: Manager Government of India Press.
- JAYASRI, Banerjee. 1986: "The Methodology of Teaching Indian Classical Music", *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 79: 11-48.
- JENKINS, Jean (ed.). 1983: *Instrumentos Musicales Étnicos*. Buenos Aires: ICOM (The International council of Museums). Subcomité de Instrumentos Musicales CIMCIM CA.
- KALADHARAN, V., 2000: "Ageless Percussionist" en V.Kaladharan (ed.), *Proud Imprints of Natya Veda*. Mumbai: Book Channel, 37-42.
- KAREEM, C.K. (ed.). 1971: *Kerala and her Culture. an Introduction*. Cochin: Pai & Co.
- KARTHA, P.C. 2003: *Acharanusthankosam* (malayalam). Kottayam: D.C.Books.
- KARTOMI, Margaret J. 1990: "Indian and Sri Lankan Classifications from Ancient to Modern Times" en *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago: The University of Chicago Press, 55-74.
- KAUFFMAN, Robert. 1980: "African Rhythm: A Reassessment", *Ethnomusicology* 24/3: 431-452.
- KILLIUS, Rolf. 2006: *Ritual Music and Hindu Rituals of Kerala*. Delhi: B.R. Rhythms.

- KOEN, Benjamin D. 2003: "The Spiritual Aesthetic in Badakhshani Devotional Music", *The World of Music* 4 (3): 77-90.
- KOROM, Frank J. 1994: "The Transformation of Language to Rhythm: The Hosay Drums of Trinidad", *The World of Music* 36(3): 68-85.
- KOTHARI, Komal S. 1968: *Indian Folk Musical Instruments*. New Delhi: Sangeet Natak Akademi.
- KRISHNA IYER, L.A. 1970: *Social History of Kerala*. 2 Vols. (Vol. I: *The Pre-Dravidians*, Vol. II: *The Dravidians*). New Delhi: Indraprastha Press.
- KRISHNA, Soumya G. 2001: *Kerala Talas* (Dissertation). Thiruvananthapuram: Department of Music, University of Kerala.
- KRISHNASWAMY, S. 1967: "Drums of India through the Ages", *The Journal of the Madras Music Academy* 38: 72-82.
- 1977: *Musical Instruments of India*. New Delhi: Publications Division.
- KULINARI, B. Francis y G. SARASWATHI. 2002: "Nambuthiri" en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 1077-1085.
- KUMARI, K & J. STOCKHOUSE. 1987: *Classical Music of South India. Karnatic Tradition in Western Notation*. New York: Pendragon Press.
- KURUP, K.K.N. 1988: *Modern Kerala*. Delhi: Mittal Publications.
- KWABENA NKETIA J.H. 1979: "The Performing Musicians in a Changing Society", *The World of Music* 21 (2): 65-71.

- LUCAS, Glaura. 2002: "Musical Rituals of Afro-Brazilian Religious Groups within the Ceremonies of Congado", *Yearbook for Traditional Music* 34: 115-127.
- MACHADUMANIKANDA. 2003: "Kombu: The Oxygen for the Melams", *Makarayothi. Souvenir of Makaravilaku Festival*. Thrippunithura: Thamarakulangara Sree Dharma Sastha Temple, 105-108.
- MADHAVAN KUTTY, T.S. 2000: "Quintessence of a Musical Heritage" en V.Kaladharan (ed.), *Proud Imprints of Natya Veda*. Mumbai: Book Channel, 45-50.
- MALM, William. 1985: "India" en *Culturas Musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*. Madrid: Alianza Editorial, 103-130.
- MATHEW, Biju (ed.). 2004: *The Greatest Temples in Kerala*. Ernakulam: Prasanth Kumar V.T.
- MCLEOD, Norma y Marcia HERNDON. 1980: *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions.
- MENON, A. Sreedhara. 1978: *Cultural Heritage of Kerala. An Introduction*. Cochin: East-West Publications Private Ltd.
- 1979: *Social and Cultural History of Kerala*. New Delhi: Sterling Publishers.
- 1996 (9ª edición): *A Survey of Kerala History*. Chennai: S. Viswanathan Ltd.
- MERREY, Karen. 1982: "The Hindu Festival Calendar" en Guy Welbon and Glenn Yocum (eds.), *Religious Festivals in South India and Sri Lanka*. New Delhi: Manohar, 1-25.
- MERRIAM, Alan. 1964: *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

- MITRA, Rajyeswar. 1986: "Reflections on Methods of Music Teaching", *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 79: 49-52.
- MOFFITT COOK, Patricia. 1997: "Sacred Music Therapy in North India", *The World Music. Music and Healing in Transcultural Perspectives* 39 (1): 61-83.
- M.P. George. 1996: *An Introduction to Western Music*. Kottayam: School of Liturgical Music.
- MYERS, Helen. 1992: "Fieldwork" en Myers, Helen (ed.), *Ethnomusicology. An Introduction*. London: The Macmillan Press, 21-43.
- NAMBISAN, A.S.N. 2003: "Panchavadyam" en *Makarayothi. Souvenir of Makaravilaku Festival*. Thrippunithura: Thamarakulangara Sree Dharma Sastha Temple, 96-100.
- 2003: "Talashastrathinu Keraliyashaiylee" (malayalam) en *Maathhrubhomi Azhchapathippu* (gaceta semanal).
- 2005: *Thalangal Thalavadyangal* (malayalam). Thrissur: Kerala Sahitya Akademi.
- NANDANAN, Kezuttu. 2003: "Kurum Kuzhal" en *Makarayothi. Souvenir of Makaravilaku Festival*. Thrippunithura: Thamarakulangara Sree Dharma Sastha Temple, 109-113.
- NARAYANANANDA, Swami. 1955: *Caste, its Origin, Growth and Decay*. Himalayas: Narayana Press, Rishikesh (U.P.)
- NATARAJAN, S. 1986: "Sopana Music", *The Journal of the Madras Music Academy* 57: 199-204.
- NAYAR, R.B. 1994: "Music of the Sopanam (A Study of Kerala's Traditional Music)", *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 65: 67-80.

1997: "Traditional Musical Instruments of Kerala", *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 68: 165-178.

NAYAR, S.P. 2002: *Music Scape of Kerala. A Music's Lover View*. Guruvayoor: S.P.Nayar.

NEEDHAM, Rodney. 1967: "Percussion and Transition", *Man* 2: 606-614.

NELSON, David. 2000: "Karnatak Tala" en Alison Arnold (ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York and London: Garland Publishing Company, Vol. 5 (*South Asia: The Indian subcontinent*): 138-61.

NETTL, Bruno. 1964: *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Free Press of Glencoe.

NEUMAN, Daniel M. 1985: "Indian Music as a Cultural System", *The Journal of the Society for Asian Music* 17/1: 98-113.

OMANAKUTTY, K. y S. SARADHA. 1996: *Sangeeta Sastram. Book 1 (A Book for Pre-Degree Music Course)*. Trivandrum: Sangeeta Bharati.

OMCHERY BHALLA, Deepti. 1990: "The Talas of Kerala" en Omchery Leela and Omchery Bhalla (eds.), *Studies in Indian Music and Allied Arts*. Delhi: Sundeep Prakashan, Vol.5: 1-17.

OMCHERY, Leela. 1969: "The Music of Kerala. A Study", *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 14: 12-23.

1999: "Music of Kerala" en P.J. Cherian (ed.) *Essays on the Cultural Formation of Kerala*. Thiruvananthapuram: Kerala Gazetteer Department en <www.keralahistory.ac.in/musicofkerala.htm>.

PANNIKAR, Kavalam Narayana. 1991: *Folklore of Kerala*. New Delhi: National Book Trust.

- PANIKKAR, Shivaji. 1999: "Temple Tradition in Kerala" en P.J. Cherian (ed.), *Essays on the Cultural Formation of Kerala*. Thiruvananthapuram: Kerala Gazetteer Department en <www.keralahistory.ac.in/musicofkerala.htm>.
- PARAMESWARA MARAR, Annamanada. 1975: *Panchavadyam* (malayalam). Trichur: Kerala Kalamandalam.
- 1989: *Timila Vadyam*. (malayalam). Trichur: Kairali Press & Books.
- PARASSALA, Ravi. 1996: *Mridangabodhini* (malayalam). Thiruvananthapuram: The State Institute of Languages.
- PARTHASARATHY, T.S. 1982: "The Role of Laya in Music", *The Journal of the Madras Music Academy* 53: 161-164.
- PAUL, G.S. 16/09/2005: "Percussion Acharya: Kuzhur Narayana Marar" en *The Hindu* (periódico diario indio).
- 14/10/2005: "Chime of Music: Asiad Sasi" en *The Hindu* (periódico diario indio).
- PESCH, Ludwig. 1999: *The Illustrated Companion to South Indian Classical Music*. New Delhi: Oxford University Press.
- PITOËFF, Pribislav. 1984: "Pancavadyam" en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press Limited, Vol. 3: 9.
- "Ilatalam" en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press Limited, Vol. 2: 283.
- "Kombu" en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press Limited, Vol. 2: 454.

“Timila” en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press Limited, Vol. 3: 586.

PLATHOTTAM, Dr. Tomy. 2004: *South Indian Harmony*. Thiruvananthapuram: MCBS Kalagramam.

POWERS, Harold S. 1980: “India, Subcontinent of: 1) The Region, its Music and Music History y 2) Theory and Practice of Classical Music” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, Vol. 9: 69-141.

PRAKASHAN, Pazhampalakodu. 2005: *Edakka Aksharangalil* (malayalam). Thiruvananthapuram: The State Institute of Languages.

PREKASH, C.R. y V.K. TANDON. 2002: “Izhava/Thiya” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 469-477.

QURESHI, Regula. 1987: “Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis”, *Ethnomusicology* 31/1: 56-86.

RAJAGOPALAN, L.S. 1967: “Thayambaka: Laya Vinyasa”, *The Journal of the Madras Music Academy* 38: 83-102.

1971: “Thimila”, *The Journal of the Madras Music Academy* 42: 165-171.

1972: “The Suddha Maddala of Kerala”, *The Journal of the Madras Music Academy* 43: 119-133.

1973: “Kombu Vadya of Kerala”, *The Journal of the Madras Music Academy* 44: 109-117.

1974: "Folk Musical Instruments of Kerala", *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 33: 40-55.

1977: "Idakka", *The Journal of the Madras Music Academy* 48: 164-170.

RAJAGOPALAN KIDAVU, K.V. 2004 (january-february): "The Significance of Maddalam among Kerala Vadyas", *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 56-58.

2004 (march-april): "Our Pooram", *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 19-20.

2005 (january-february): "Keralathile Kshetravadyakalaka", *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 43-48.

2005 (february-march): "Pancharimelam", *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 58-63.

2005 (march-april): "Pandimelam" y "Trichur Pooram", *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 55-61.

2005 (april-may): "The Popular Melas", *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 47-55.

2005 (may-june): "Tayambaka", *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 53-59.

2005 (june-july): "Keli, Kombu Pattu, Kuzal Pattu", *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 58-65.

2005 (july-august): "Panchavadyam", *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 57-61.

2005 (august-september): “Panchavadyam (continuation)”, *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 55-60.

2005 (september-october): “Some Independent Vadyas and Accompaniment Vadyas”, *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 69-75.

2005 (october-november): “Some Independent Vadyas and Accompaniment Vadyas (continuation)”, *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 55-62.

2005 (november-december): “Royal Avenues of the Melas”, *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 53-60.

2005 (december-january): “The Vadya Maestro Pallavoor Appu Marar”, *Kshethradarshanam* (malayalam). Cochin: Cochin Devaswom Board: 61-62.

RAJAN, P.K. (ed.). 2000: *Keralathile Thalamelangal* (malayalam). Trivandrum: International Centre for Kerala Studies (University of Kerala).

RAJEEVAN, B. 1999: “Cultural Formation of Kerala” en P.J. Cherian (ed.), *Essays on the Cultural Formation of Kerala*. Thiruvananthapuram: Kerala Gazetteer Department en <www.keralahistory.ac.in/musicofkerala.htm>.

RAMACHANDRAN, K. 1962: *Mathematical Basis of the Thala System (carnatic music)*. Madras: The Huxley Press.

RAMACHANDRAN, N.S. 1973: “Venkatamakhi and the Raga System”, *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 28: 24-29.

RAMACHANDRAN NAIR, Adoor K.K. 1993: *Keralathile Kshetravadyangal* (malayalam). Thiruvananthapuram: The Travancore Devaswom Board.

- RAMANNA, Raja. 1993: *The Structure of Music in Raga and Western Systems*. Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan.
- RANADE, Ashok D. 2003: "Traditional Musics and Composition in the Indian Context", *The World of Music. Traditional Music and Composition for György Ligeti on his 80th Birthday* 45 (2): 95-112.
- RANGANATHAN, Thanjavur. 1978: "Rhythm in South Indian Music", *The World of Music* 20 (2): 142.
- RANGARAMANUJA AYYANGAR, R. 1978: *Sangeeta Ratnakaram*. Bombay: Wilco Publishing House.
- RAPPOPORT, Dana. 2004: "Ritual Music and Christianization in the Toraja Highlands, Sulawesi", *Ethnomusicology* 48/3: 378-404.
- RECK, David. 1996: "Chapter six: India/South India" en Jeff Todd Titon (ed.), *Worlds of Music*. New York: Schirmer Books, 265-298.
- 2000: "Musical Instruments: Southern Area" en Alison Arnold (ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York and London: Garland Publishing Company, Vol. 5 (*South Asia: The Indian subcontinent*): 350-68.
- RENARD, John. 2005: *The Handy Hinduism GK Book*. Mumbai: Jaico Publishing House.
- ROWELL, Lewis. 1979: "The Subconscious Language of Musical Time", *The Journal of the Society for Music Theory* 1: 96-106.
- 1986: "The Ancient Tala System: A Comparative Approach", *The Journal of the Madras Music Academy* 57: 83-99.
- SACHS, Curt. 1966: *Musicología Comparada: la Música de las Culturas Exóticas*. Buenos Aires: Eudeba.

1953: "India" en *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. New York: Norton, 98-114.

SADIE, Stanley (ed.). 1984: "Maddalam" en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press Limited, Vol. 2: 591.

SAMBAMURTHY, P. 2005 (18ª edición): *South Indian Music. Book I*. Madras: The Indian Music Publishing House.

2005 (15ª edición): *South Indian Music. Book II*. Madras: The Indian Music Publishing House.

2005 (13ª edición): *South Indian Music. Book III*. Madras: The Indian Music Publishing House.

1998 (8ª edición): *South Indian Music. Book IV*. Madras: The Indian Music Publishing House.

2002 (8ª edición): *South Indian Music. Book V*. Madras: The Indian Music Publishing House.

2003 (6ª edición): *South Indian Music. Book VI*. Madras: The Indian Music Publishing House.

SANKARAN, Trichy. 1986: "Improvisation in Indian (Karnatak) Music with a Special Reference to its Rhythmic Aspects", *The Journal of the Madras Music Academy* 57: 100-109.

1994: *The Rhythmic Principles and Practice of South Indian Drumming*. Toronto: Lalith Publishers.

SCHWÖRER-KOHL, Gretel. 1990: "Considering Gender Balance in Religion and Ritual Music Among the Hmong and Lahu in Northern Thailand" en Marcia Herndon y

- Susanne Ziegler (eds.), *Music, Gender and Culture*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 143-155.
- SETH, Pepita. 2005: “Thrissur Pooram in the Eyes of Pepita Seth”, *Thrissur Pooram Souvenir*. Thrissur: Paramekavvu Devi Temple, 1-7.
- SHANKAR, Vidya. 1999: *The Art and Science of Carnatic Music*. Chennai: Parampara (Regd.)
- SHANKARANARAYANA RAO, A.V. 2001: *Temples of Kerala*. Bangalore: Vasana Publications.
- SHARMA, V.S. 1998: “The Contribution of the Travancore Royal Family to Performing Arts”, *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 69:151-158.
- SIMON, Robert. 1980: “India, Subcontinent of: 5) Popular Religious Music (1. Hindu)” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, Vol. 9: 144-145.
- SKELTON, William. 1971: “The Nagaswaram and the South Indian Hindu Festival”, *The Journal of The Society for Asian Music* 2, N°1: 18-24.
- STUTLEY, Margaret. 1985: *Hinduismo: la Ley Eterna*. Londres: Aquarian Press.
- TANDON, V.K. 2002: “Parayan/Paraiyan” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 1195-1202.
- THOMAS, P. 1975: *Hindu Religion, Customs and Manners*. Bombay: D.B. Taraporavala Sons.
- THURSTON, E. 1909: *Castes and Tribes of Southern India*. 7 Vols. Madras: Madras Government Press.

- TRANCHEFORT, Francois-René. 1985: *Los Instrumentos Musicales en el Mundo*. Alianza Editorial: Madrid.
- TRICHUR, MOHAN. 2003: “Edakkya”, *Makarayothi. Souvenir of Makaravilaku Festival*. Thrippunithura: Thamarakulangara Sree Dharma Sastha Temple, 115-117.
- TYAGI, D. 2002: “Kshatriya” en Menon, T. Madhava, Tyagi, Deepak y Kulirani, B. Francis (eds.), *People of India. Kerala*. New Delhi: Affiliated East-West Press for Anthropological Survey of India, Vol. 28: 671-676.
- VAN DER MEER, Wim. 1986: “Teaching Indian Music: Coping with a Changed Environment”, *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 79: 53-57.
- VATSYAYAN, Kapila. 1989: *The Arts of Kerala Kshetram*. Tripunithura: Sree Rama Varma Govt. Sanskrit College.
- VENKITASUBRAMONIA IYER, Dr. S. 1967: “The Panchavadya”, *The Journal of the Madras Music Academy* 38: 136-141.
- 1969: “Some Rare Talas in Kerala Music”, *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 14: 5-11.
- 1977: *Religion, Art and Culture*. Trivandrum: College Book House.
- 1981: “The Part of Percussion Instruments in South Indian Music”, *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 61-62: 14-19.
- 1984: “Contribution of Kerala to Karnatic Music”, *The Journal of the Madras Music Academy* 55: 60-73.
- VIJAYAKRISHNAN, N.P. 2005: *Thimilayile Vijayagadha* (malayalam). Kozhikode: Olive Publications.

2004: *Njeralath Rama Poduval* (malayalam). Thrissur: Kerala Sangeetha Nataka Akademi.

VISWANATHAN, Thanjavur. 1978: "Improvisation in South Indian Music", *The World of Music* 20 (2): 140.

VISWESWARAN, R. 1986: "On Teaching South Indian Music", *The Journal of the Sangeet Natak Akademi* 79: 78-81.

WADE, Bonnie C. 2004: *Music in India: The Classical Traditions*. New Delhi: Manohar Publishers & Distributors.

WARIER, Kalamandalam Sankara. 2003: *Maddalamenna Mangalavadyam* (malayalam). Trichur: Kerala Kalamandalam.

WARRIER, P.S. 1992: *Keraleeya Melakala (Chenda Melam)* (malayalam). Trivandrum: The Department of Cultural Publications (Government of Kerala).

WEI, Li. 1992: "The Duality of the Sacred and the Secular in Chinese Buddhist Music: An Introduction", *Yearbook for Traditional Music* 24: 81-90.

WIDDESS, Richard. 1994: "Involving the Performers in Transcription and Analysis: A Collaborative Approach to Dhrupad", *Ethnomusicology* 38/1: 59-79.

CD-ROM

Kerala. The green Symphony. Invis Infotech Pvt. Ltd in association with Department of Tourism. Government of Kerala. 2005.

VCD

Double Thayampaka. By Chendamangalam Unnikrishnan Marar and Peruvaram Santhosh. Swati Cassettes & Media.

Thrissur Pooram 2004. Thrissur: Bins Communications.

Major set of Panchavadyam. By Sri Kalamandalam Paremaswara Marar Junior and Group. Sri Mahadeva Kshetram, Talor.

DISCOGRAFÍA

Bhagyalekshmy, Dr. S. 2002: *Carnatic Music Learning Series. A Complete Tutor for Learning the Fundamental Concepts of Carnatic Music* (7 CD's). Nagercoil: CBH Publications.

Kelathu Kuttapan & Party: *Panchavadyam*. Irinjalakuda: Fame.

Levy, John. 1961: *Music from South India: Kerala*. Folkways Records FE 4365 en www.smithsonianglobalsound.org/containerdetail.aspx?itemid=795.

Pallavoor Appu Marar and Party: *Panchavadyam*. Cochin: P & C Ragasudha Music.

Pallavoor Kunjukuttamarar & Party: *Panchavadyam*. 2004. Chennai: Bayshore Records.

Rajeswari, S., 1995: *Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni Sa. Basic Lessons in Carnatic Music*. Vol.3. Calcutta: The Gramophone Company of India Ltd.

Tripunithara Khrisnadas: *Traditional Tunes on Edakka*. Chennai: Bayshore Records.

INTERNET

<http://en.wikipedia.org/wiki/Panchavadyam>

<http://panchavadyam.blogspot.com.es/>

<http://www.sopanageethangal.com/panchavadyam.php>

<http://www.discoveredindia.com/kerala/culture-in-kerala/music-in-kerala/panchavadyam.htm>

<http://www.indianetzone.com/55/panchavadyam.htm>

<http://www.kalamandalam.org>

<http://www.cs.cmu.edu/afs/cs/usr/vipin/www/kerala.html>

<http://www.keralatourism.com>

http://www.peruvanam.com/kerala_rhythm.php

<http://chendatimes.blogspot.com.es/>

<http://www.thrissurpooramfestival.com>

ANEXO I: RELACIÓN DE EVENTOS GRABADOS

- *Eravimangalam Temple* -Thrissur District- (17-11-2004)
- *Vyloppilly Samskriti Bhavan Auditorium* -Nanthancode, Trivandrum- (19-09-2005; 12-04-2006)
- *Kurumali Kavu Temple* -Puthukkad, Thrissur- (04-03-2006)
- *Palakkal Bhagavathi Temple* -Varavoor, Thrissur- (05-03-2006)
- *Attukal Devi Kshetram* -Manacaud, Trivandrum- (13-03-2006)
- *Moolayilkonam Thamburan Kshetram* -Ulloor, Trivandrum- (11-04-2006)
- *Sri Padmanabha Swamy Temple* -East Fort, Trivandrum- (11 y 12-04-2006)
- *Tagore Theatre* -Vazhuthacaud, Trivandrum- (12-04-2006)
- *Margi Natyagraham* -East Fort, Trivandrum- (17-04-2006)
- *Sri Krishna Temple* -Rappal, Thrissur- (22-04-2006)
- *Kunnambathukavu Bhagavathi Kshetram* -Chermanangad, Thrissur- (23-04-2006)
- *Ganapathi Temple* -East Fort, Trivandrum- (08-05-2006)
- *Attukal Bhagavathi Temple* -Manacaud, Trivandrum- (17-05-2006)

ANEXO II: INFORMANTES ENTREVISTADOS

- **K.R. Chandran**, vicepresidente del comité privado de *Kunnambathukavu Bhagavati Kshetram*.
Thrissur, abril 2006.
- **T.V. Govindan**, secretario del comité privado de *Kunnambathukavu Bhagavati Kshetram*.
Thrissur, abril 2006.
- **K.M. Thamu** y **P.C. Raja**, miembros del comité privado de *Kunnambathukavu Bhagavati Kshetram*.
Thrissur, abril 2006.
- **Krishnan Namputhiri**, *pujari* de *Sri Krishna Temple*.
Thrissur, abril 2006.
- **R.V. Sekhar**, miembro del comité directivo de *Sri Krishna Temple*.
Thrissur, abril 2006.
- **Dr. R. Madhudevan Nair**, funcionario de *Travancore Devaswom Board*.
Trivandrum, febrero 2006.
- **L. Muraleedharan**, oficial encargado de relaciones públicas en *Travancore Devaswom Board*.
Trivandrum, febrero 2006.
- **B. Unnikrishnan**, director de eventos culturales en *Travancore Devaswom Board*. Trivandrum, febrero 2006.
- **Devavarayanan**, *tantri* de *Ganapathi Temple*.
Trivandrum, mayo 2006.

- **Anujan**, *tantri* de *Peruvanam Maha Kshetram*.
Thrissur, mayo 2006
- **Margi Sathi**, reconocida intérprete de *nangyar koothu* y *kuddiyattam* de la escuela de artes *Margi*.
Trivandrum, 2005.
- **E. Gandhara**, presidente del comité privado que dirige el templo *Kunnambathukavu Bhagavati Kshetram*.
Thrissur, abril 2006.
- **A.S.N. Nambisan**, erudito en las artes rituales musicales de Kerala. Autor de varios artículos y del libro *Thalangal Thalavadyangal*.
Thrissur, noviembre 2005/marzo 2006.
- **L.S. Rajagopalan**, erudito en las artes rituales de Kerala. Autor de numerosos artículos en inglés en *The Journal of the Madras Music Academy*.
Thrissur, noviembre 2005/enero 2006.
- **Margi Mohanan**, músico de *panchavadyam* y *nangyar koothu (timila)*. Integrante de la Escuela de artes *Margi* (Trivandrum). Gurú personal.
Trivandrum/Thrissur, 2005/2006.
- **Santheesh Kumar**, músico de *edakkya* y *kombu* en *panchavadyam*, *sopanam sangitam*, *kalam ezhuttu pattu* y *chenda melam* en *Attukal Devi Kshetram*.
Trivandrum, marzo 2006.
- **Vijeyamani**, músico de *nagaswaram* en *Attukal Devi Kshetram*.
Trivandrum, marzo 2006.
- **Mohan Pothuval**, músico de *edakkya*.
Thrissur, noviembre 2004.

- **P.S. Prasad**, músico de *panchavadyam* (*edakkya* y *vikku chenda*).
Trivandrum, noviembre/diciembre 2004.
- **Vijayan**, intérprete de *kombu*.
Thrissur, noviembre 2005.
- **Kalamandalam Sashi**, intérprete de *maddalam*.
Thissur, noviembre 2005/abril 2006.
- **Vinayn**, intérprete de *timila*.
Thrissur, abril 2006.
- **Rajesh T.G.**, intérprete de *kombu*.
Thrissur, abril 2006.
- **Sreejith**, intérprete de *kombu*.
Thrissur, abril 2006.
- **Harish**, intérprete de *edakkya*.
Thrissur, abril 2006.
- **Chalakudi Mani**, intérprete de *timila*.
Thrissur, abril 2006
- **M.Ramachandran (Mani)**, intérprete de *ilathalam*.
Thrissur, abril 2006.
- **Peramangalam Vala**, intérprete de *ilathalam*.
Thrissur, abril 2006.
- **Sajish**, intérprete de *kombu*.
Thrissur, abril 2006.

- **Gopi**, interprète de *ilathalam*.
Thrissur, avril 2006.
- **Hari Akathiyoor**, interprète de *timila*.
Thrissur, avril 2006.
- **Kalamandalam Ratheesh**, interprète de *timila*.
Thrissur, avril 2006.
- **Kalamandalam Ananda Krishna**, interprète de *maddalam*.
Thrissur, avril 2006.
- **N.K. Suresh**, interprète de *ilathalam*.
Thrissur, avril 2006.
- **Gopalakrishnan Nelluvai**, interprète de *ilathalam*.
Thrissur, avril 2006.

ANEXO III: TRANSCRIPCIONES MUSICALES

Las presentes transcripciones corresponden al ritmo básico marcado por el instrumento principal de la agrupación (el membranófono *timila*) y por el *ilathalam*, el idiófono encargado de marcar el *tala*. Puesto que la música transcrita es claramente métrica y se puede identificar el número de pulsos por unidad, he optado por transcribir el ritmo en notación occidental usando líneas divisorias según el *tala* empleado (*chempada tala*: 8 pulsos y *triputa tala*: 7 pulsos). No he incluido el *vayttari* principalmente por dos razones: porque se trata de sílabas incomprensibles en nuestra notación, que además pueden variar según el músico, y porque no aprendí sólo con ellas, sino a partir de los toques del *timila*.

Asimismo, conviene señalar que en cada *kalam* están marcados los *chempadavattoms* así como los *talavattoms* (indicados numéricamente en color rosa), según el esquema ya mostrado en el **cuadro n° 12**.

El orden de las transcripciones es el siguiente:

- A. *Kalamedal*
- B. *Kalamneratal*
- C. *Kalam* de 448 *aksharakalas*, *kuttikottu* y *kalammaral*
- D. *Kalam* de 112 *aksharakalas*, *kuttikottu* y *kalammaral*
- E. *Kalam* de 56 *aksharakalas* y *kuttikottu*
- F. *Kalam* de 28 *aksharakalas*
- G. 1ª *triputa* (14 *aksharakalas*) y *kuttikottu*
- H. 2ª *triputa* (7 *aksharakalas*) y *kuttikottu*
- I. 3ª *triputa* (3 ½ *aksharakalas*)
- J. *Eka tala*

ANEXO III.A

Kalamedal

Unidad = ♩

Timila ||V - V - V - V - X - V - V - V - V - V - V - V - X - V - V - |

2

Timila ||V - V - V - V - V - X - V - V - V - V - V - V - V - X - V - |

3

Timila ||V - X - V - V - X - V - V - XXXX ————— ||

Kalamedal es una breve introducción en la que el instrumento *timila* marca el tempo que seguirán a lo largo de la interpretación¹⁹⁷. El resto de instrumentos lo puede acompañar. Los símbolos utilizados, cada uno de los cuales representa un tiempo o *aksharakala*, significan lo siguiente:

- V → el dedo índice golpea el parche del timila.
- → nuevo golpe con el índice pero más débil o silencio.
- X → la palma de la mano percute el parche del timila de forma acentuada.

¹⁹⁷ He utilizado este sistema de signos, en lugar de notación occidental, como en las siguientes transcripciones, por 2 razones: primero, porque no se trata de una composición, sino de una introducción que sirve únicamente para marcar el tempo que seguirán en la *performance*, y, en segundo lugar, porque en esta pieza lo importante es indicar la ejecución en el *timila*, no las duraciones.

ANEXO III.B

Kalamneratal

Unidad = ♩

The musical score for *Kalamneratal* is presented in six measures. The tempo is marked as 'Unidad = ♩'. The score is divided into two systems of two staves each. The first system includes *Timila* and *Ilathalam*. The second system includes *Perc.* and *Cym.*. The *Perc.* part is marked with a '7' and a '2' above the first measure, indicating a specific rhythmic pattern. The *Cym.* part consists of a series of notes. The score is written in a style typical of traditional Indian music notation, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

7

Perc. 

Cym. 

8

Perc. 

Cym. 

9

Perc. 

Cym. 

10

Perc. 

Cym. 

11

Perc. 

Cym. 

12

Perc. 

Cym. 

13
Perc. 
Cym. 

14
Perc. 
Cym. 

15
Perc. 
Cym. 

16
Perc. 
Cym. 

ANEXO III.C

Kalam de 448 Aksharakalas

Unidad = ♩ **1ª CHEMPADAVATTOM**

1

Timila

Ilathalam

3

Perc.

Cym.

5

Perc.

Cym.

7

Perc.

Cym.

2ª CHEMPADAVATTOM

9

2

Perc.

Cym.

11

Perc.

Cym.

2

13 ³

Perc.

Cym.

15

Perc.

Cym.

3^a CHEMPADAVATTOM

17 ⁴

Perc.

Cym.

19

Perc.

Cym.

21 ⁵

Perc.

Cym.

23

Perc.

Cym.

4^a **CHEMPADAVATTOM**

3

25 **6**

Perc.

Cym.

27 **7**

Perc.

Cym.

29 **8**

Perc.

Cym.

31 **9**

Perc.

Cym.

5^a **CHEMPADAVATTOM**

33 **10** **11**

Perc.

Cym.

35 **12** **13**

Perc.

Cym.

37 14 15 16

Perc.

Cym.

39 17 18 19

Perc.

Cym.

6ª CEMPADAVATTOM

41 20 21

Perc.

Cym.

43 22 23

Perc.

Cym.

45 24 25

Perc.

Cym.

47

Perc.

Cym.

7^a *CHEMPADAVATTOM*

5

49 **26**

Perc. 

Cym. 

51 **27**

Perc. 

Cym. 

53

Perc. 

Cym. 

55

Perc. 

Cym. 

Unidad = ♩ **KUTTIKOTTU 448 AKSHARAKALAS**

Timila

Ilathalam

Perc. ⁴

Cym.

Perc. ⁷

Cym.

Perc. ¹⁰

Cym.

Perc. ¹³

Cym.

Perc. ¹⁶

Cym.

2

19

Perc. 

Cym. 

21

Perc. 

Cym. 

23

Perc. 

Cym. 

26

Perc. 

Cym. 

29

Perc. 

Cym. 

32

Perc. 

Cym. 

35

Perc. 

Cym. 

38

Perc. 

Cym. 

41

Perc. 

Cym. 

44

Perc. 

Cym. 

47

Perc. 

Cym. 

50

Perc. 

Cym. 

53

Perc.

Cym.

55

Perc.

Cym.

Unidad = ♩ **KALAMMARAL 112 AKSHARAKALAS**

57

Perc.

Cym.

60

Perc.

Cym.

63

Perc.

Cym.

66

Perc.

Cym.

69

Perc. 

Cym. 

72

Perc. 

Cym. 

75

Perc. 

Cym. 

78

Perc. 

Cym. 

81

Perc. 

Cym. 

83

Perc. 

Cym. 

ANEXO III.D

Kalam de 112 Aksharakalas

Unidad = ♩ **1ª CHEMPADAVATTOM**

1

Timila

Ilathalam

2

Perc.

Cym.

2ª CHEMPADAVATTOM

3

Perc.

Cym.

4

Perc.

Cym.

3ª CHEMPADAVATTOM

5

Perc.

Cym.

6

Perc.

Cym.

4ª CHEMPADAVATTOM

7 6 7

Perc.

Cym.

8 8 9

Perc.

Cym.

5ª CHEMPADAVATTOM

9 10 11 12 13

Perc.

Cym.

10 14 15 16 17 18 19

Perc.

Cym.

6ª CHEMPADAVATTOM

11 20 21 22 23

Perc.

Cym.

12 24 25

Perc.

Cym.

7^a *CHEMPADAVATTOM*

13 26 27

Perc. Cym.

14

Perc. Cym.

Unidad = ♩ **KUTTIKOTTU 112 AKSHARAKALAS**

The musical score is organized into six systems, each containing two staves. The first system includes staves for *Timila* and *Ilathalam*. The subsequent five systems (2-6) include staves for *Perc.* and *Cym.*. The *Perc.* staves are marked with a measure number (2, 3, 4, 5, 6) above the first measure. The *Cym.* staves feature a specific rhythmic motif in the first measure, consisting of a quarter note, a quarter note, a quarter note with a grace note, and a quarter note. The *Perc.* staves play a complex, multi-measure rhythmic pattern that repeats throughout the piece.

2

7

Perc. 

Cym. 

8

Perc. 

Cym. 

9

Perc. 

Cym. 

10

Perc. 

Cym. 

11

Perc. 

Cym. 

12

Perc. 

Cym. 

13

Perc. 

Cym. 

14


Perc. 

Cym. 

Unidad = ♩ **KALAMMARAL DE 112 AKSHARAKALAS**

15

Perc. 

Cym. 

16

Perc. 


Cym. 


17

Perc. 

Cym. 

18

Perc. 

Cym. 

19

Perc. 

Cym. 

Unidad = ♩

20

Perc. 

Cym. 

23

Perc. 

Cym. 

26

Perc. 

Cym. 

ANEXO III.E

Kalam de 56 Aksharakalas

Unidad = ♩ 1ª **CHEMPADAVATTOM**

1

Timila

Ilathalam

2ª **CHEMPADAVATTOM**

3

Perc.

Cym.

3

3ª **CHEMPADAVATTOM**

5

Perc.

Cym.

5

4ª **CHEMPADAVATTOM**

7

Perc.

Cym.

6 7 8 9

5ª **CHEMPADAVATTOM**

9

Perc.

Cym.

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

6ª **CHEMPADAVATTOM**

11

Perc.

Cym.

20 21 22 23 24 25

The musical score is organized into six systems, each representing a Chempadavattom unit. Each system consists of two staves: Percussion (Perc.) and Cymbal (Cym.). The Percussion staff uses a double bar line with a vertical line to indicate the instrument. The Cymbal staff uses a double bar line with a vertical line and a small 'c' to indicate the instrument. Red numbers 1 through 25 are placed above the notes to indicate the position of each Aksharakala. The first unit (1ª) is played by Timila and Ilathalam. The subsequent units (2ª to 6ª) are played by Percussion and Cymbal. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The Percussion part is more rhythmic and complex, while the Cymbal part is more melodic and simpler.

7ª **CHEMPADAVATTOM**

13 26 27

Perc.

Cym.

Unidad = ♩ **KUTTIKOTTU**

15 7

Perc.

Cym.

18

Perc.

Cym.

21

Perc.

Cym.

24

Perc.

Cym.

27

Perc.

Cym.

ANEXO III.F

Kalam de 28 Aksharakalas

Unidad = ♪

The musical score is organized into four systems, each with two staves. The first system includes the *Timila* and *Ilathalam* parts. The second system includes the *Perc.* and *Cym.* parts. The *Timila* staff uses a treble clef and contains a sequence of notes: quarter, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, eighth, eighth, quarter, quarter, quarter, quarter. The *Ilathalam* staff uses a bass clef and contains: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. The *Perc.* staff uses a treble clef and contains: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. The *Cym.* staff uses a bass clef and contains: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. A '2' is written above the first measure of the *Perc.* staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

ANEXO III.G

1^a Triputa de 14 Aksharakalas

Unidad = ♩

The musical score is organized into six systems, each representing a different rhythmic pattern. Each system consists of two staves: the top staff is for Percussion (Perc.) and the bottom staff is for Cymbals (Cym.).

- System 1:** Labeled 'Timila' and 'Ilathalam'. The Perc. staff has a steady eighth-note pattern. The Cym. staff has a pattern of eighth notes with rests.
- System 2:** Labeled 'Perc.' and 'Cym.'. The Perc. staff has a triplet of eighth notes followed by eighth notes. The Cym. staff has eighth notes with rests.
- System 3:** Labeled 'Perc.' and 'Cym.'. The Perc. staff has a steady eighth-note pattern. The Cym. staff has eighth notes with rests.
- System 4:** Labeled 'Perc.' and 'Cym.'. The Perc. staff has a steady eighth-note pattern. The Cym. staff has eighth notes with rests.
- System 5:** Labeled 'Perc.' and 'Cym.'. The Perc. staff has a steady eighth-note pattern. The Cym. staff has eighth notes with rests.
- System 6:** Labeled 'Perc.' and 'Cym.'. The Perc. staff has a steady eighth-note pattern. The Cym. staff has eighth notes with rests.

10

Perc. 

Cym. 

11

Perc. 

Cym. 

12

Perc. 

Cym. 

13

Perc. 

Cym. 

14

Perc. 

Cym. 

KUTTIKOTTU

15

Perc. 

Cym. 

16

Perc. 

Cym. 

17

Perc. 

Cym. 

18

Perc. 


Cym. 

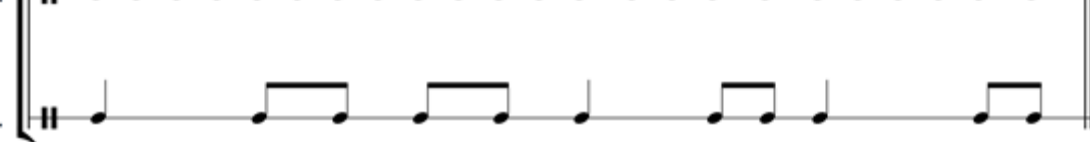
19

Perc. 

Cym. 

20

Perc. 

Cym. 

ANEXO III.H

2^a Triputa de 7 Aksharakalas

Unidad = ♩

Timila

Ilathalam

Perc. 3

Cym.

Perc. 5

Cym.

Perc. 6

Cym.

Perc. 7

Cym.

Perc. 8

Cym.

9

Perc. 

Cym. 

10

Perc. 

Cym. 

11

Perc. 

Cym. 

KUTTIKOTTU

12

Perc. 

Cym. 

13

Perc. 

Cym. 

14

Perc. 

Cym. 

15

Perc.

Cym.

The image shows a musical score for two percussion parts: Perc. (Percussion) and Cym. (Cymbal). The score begins at measure 15. The Perc. part consists of a continuous eighth-note pattern. The Cym. part consists of a rhythmic pattern of quarter notes, with grace notes (indicated by a 'y' symbol) preceding the notes in measures 15, 16, and 17. The score ends with a double bar line.

ANEXO III.I

3^a *Triputa* de 3 ¹/₂ *Aksharakalas*

Unidad = ♩

The musical score is organized into two systems. The first system contains the parts for *Timila* and *Ilathalam*. The *Timila* part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It consists of a sequence of eighth notes, grouped in pairs and then in groups of four, across four measures. The *Ilathalam* part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. It consists of a sequence of quarter notes, with a dotted quarter note in the third measure, across four measures. The second system contains the parts for *Perc.* and *Cym.*. The *Perc.* part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It consists of a sequence of eighth notes, grouped in pairs and then in groups of four, across four measures. The *Cym.* part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. It consists of a sequence of quarter notes, with a dotted quarter note in the third measure, across four measures. A '4' is written above the first measure of the *Perc.* part, and a '7' is written above the third measure of the *Perc.* part. The score ends with a double bar line and repeat dots.

ANEXO III.J

Eka tala

Vilamba

Timila
Ilathalam
Maddalam

11

Perc.
Cym.
Perc.

Madhya

22

Perc.
Cym.
Perc.

33

Perc.
Cym.
Perc.

44 *Druta*

Perc.

Cym.

Perc.

55

Perc.

Cym.

Perc.

66

Perc.

Cym.

Perc.

76

Perc.

Cym.

Perc.

GLOSARIO

A

Abhishekam: ritual en el que el sacerdote limpia la figura de la deidad normalmente bañándola en leche, aceite o agua.

Adiyantiram: vocablo que no sólo hace referencia a rituales diarios sino a las funciones que éstos implican, así como a las composiciones musicales interpretadas en los mismos.

Agamic: rituales dirigidos por brahmanes en los *kshetrams*.

Aghoshavadyam: géneros musicales interpretados con el fin de disfrute o goce.

Agni: dios hindú que representa el fuego.

Agra-mandapa: hall situado en la entrada principal al templo donde suele estar ubicada la *balipitha* esencial (*valia-balikkal*).

Akatthe balivattam: primera *prakara* del templo, donde se encuentran el *srikovil*, el *anthar-mandala* y el hall conocido como *namaskara-mandapam*.

Akshara: literalmente “sílabas”. 1. En ciertos contextos el término *akshara* hace referencia a las subdivisiones, es decir, unidades rítmicas, dentro de un pulso. 2. En otros contextos es identificado con pulso.

Aksharakala: “tiempo de una sílaba”. Ver *akshara*.

Alankara: ejercicios básicos en la música carnática para practicar los *sapta-talas* en tres velocidades.

Alavattoms: abanicos circulares hechos de plumas de pavo real utilizados en las procesiones de elefantes que tienen lugar durante los festivales del templo.

Ambalam: término en malayalam para designar templo. Ver *kshetram*.

Ambalavasi: servidores del templo. Comunidad más importante situada en la cúspide de los *sudras*.

Anga: uno de los *tala-dasapranas*. Hace referencia a las partes constituyentes del *tala* en la música carnática. Hay un total de seis: *laghu*, *drutam*, *anudrutam*, *guru*, *plutam* y *kakapadam*, cada uno de los cuales contiene un cierto número de *aksharakalas*.

Antharmandala: recuadro imaginario que rodea el *srikovil*. En él se encuentran instaladas las *balipithas*, piedras que representan los dioses terciarios, así como los *dikpalas*, dioses que custodian las ocho direcciones (norte, noreste, este, sudeste, sur, suroeste, oeste y noroeste). Igualmente, pueden existir sagrarios secundarios de otras deidades dentro del mismo espacio.

Anudrutam: uno de los seis *angas* usados en el cálculo del *tala* en la música carnática. Consta de un pulso, percutido golpeando la palma de la mano derecha sobre el muslo o la palma izquierda.

Anusthana: ritual, en el sentido más genérico.

Anusthanavadyam: pequeños géneros musicales rituales.

Arangettam: literalmente “ascender al escenario”. Es la primera actuación de un alumno en un escenario, bien en un contexto ritual dentro del templo, bien en otro tipo de contexto secular.

Arattu: procesión ceremonial que se celebra el último día del festival del templo durante la cual la deidad es sumergida en el agua a modo de baño purificadorio.

Asan: término en malayalam utilizado para designar comúnmente profesor, especialmente de danza, drama, artes visuales, artes marciales o música. Ver también gurú.

Asari: carpintero perteneciente al grupo de *kammalans* (*avarnas*).

Astha digbali: dioses védicos menores situados en las ocho direcciones del viento.

Asura vadyam: instrumentos o géneros asociados a dioses menores o a fuerzas malignas.

Ata: el sexto *tala* perteneciente a los *sapta-talas* de la música carnática. Consiste en dos *laghus* seguidos de dos *drutams*.

Atanta: Kerala *tala* de 56, 28, 14 o 7 pulsos.

Athappookkalam: gran alfombra floral realizada durante el festival *Onam*.

Attara puja: es la última *puja* del día celebrada en el templo y tiene lugar sobre las 19.30 u 20.30 de la tarde.

Atta-visesham: rituales anuales celebrados en los *kshetrams*.

Avanaddha vadya: membranófonos (literalmente “instrumentos cubiertos”). Es una de las cuatro categorías de instrumentos que figuran en el *Natya Sastra* y utilizada comúnmente hoy.

Avarna: las clases inferiores, a las que Mahatma Gandhi denominaba *harijans* y conocidas coloquialmente como “intocables”. Hasta hace poco les estaba prohibido el acceso a los templos.

Avarta (o *avarttanam*): un ciclo del *tala* en música carnática.

Ayyappan (o *Sastha*): dios guerrero, cazador y protector de la población asentada en las montañas. Es uno de los dioses más importantes entre los hindúes de Kerala, al igual que *Bhagavati*.

Ayyar: brahmán de origen tamil.

B

Baahya-haara (*puratthe balivattam* o *sivelippura*): cuarta *prakara* del templo; constituye un espacio abierto bordeado por un muro exterior. En él están ubicadas siete *balipithas* situadas en los puntos cardinales, además de un hall (*agra-mandapa*) en la entrada principal al templo, donde suele estar ubicada la *balipitha* esencial (*valia-balikkal*), y un asta en el que se levanta una bandera durante los días festivos del templo (*dhvajasthamba*).

Balipithas (o *belikal*): piedras importantes dentro del templo (concretamente en el *anthar-mandala* y *baahya-haara*) que representan dioses terciarios.

Bhagavati: diosa hindú de la mitología dravídica; feroz y destructiva, elimina todo signo de daño y maldad. El culto a dicha diosa está ampliamente extendido en todo Kerala.

Bhakti: devoción religiosa.

Brahma: el dios creador de la trinidad hindú.

Brahmán: casta situada en la cúspide de los *savarnas*, y cuyos integrantes normalmente están ligados a la profesión de sacerdotes.

C

Carnática: la música clásica del sur de India.

Cochin: antiguo estado principesco situado en el centro de Kerala.

Chakyars: *ambalavasis*; su ocupación tradicional es la actuación en dos géneros dramáticos en sánscrito: *chakyar koothu* y *kuddiyattam*, dramas de gran significado religioso e indispensables durante los festivales en templos importantes.

Chakyar koothu: género teatral protagonizado por un *chakyar* que actúa acompañado por el instrumento de percusión *mizhavu*. Dicho actor relata en malayalam historias sagradas

del hinduismo trazando paralelismos con la vida contemporánea a fin de enfatizar una moraleja final.

Chakyar nambiyars (o **nambiyars**): *ambalavasis*; músicos que interpretan el instrumento de percusión *mizhavu* en los géneros dramáticos *chakyar koothu*, *nangyar koothu* y *kuddiyattam*.

Chapu tala: normalmente identificado con *misra chapu*. *Tala* de siete tiempos divididos en 3 + 4. Con la palma de la mano hacia arriba se marcan los dos primeros pulsos y con la palma hacia abajo se marcan los pulsos 4 y 6.

Chaturasra: *jati* en el que el *laghu* está subdividido en cuatro partes o pulsos iguales.

Chempa: Kerala *tala* de 80, 40, 20 o 10 pulsos.

Chempada: Kerala *tala* de 64, 32, 16, 8 o 4 pulsos.

Chempadavattom: 1. Literalmente significa ciclo de 8 pulsos, es decir, un ciclo del *tala chempada*. 2. También puede significar, como ocurre en *panchavadyam*, sección de una composición en la que existen ciclos de 8 pulsos.

Chenda: tambor cilíndrico de doble parche específico de Kerala. La membrana derecha se denomina *valantala* y es de tono grave. Y la izquierda, *itantala*, de tono más agudo. Puede ser percutido combinando la mano izquierda (palma y dedos) y un palo en la mano derecha, o con una baqueta en cada mano.

Chenda melam: género instrumental interpretado durante las procesiones que se celebran en los templos. Los instrumentos que forman parte de él son *chenda*, *ilathalam*, *kombu* y *kurum kuzhal*.

Chengila: gong circular de metal que se percute con un grueso palo de madera.

Cheriyapani: composición musical para percusión tocada al comienzo de los rituales *siveli* y *sribhutabali* para convocar a los dioses. El principal instrumento es el *timila*.

Chingam: primer mes del calendario malayalam que comienza a mediados de agosto.

Churidar (o *salwar kameez*): conjunto femenino que consiste en un pantalón y en una blusa amplia de considerable largura (normalmente hasta las rodillas).

D

Damaru yati: formato rítmico resultante cuando los *angas* que forman el *tala* son de mayor longitud en los extremos que en el centro.

Desi sangita: término que hace alusión a la música clásica.

Deva vadyam: literalmente “instrumentos de los dioses”. Instrumentos idóneos para su ejecución en géneros rituales dedicados a los dioses más importantes.

Devaswom Board: organismo o comité gubernamental encargado de la administración de los templos.

Dhanu: mes malayalam que comienza a mediados de diciembre.

Dharma: obligación, código de conducta asociado a cada casta.

Dhruva: el primero de los *sapta-talas* de la música carnática. Está formado por *laghu*, *drutam* y dos *laghus*.

Dhvaja-sthamba: bandera que se levanta durante los días festivos del templo en la cuarta *prakara* del mismo (*baahya-haara*).

Dikpals: dioses situados en el *anthar-mandala* que custodian las ocho direcciones: norte, noreste, este, sudeste, sur, suroeste, oeste y noroeste.

Diparahana: literalmente “adoración con lámparas”. Ritual durante el cual el sacerdote enciende una lámpara de aceite y la gira en el sentido del reloj dos veces en frente del santuario interior donde está situada la principal deidad.

Druta: tempo rápido. Uno de los tres *kalas* o *layas* de la teoría musical india.

Drutam: uno de los seis *angas* usados en el cálculo del *tala* en la música carnática. Consta de dos pulsos: golpe con la palma de la mano derecha sobre el muslo o la palma izquierda seguido de golpe con la palma de la mano hacia arriba.

Dvara palaghas: literalmente “guardas gemelos”. Piedras situadas inmediatamente fuera de la puerta del santuario interior.

E

Edakkya: pequeño tambor de tensión con forma de reloj de arena que se cuelga del hombro izquierdo y se toca con un palo de madera. Forma parte esencial de los rituales de los templos.

Edavam: mes malayalam que comienza a mediados de mayo.

Eka: 1. El último de los siete *sapta-talas* en música carnática. Consta solamente de un *laghu*. 2. Kerala *tala* de uno o dos pulsos.

Embrandiri: brahmán procedente del sur de Karnataka, asentado en Malabar.

Etirta* o *ravile puja: segunda *puja* que se celebra en el templo sobre las 7 de la mañana, en la que el sacerdote realiza ofrendas a la deidad.

***Ezhava* (o *thiyya*)**: casta inferior perteneciente al grupo de *avarnas*. Su ocupación tradicional consiste en la preparación de un licor alcohólico a partir de las palmeras, pero muchos de ellos, sin embargo, se dedican a la agricultura.

G

***Ganesh* (o *Ganapati*)**: dios con cabeza de elefante, hijo del dios *Shiva* y la diosa *Parvathi*. Es el dios de los comienzos prósperos y la superación de obstáculos.

Gati: 1. Término en la música carnática que hace referencia a las subdivisiones o número de unidades en el pulso básico del *tala*: *tisra* (3), *chaturasra* (4), *khandā* (5), *misra* (7) y *sankirna* (9). 2. En la música de Kerala se conoce con el nombre de *nadhā*.

Ghana vadya: (idiófonos) Es una de las cuatro categorías de instrumentos que figuran en el *Natya Sastra* y utilizada comúnmente hoy.

Ghee: manteca clarificada, usada como ofrenda en los templos.

Gopuccha yati: literalmente “cola de vaca”. Reducción sistemática usada en secuencias cadenciales en la música india. Citada por primera vez en el *Natya Sastra*.

Graham: Uno de los *tala-dasapranas*. Lugar en el *avarta* donde la melodía comienza (en este contexto se identifica con *eduppu*).

Guru: 1. Preceptor, guía espiritual, usado en ocasiones para designar profesor en un sentido más profundo que *asan*. 2. Su plural, *gurukkal*, es la denominación asignada al instructor en *kalaripayattu*, un arte marcial propio de Kerala. 3. También uno de los *shadangas* usados en el cálculo del *tala* (actualmente en desuso) que consta de 8 pulsos.

Guru dakshina: ofrenda que el alumno ofrece a su gurú al comienzo de su período de aprendizaje y en el *arangettam*.

H

Homam: altar consagrado al fuego en la religión védica.

I

Ilathalam: par de címbalos de metal, que forman parte de grupos orquestales rituales como *panchavadyam*, cuya función es marcar el *tala*.

Ishvara (o *Saguna Brahman*): ser supremo omnipresente, inmanente y transcendente. Creador de este mundo, preservador y destructor. Estos tres aspectos básicos de *Ishvara*

quedan personificados en tres representaciones físicas: *Brahma* (el creador), *Vishnu* (el preservador) y *Shiva* (el destructor).

J

Janmi: propietario (normalmente perteneciente a castas altas: brahmanes o *nayars*) que alquilaba los terrenos del templo a labradores para su cultivo.

Jati: “clase”, “especie”. 1. Componente de los *tala-dasapranas*. Hace referencia a las cinco variedades de *laghu* en la música carnática: *tisra* (3 pulsos), *chaturasra* (4), *khanda* (5), *misra* (7) y *sankirna* (9). 2. Clasificación de las clases sociales en India (una de las dos palabras que en líneas generales hace referencia a casta; ver *varna*).

Jhampa: el cuarto de los *sapta-talas* de la música carnática. Consta de un *laghu* seguido de *anudrutam* y *drutam*.

K

Kaimani: címbalos de metal que se percuten entrechocándolos entre sí; usados para marcar el *tala* en los rituales de los templos. Es un instrumento escasamente utilizado.

Kala (o **Kalam**): 1. Número de pulsos por ciclo de *tala*, cuya duración se mantiene regular y constante a lo largo de los períodos que constituyen dicho *tala*. 2. Nombre de las diferentes secciones en *panchavadyam* que hacen referencia al número de pulsos que integran el *tala*, en orden de mayor a menor (1792, 896, 448, 224, 112, 56, 28, 14, 7, 3 ½).

Kalai: concepto similar a *gati*. Componente de los *tala-dasapranas* que hace referencia al número de unidades por pulso. Admite tres variedades: *eka-kala* (4), *dvi-kala* (8) y *chatush-kala* (16).

Kallan: escultores pertenecientes al grupo de *kammalans* (*avarnas*).

Kammalans: casta de artesanos perteneciente al grupo de *avarnas*. Están divididos en numerosos grupos según la ocupación que desempeñen.

Kani kanal: el ritual más importante celebrado en *Vishu*, que literalmente significa “primera vista”.

Kanikka: ofrenda realizada por los devotos en el templo que consiste en depositar monedas.

Kanni: mes malayalam que comienza a mediados de septiembre.

Karkadakam: último mes malayalam que comienza a mediados de julio.

Kathakali: forma de arte sacro no litúrgico de Kerala, que combina mimo, danza y música para dramatizar una historia de la mitología hindú (concretamente de las epopeyas: *Mahabharata* y *Ramayana*).

Kavu: altar externo hindú dedicado a dioses dravídicos de Kerala como son *Bhagavati* o *Ayyapan* entre otros.

Keli: género musical interpretado por uno o más *maddalams* o *chenda* y *maddalam*, en el ritual procesional que tiene lugar al anochecer, después de *tayambaka*. También puede interpretarse delante de una interpretación de *kathakali*.

Kerala: estado situado en el suroeste del subcontinente indio.

Khanda: uno de los cinco tipos de *jati* en el que el *laghu* se subdivide en cinco partes o pulsos iguales.

Kirttanam: canto devocional; uno de los tres géneros de *sopanam sangitam*.

Kodiyettu: izado de la bandera del templo, normalmente situada en un poste en la entrada principal, que marca el inicio del festival.

Kolam: estanque perteneciente al templo.

Kollam era: el principal calendario seguido por los malayalis, que considera mediados de agosto del año 825 d.C. como año 0.

Kollan: herreros pertenecientes al grupo de *kammalans* (*avarnas*).

Kombu: trompa de metal semicircular, dividida en tres piezas que se encajan en orden y cuya anchura disminuye en torno a la boquilla. Uno de los instrumentos integrantes de *panchavadyam*.

Kombu pattu: lección básica del *kombu*, interpretada después de *keli* en el ritual procesional que tiene lugar en el templo al anochecer. Lo integran generalmente dos *kombus* acompañados por *ilathalams*.

Kooru: “apego” o “fidelidad”. Composición interpretada por el *edakkya* en la adoración a la divinidad en el sagrario central.

Kottu: literalmente “golpeteo”, en la práctica, tamboreo.

Krishna: encarnación de *Vishnu*, dios hindú de la preservación.

Krishnanattam: género teatral sacro basado en la vida de *Krishna*.

Kriya: 1. Uno de los *tala-dasapranas*. Modo de marcar el pulso. Comprende dos tipos: *sasabda* → con sonido (como es el golpe con la palma de la mano) y *nisabda* → sin sonido (como es el contar con los dedos). 2. Acto ritual del sacerdote.

Kriyanga panchavadyam: música instrumental interpretada al comienzo de ciertas procesiones en los *kshetrams*. Los instrumentos utilizados son: *sankhu*, *timila* o *maram*, *chengila*, *kaimani* y *vikku chenda* o *chenda valantala*.

Kshatriya: la segunda casta más alta después de los brahmanes. Era la clase social gobernante, combatiente y principesca.

Kshetram: templo de Kerala que cuenta con un sacerdote brahmán y *ambalavasis* (y a veces *nayars*) como especialistas en rituales.

Kshetra vadya kala: géneros musicales instrumentales vinculados al templo, en su mayoría de percusión.

Kuddiyattam: género dramático en sánscrito. Los papeles femeninos son desarrollados por *nangyars*, que además interpretan la música vocal y mantienen el *tala* con un par de pequeños címbalos. El principal acompañamiento instrumental es el *mizhavu*, comúnmente acompañado por el *edakkya*.

Kumbham: mes malayalam que comienza a mediados de febrero.

Kurum kuzhal: pequeño oboe empleado en procesiones y rituales organizados en los templos.

Kurum kuzhal pattu: la composición elemental para *kurum kuzhal*. Género musical interpretado durante una pausa en la procesión ritual del templo; el *kurum kuzhal* es acompañado de *chenda* e *ilathalam*.

Kuruppus: 1. Título honorífico para *nayars* y otras castas de rango inferior. 2. Casta del centro de Kerala que interpreta *kurum ezuttu pattu*, un ritual que requiere un *kuruppu* para trazar con tiza en el suelo un dibujo de la deidad (*kalam*), quien asimismo toca un cordófono conocido como *nandhuni*. 3. Nombre con el que se designa en el norte de Travancore a la casta que realiza el trabajo de un *marar* (percusionista/cantante).

Kuttambalam: teatro construido ocasionalmente en las premisas del templo situado entre el claustro y los muros exteriores.

Kuttikottu: pasajes al unísono de todos los instrumentos que marcan el final de una sección en *panchavadyam*.

L

Laghu: uno de los seis *angas* usados en el cálculo del *tala*. Consiste en un golpe con la palma de la mano derecha sobre el muslo o la palma izquierda seguido de cuentas con los dedos, cuyo número varía dependiendo del *jati* establecido.

Lakshmi: diosa hindú de la prosperidad, esposa de *Vishnu*.

Laya: uno de los *tala-dasapranas*. Hace referencia al tempo e incluye tres tipos: *vilambita-laya* (tempo lento), *madhya-laya* (tempo medio) y *druta-laya* (tempo rápido).

Lungui: vestimenta informal para el hombre de colorido vivo, comúnmente utilizado por las clases trabajadoras.

M

Maasa-visesham: rituales ocasionales celebrados en los *kshetrams*.

Maddalam (o *sudda maddalam*): instrumento de percusión con forma de barril de gran tamaño que forma parte de *panchavadyam*. Se sujeta a la cintura del músico y se interpreta de pie. Existe un tipo más pequeño: *toppi maddalam*, menos común.

Maddalam pattu: *keli* interpretado por uno o más *maddalams*, sin *chenda*.

Madhya: tempo medio. Uno de los tres *kalas* o *layas* de la teoría musical india.

Madhya-haara (o *vilakkumaatam*): constituye la tercera *prakara* del templo. Es esencialmente una estructura con columnas en las que hay fijadas una serie de lámparas de aceite.

Mahabharata: es la gran epopeya mitológica de la India. Está escrita en sánscrito y se cree que fue escrita en el siglo VI a. C. Con su enorme profundidad filosófica y su consumada encarnación de la cultura de la India y la tradición védica, es considerada una obra clave en el hinduismo.

Makaram: mes malayalam que comienza a mediados de enero.

Malabar (o **Calicut**): antiguo estado principesco que comprendía el norte de Kerala.

Malar: arroz inflado, usado como ofrenda en los *kshetrams*.

Malayalam: lengua de origen dravídico hablada en el estado de Kerala.

Malayali (o **keralita**): persona nativa de Kerala.

Manodharma: improvisación musical.

Mantra: salmo sagrado y vigoroso recitado por el sacerdote.

Maram: pequeño tambor cilíndrico tocado con las palmas de la mano. Forma parte del ritual conocido como *pani*.

Marar: *ambalavasis*; casta de músicos del estado de Kerala que percuten diversos instrumentos como *timila*, *chenda*, *edakya*, *maram*; son intérpretes de *chengila* (idiófono) y *sankhu* (concha), y cantantes de *sopanam sangitam*.

Marga: significa “camino”. Hace referencia a la forma en la que el tempo o la velocidad de medida del *tala* se relaciona con la estructura musical y el texto, es decir, el número de unidades y sílabas que forman cada pulso.

Margi sangitam: música secular, regional o folklórica.

Marumakkathayam: sistema matrilineal de herencia.

Maryaada (o **puram-mathil**): quinta y última *prakara*. Es el último muro externo del templo, en cuyo punto este se encuentra la entrada principal, que en la mayoría de los casos es un simple pórtico con un pequeño techo.

Matra: término utilizado según diferentes contextos para designar pulso o unidades que integran el pulso (ver *akshara*).

Matya tala: el segundo de los *sapta-talas* de la música carnática. Consiste en un *laghu* seguido de un *druta* y otro *laghu*.

Medam: mes malayalam que comienza a mediados de abril.

Melam: 1. Término usado para designar géneros interpretados por instrumentos musicales en festivales de templos. 2. Abreviación de *chenda melam*.

Midhunam: mes malayalam que comienza a mediados de junio.

Minam: mes malayalam que comienza a mediados de marzo.

Misra: uno de los cinco tipos de *jati* en el que el pulso está subdividido en siete partes iguales.

Misra chapu: ver *chapu tala*.

Mizhavu: vasija de arcilla de grandes dimensiones percutida con las palmas de la mano. Instrumento principal en *kuddiyattam*.

Mohiniattam: danza femenina de carácter sensual propia de Kerala, acompañada por música carnática y *edakya*.

Mridangam: instrumento de percusión fundamental en la música carnática. Su cuerpo con forma de barril es de madera, hueco y consta de dos cabezas de distinto tamaño: la derecha, más pequeña, produce sonidos agudos mientras la izquierda produce sonidos más profundos.

Mudiyettu: danza ritual de la mitología dravídica en la que se representa la gloria y el triunfo la diosa *Bhagavati* sobre el demonio *Darika*.

Mudra: gesto simbólico realizado con la cara, la mano o el brazo.

Mukkuvans: casta de pescadores perteneciente al grupo de *avarnas*.

Mulayara: lugar situado en el norte o noroeste del *nalambalam* donde, tras la realización de rituales especiales tántricos, brotan ciertos cereales.

Mundu: pieza de tela de color blanco enrollada alrededor de la cintura, usada por los hombres en el sur de India.

Musaris: trabajadores de cobre y bronce pertenecientes al grupo de *kammalans* (*avarnas*).

Muttattu: casta encargada de realizar los distintos servicios dentro del altar del templo, como portar la imagen de la deidad en ciertos rituales, encender las lámparas, limpiar los pórticos y proteger los objetos de valor del templo. Ocupa la posición más alta en la jerarquía de *ambalavasis*.

N

Nada: sonido musical.

Nadha: concepto equivalente a *gati* en la música carnática (ver *gati*).

Nagaswaram: instrumento de viento con lengüeta cuyo cuerpo construido en madera noble termina en una campana resplandeciente hecha de madera o metal. Forma parte del conjunto orquestal *periya melam* y se toca tanto en rituales como en bodas. Es uno de los instrumentos clásicos más populares del sur de India.

Nalambalam (también *chuttambalam* o *antha-haara*): segunda *prakara* del templo; hall sostenido con pilares que rodea al *anthar-mandala*.

Namaskara-mandapam: hall sostenido con pilares y recubierto por un techo sumamente decorado donde se realizan ofrendas a los dioses. Se halla situado frente a la principal entrada del sagrario y en el límite exterior del *anthar-mandala*.

Nambissan: *ambalavasis*; son los encargados de confeccionar guirnaldas para al icono inamovible de la deidad situado en el sagrario central.

Nambuthiri: brahmanes o sacerdotes nativos de Kerala.

Nangyar: *ambalavasi*; es la mujer de *chakyar nambiyar* y es la intérprete de los papeles femeninos en *kuddiyattam* así como protagonista de *nangyar koothu*.

Nangyar koothu: género dramático en sánscrito de características similares al género *kuddiyattam* protagonizado por la mujer *nangyar*.

Natya Sastra: tratado en sánscrito sobre teatro que incluye también pasajes sobre música (aproximadamente del s. IV d.C.).

Nayar: comunidad perteneciente al grupo social de los *sudras*. Constituye la casta hindú más alta tras la casta de *ambalavasis*. En el pasado su oficio era el de guerreros, pero hoy conforman la comunidad más amplia y dominante desde el punto de vista educativo, administrativo y político.

Nisabdakriya: uno de los tipos de *kriya*. Es el pulso del *tala* marcado de forma insonora.

Nithya-nidaanam: rituales diarios celebrados en los *kshetrams*.

Nivedyam: ofrenda de comida hecha en los templos.

Nrityam: “danza expresiva”; término en sánscrito que significa mimo o danza incluyendo gestos simbólicos con la cara, manos y brazos (*mudras*).

O

Omkara Nada (Pranava Nada o Aum): sonido frecuentemente mencionado en los *Vedas* y en otras Escrituras Sagradas del hinduismo, y considerado, por tanto, un sonido sagrado para la meditación.

Onam: festival de gran importancia en Kerala, que tiene lugar a finales de agosto o comienzos de septiembre. Se celebra en honor al rey Mahabali, que gobernó el estado durante un gran período de prosperidad antes de ser derrocado.

Oottupuras: comedores que antiguamente eran usados para servir comida a los brahmanes y devotos durante ocasiones festivas. Actualmente, dichos comedores son reservados para los banquetes de boda tras ser oficiada la ceremonia en el templo.

Ottam thullal (o *thullal*): género dramático sagrado en el que el actor realiza mímicas, danza y canta. Es acompañado por una música autóctona de Kerala, pero en la actualidad interpretada frecuentemente por instrumentos clásicos carnáticos. El texto es *thullal kathakkal*, tres colecciones de historias compuestas por Kunjan Nambyar a mediados del s. XVIII y basadas en epopeyas hindúes, en las que se apuntan y se satirizan las costumbres sociales de Kerala.

P

Padam: forma musical en *kathakali* en la que el cantante canta una historia, el actor imita los versos cantados por el cantante con *mudras*, y el percusionista sigue suavemente los movimientos del actor.

Palli unarttal: ritual realizado con el soplo del *sankhu* a primera hora de la mañana para despertar a la deidad.

Pallivetta: (literalmente “caza real”) ritual procesional del templo que se celebra por la noche el penúltimo día del festival.

Panans: *avarnas*; intérpretes de canciones devocionales (*tuyilunarttupattu*) en casas de brahmanes y *nayars*, con el propósito de traer prosperidad a dichas familias.

Panchari: Kerala *tala* cuyo número de pulsos puede ser de 96, 48, 24, 12, 6 o 3½.

Pancharimelam: variedad de *chenda melam*, interpretado dentro de los muros del templo y basado en *panchari tala* (seis pulsos).

Pandimelam: variedad de *chenda melam*, interpretado en procesiones fuera de los muros del templo, en *triputa tala* (siete pulsos).

Pani: “palma de la mano”. Género exclusivamente litúrgico interpretado tras extraer la réplica portátil del sagrario central, al comienzo de la procesión ritual.

Pantirati puja: la tercera *puja* del día realizada en los *kshetrams*, aproximadamente entre las 8 y las 8:30 de la mañana. A su finalización, el santuario permanece abierto hasta el mediodía.

Parasurama: creador legendario de Kerala, la sexta encarnación de *Vishnu*.

Parayans: *avarnas*; trabajan en la elaboración con bambú de diversos objetos, y algunos son también percusionistas.

Parisha vadyam: género orquestal procesional formado por *timilas*, *vikku chendas*, *chengilas* e *ilathalams*, usado en el sur de Kerala pero actualmente en desuso.

Parvati: esposa de Shiva, conocida como la madre divina y universal.

Pathikal (o *pati kalam*): 1. “Tempo lento”. 2. Primera sección en *panchavadyam* (1792 pulsos) o de otros géneros como *tayambaka* o *chenda melam*.

Pattu: 1. Término utilizado por los malayalis para referirse a la música vocal. 2. Composición musical.

Pavu mundu: prenda que los hombres colocan sobre los hombros y que consiste en una pieza de tela normalmente de color blanco.

Payasam: pudín de arroz usado como ofrenda en el templo.

Pisharoti: casta de *ambalavasis* de mediana categoría; comparten el mismo oficio que las castas conocidas como *variyyar*.

Pitham: pedestal sobre el que se coloca a la deidad en cualquier templo o sagrario hindú.

Poduval: *ambalavasis*. Nombre con el que se conoce a los *marars* en ciertas regiones de Kerala como son el norte de Thrissur, el noroeste de Palakkad y el sur de Malappuram.

Pongala: festival de 9 días celebrado en el templo dedicado a la diosa *Bhagavati* en Kerala, y que consiste en la realización de ofrendas de comida por cientos de mujeres en las premisas del templo.

Pooram: festival de menores dimensiones que se celebra en la mayoría de los templos dedicados a dioses dravídicos (sobre todo en aquellos dedicados a la diosa *Bhagavati*). Consiste en una gran procesión con elefantes, fuegos artificiales, acompañada de grupos orquestales como *melam* o *panchavadyam*.

Pradakshina: rotación alrededor del sagrario interior o en las zonas externas al mismo.

Prakaras: las diferentes secciones del templo.

Prasadam (o *prasada*): 1. Las bendiciones que la deidad derrama sobre los devotos a través del sacerdote. 2. Pequeñas porciones de las ofrendas realizadas a la deidad: pasta de sándalo, flores, dulces, etc.

Prastara: uno de los *tala-dasapranas*. Hace referencia a las diversas permutaciones que se pueden elaborar dentro de las divisiones de los *angas*.

Pratishtha: icono inamovible de la deidad en un templo.

Puja: ofrenda devota a un dios, normalmente en el templo (donde debe ser realizada por un brahmán), en la cual se suelen ofrecer flores, agua, fuego (a menudo en forma lámpara de aceite) y pasta de sándalo.

Pujari: sacerdote responsable de los rituales diarios en el templo. Socialmente se sitúa en una posición inferior al *tantri*, al que asiste en los rituales de mayor complejidad.

Pulayas (o *cherumans*): casta de agricultores perteneciente al grupo de *avarnas*.

Pulluvas: *avarnas*; comunidad que se dedica a la interpretación de diferentes canciones denominadas *pulluvanpattu* o *sarpampattu* en rituales conectados con el culto a serpientes. También son los encargados de dirigir *pampinhullal*, un ritual para propiciar a las serpientes y obtener sus bendiciones.

Punul: cuerda sagrada circular colocada sobre el hombro derecho y atada alrededor de la cintura que indica que el portador de la misma es un conocedor del sánscrito, un privilegio concedido tradicionalmente a los tres grupos de castas superiores (*brahmanes*, *kshatriyas* y *vaisyas*).

Puranas: Escrituras Sagradas del hinduismo donde se presentan las diversas enseñanzas bíblicas de un modo más comprensible a través de relatos y parábolas.

R

Raga (o *ragam*): melodía tipo. Cada *raga* tiene un número determinado de notas cuyas combinaciones y movimientos son específicos dentro de cada una de ellas.

Ramayana: es una de las obras más importantes de la India antigua (se cree que su composición se remonta al s. III a. C) y forma parte de los textos sagrados del hinduismo. Perteneció al subgénero literario de la epopeya, y está compuesto por 24.000 versos, divididos en siete volúmenes.

Rupaka: el tercero de los *sapta-talas* de la música carnática. Consiste en un *drutam* seguido de un *laghu*.

S

Samam: el acento más importante en un ciclo de *tala*.

Sambhandam: unión libertina de los *nambuthiris* con las mujeres *nayar*.

Sandhya vela: “festival del atardecer”. Composición instrumental, interpretada por *chendas* e *ilathalams*, que precede a la primera ofrenda instrumental (*tayambaka*) en los rituales procesionales de la tarde. Esta composición es una llamada a los dioses para escuchar el concierto que va a tener lugar.

Sangitam: generalmente, hace referencia a la música que es vocal.

Sangita Ratnakara: el más importante tratado en sánscrito sobre música, escrito en el s. XIII d. C cuyo autor es Sharngadeva.

Sankhu: trompeta de caracola soplada al inicio de *panchavadyam* y utilizada en numerosos rituales que tienen lugar en el templo. El sonido que emite es conocido como *Aum* u *Omkara Nada*.

Sankirna: uno de los cinco tipos de *jati* en el que el pulso está subdividido en nueve partes iguales.

Sánscrito: lenguaje clásico de la India de la familia indoeuropea. Es el lenguaje litúrgico del hinduismo, el budismo y el jainismo, por lo que es utilizado principalmente como lenguaje ceremonial en los rituales hindúes, en la forma de himnos y *mantras*.

Sapta talas (o *suladi sapta talas*): los siete *talas* principales del sistema musical carnático: *dhruva*, *matya*, *rupaka*, *jhampa*, *triputa*, *ata* y *eka*.

Sarasvati: diosa hindú de la sabiduría y las artes. Es representada con los símbolos de la creación y del conocimiento: una flor de loto, un cisne, una *vina* (instrumento de cuerda clásico), abalorios y un libro.

Sari: vestimenta femenina que consiste en un set de blusa ajustada ideada para cubrir el pecho y 5 o 6 metros de tela enrollados al cuerpo de la mujer a partir de la cintura, desde donde uno de los extremos sube hasta el hombro y, cubriendo la parte delantera de la mujer, cuelga hacia la espalda.

Sasabdakriya: uno de los tipos de *kriya*. Es el pulso del *tala* marcado de forma sonora.

Savarna: las castas superiores. Incluyen cuatro grupos sociales fundamentales: brahmán, *kshatriya*, *vaisya* y *sudra*.

Shiva: uno de los dioses que forman la trilogía hindú. Es el dios destructor y regenerador.

Shivaratri: festival del templo en honor a Shiva.

Sishya: discípulo, alumno.

Siveli: procesión litúrgica en los templos durante la cual el sacerdote se acerca a cada una de las piedras que representan dioses menores, fuera del santuario interior y del claustro respectivamente, para entregarles flores, agua, pasta de sándalo y otras ofrendas.

Sopanam: escalones por los que se accede al *srikovil* desde el *anthar-mandala*.

Sopanam sangitam: música litúrgica interpretada cerca de las escaleras que conducen al santuario interior por la casta de músicos conocida como *marar* y acompañada generalmente del *edakkya* y ocasionalmente *chengila*.

Sribhutabali: variante ligeramente más ornamentada que *utsavabali*.

Srikovil: el sagrario interior del templo, también llamado *garbha-griha*, donde se conserva la principal deidad (*pratishtha*), así como una pequeña réplica móvil (*vigraham*) usada en las procesiones.

Subrahmanya: dios de la guerra, segundo hijo de *Shiva* y *Parvati*. Es una de las deidades más populares en Kerala.

Sudra: la casta más baja dentro del grupo de *savarnas*. Es la clase social más numerosa y sus integrantes desempeñan numerosas profesiones: son labradores, artesanos y músicos.

Sushira vadya: aerófonos. Nombre utilizado en el *Natya Sastra* en referencia a los instrumentos de viento.

T

Tala: palabra en sánscrito que abarca todo el tema referente a la medida musical. Concretamente, se trata de patrones cíclicos recurrentes de una longitud fija.

Tala-dasapranas: los diez elementos que integran el *tala*: *kala*, *marga*, *kriya*, *anga*, *graha*, *jati*, *kala*, *laya*, *yati* y *prastara*.

Tala vadyam: nombre que abarca los instrumentos que mantienen el *tala* o tocan composiciones exclusivamente rítmicas.

Talavattom: 1. Ciclo del *tala* en la música instrumental ritual. 2. En *panchavadyam*, secciones musicales con un número variable de pulsos.

Tamil: lengua oficial del estado de Tamil Nadu, situado en el sureste del subcontinente indio.

Tani avarttanam: solo interpretado por los instrumentos de percusión (guiados por el *mridangam*) en un recital de música carnática.

Tantri: sacerdote de rango superior encargado de realizar los rituales de mayor elaboración en el templo.

Tarawad: gran unidad familiar formada por todos los descendientes de un progenitor común en la línea femenina.

Tata vadya: (instrumentos “tensados”). Nombre utilizado en el *Natya Sastra* en referencia a los instrumentos de cuerda.

Thattan: joyeros pertenecientes al grupo de *kammalans* (*avarnas*).

Thavil: instrumento de percusión con forma de barril que forma parte del conjunto orquestal *periya melam*. El parche derecho se toca con la mano, la muñeca y los dedos mientras que el izquierdo es tocado con un palo pequeño y grueso.

Tayambaka: composición interpretada antes de *keli* en los rituales procesionales de la tarde/noche normalmente por un solo *chenda*, acompañado de varios *chendas* más e *ilathalams* cuya función es marcar la *tala*.

Teyyam: género dramático ritual propio del norte de Kerala en el que los protagonistas, pertenecientes a castas bajas, son poseídos por un dios (a menudo *Bhagavati*) y danzan frenéticamente alrededor del templo.

Thiruvathira: festival de la mujer *nayar* celebrado en Kerala, que conmemora la muerte de *Kamadeva*, el Cupido de la mitología hindú.

Thitappalli: cocina situada en el ala sureste del *nalambalam*, donde se preparan todas las ofrendas que serán entregadas a la deidad en los rituales.

Thrissur pooram: uno de los festivales anuales de mayor importancia que tiene lugar en el distrito de Thrissur a finales del mes de abril o principios de mayo. En él, los *melams*, y en concreto *panchavadyam*, ocupan un lugar significativo, y reúnen a cientos de aficionados.

Thulam: mes malayalam que comienza a mediados de octubre.

Timila: tambor con forma de reloj de arena percutido con las palmas de la mano. Instrumento líder en *panchavadyam*.

Tisra: uno de los cinco tipos de *jati* en el que el pulso está subdividido en tres partes iguales.

Titampu: gran broquel de color de oro y profusamente decorado, donde se apoya la réplica portátil de la deidad (*vigraham*), que se sitúa encima del elefante central durante la procesión del templo.

Travancore: originalmente conocido como Thiruvithaamcoore o Thiruvitankur en malayalam, fue un estado principesco en India cuya capital era Thiruvananthapuram.

Tripata: el quinto de los *sapta-talas* en la música carnática. Consiste en un *laghu* seguido de dos *drutams*.

U

Uccha puja: cuarta *puja* realizada en el templo sobre las 12 del mediodía. Durante la misma, el sacerdote realiza una ofrenda llamada *diparadhana* (“adoración con lámparas”) a la que sigue la procesión conocida como *siveli*.

Urutti-kottal (o *urulakkai*): sonido característico producido por un rápido movimiento de muñeca hacia delante y hacia atrás, con el palillo de tambor en la mano derecha. Característico en los instrumentos *chenda* y *edakkya*.

Usha puja: la primera *puja* del día en el templo celebrada sobre las 5 o 6 de la mañana. Durante la misma se realiza una ofrenda a la deidad que consiste en flores o alimentos y se reparte *prasadam* a los devotos.

Utsavabali: *puja* especial que tiene lugar durante los días en los que se celebra el festival anual del templo. Se trata de una procesión con el propósito de loar las deidades terciarias situadas fuera del *srikovil*.

Utsavam: nombre común para designar el festival anual del templo.

V

Vadya kala: música instrumental.

Vadyam: instrumento musical o música instrumental.

Vaisya: clase superior que ocupa la tercera posición entre los *savarnas*. Incluye numerosas profesiones: comerciantes, financieros, empresarios, etc.

Vakapudi: polvo extraído de la corteza de un árbol específico usado en el ritual diario *abhishekham*.

Valia balikkal: *balipitha* de mayor importancia situada en un hall (*agra-mandapa*) a la entrada del templo. Dicha *balipitha* es homenajeada durante el ritual de *siveli*.

Valiya pani: orquesta mayor; género musical interpretado dentro del claustro del templo durante los rituales celebrados con ocasión de ciertos festivales como *utsavabali*. El protagonista es el instrumento conocido como *maram*.

Variyar: casta de servidores del templo situada por encima de la casta de músicos *marar*. Son los encargados de realizar diferentes servicios en el templo (*kazhakam*). Estos servicios son principalmente de dos tipos: *mala kazhakam* (confección de guirnaldas) y *thalikazhakam* (limpieza de los suelos).

Varnam (o *varna*): 1. Categoría o grupo social. 2. Forma musical en la enseñanza de música carnática.

Vayttari: sílabas intrascendentes recitadas por el percusionista que simbolizan los toques de tambor. Forman parte de la enseñanza de los instrumentos de percusión.

Vedas: las Escrituras Sagradas del hinduismo; textos en sánscrito que esquematizan la religión/filosofía de los arios, escritos durante los años 1200 y 400 a.C.

Védico: ritual basado en los *Vedas* realizado por brahmanes.

Venchamarams: borlas de pelo de yak utilizadas en los festivales con procesiones de elefantes.

Vigraham: réplica portátil de la deidad situada en el sagrario interior del templo, usada en procesiones.

Vikku chenda: *chenda* de menor tamaño con un sonido profundo. Se usa principalmente como instrumento para percutir el *tala*, y a menudo forma parte del género conocido como *kriyangapanchavadyam*.

Vilambita (o vilamba): tempo lento. Uno de los tres *layas* de la teoría musical india.

Vishnu: uno de los tres dioses que forman la trinidad hindú; el preservador del universo.

Vishu: festival de Kerala. Coincide con el primer día del mes medam (mediados de abril), y se celebra como el día de Año Nuevo astrológico, cuando el sol cruza el ecuador.

Vrischikam: mes malayalam que comienza a mediados de noviembre.

W

Warriors: *ambalavasis*; realizan varios trabajos en los templos como arreglar las flores para los rituales diarios, elaborar guirnaldas para las deidades del templo, limpiar las premisas del templo, las lámparas y otros utensilios, etc.

Y

Yati: uno de los *tala-dasapranas* de la música carnática. Es el modelo o formato rítmico de un *tala* creado según los *angas* que lo integran.

