

Natīr pūjā o la escena expandida: teatralidad, danza e imagen mural en el proyecto educativo de Śāntiniketan

Sergio Román Aliste
Universidad Rey Juan Carlos 

<https://dx.doi.org/10.5209/anh.100684>

Recibido: 01/02/2025. Aceptado: 11/04/2025

Resumen. *Natīr pūjā* (1926) es un hito en la experimentación escénica y visual de Rabindranath Tagore dentro del marco artístico-educativo de Śāntiniketan. Su tránsito entre teatralidad, danza e imagen plástica plantea el problema de la representación expandida y su intersección con distintos medios expresivos. La puesta en escena tagoreana se concebía como una síntesis de lenguajes, articulando una relación entre escenografía, pintura y arquitectura con una dimensión conceptual y pedagógica. Este estudio examina la relación entre la escena y la imagen en *Natīr pūjā*, abordando sus representaciones de 1926 y 1927, su adaptación cinematográfica de 1931-1932 y su posterior fijación pictórica en el mural de Cheena Bhavan (1942). A partir del análisis de registros fotográficos y fragmentos filmicos, se propone una reconstrucción digital de su espacio escénico para explorar cómo la escenografía configuraba un marco espacial y respondía a principios visuales presentes en la producción pictórica de Śāntiniketan. Los hallazgos evidencian que *Natīr pūjā* trasciende el teatro convencional al inscribirse en un modelo de integración artística, reconocido por la UNESCO como obra de arte total en la reciente declaración de Śāntiniketan como Patrimonio Mundial. La reconstrucción digital contribuye a evaluar la intersección entre teatro, cine y muralismo dentro de la concepción expandida del arte promovida por Tagore, consolidando su relevancia en la evolución de la danza-teatro y su legado en la historia escénica india.

Palabras clave: *Natīr pūjā*; Rabindranath Tagore; Śāntiniketan; síntesis artística; escenografía

[EN] *Natīr pūjā or the Expanded Stage: Theatricality, Dance, and Mural Image in the Educational Project of Śāntiniketan*

Abstract. *Natīr pūjā* (1926) stands as a milestone in Rabindranath Tagore's scenic and visual experimentation within the artistic-educational framework of Śāntiniketan. Its fluid movement across theatricality, dance, and visual imagery raises the issue of expanded representation and its intersection with diverse expressive media. Tagore's staging was conceived as a synthesis of languages, articulating a relationship between scenography, painting, and architecture with conceptual and pedagogical dimensions. This study examines the relationship between stage and image in *Natīr pūjā*, focusing on its 1926 and 1927 performances, its 1931–1932 film adaptation, and its later pictorial translation into the Cheena Bhavan mural (1942). Through the analysis of photographic records and surviving film fragments, the article proposes a digital reconstruction

of its scenic space to explore how scenography configured spatial frameworks and responded to visual principles found in Śāntiniketan's pictorial production. The findings show that *Nañīr pūjā* transcends conventional theater by embracing a model of artistic integration—recognized by UNESCO as a *Gesamtkunstwerk* in the recent designation of Śāntiniketan as a World Heritage Site. The digital reconstruction contributes to assessing the intersection of theater, cinema, and muralism within the expanded artistic vision fostered by Tagore, reaffirming its significance in the development of dance-theater and its legacy within the history of Indian stage arts.

Keywords: *Nañīr pūjā*; Rabindranath Tagore; Śāntiniketan; artistic synthesis; scenography

1. Introducción

1.1 Artes escénicas y visuales en diálogo: el caso de *Nañīr pūjā*

La relación entre las artes escénicas y las artes visuales ha sido un campo de estudio recurrente en la historia del arte y el teatro. La escenografía teatral, concebida tradicionalmente como un espacio efímero vinculado a la representación, se enfrenta a un desafío metodológico cuando se intenta analizar su impacto estético más allá de su uso como mero fondo o espacio de interacción del acontecimiento escénico¹. Del mismo modo, la pintura, en su dimensión bidimensional, puede contener elementos narrativos y espaciales que dialogan con la teatralidad y la puesta en escena. Sin embargo, la pregunta surge ante la posibilidad de que ambas disciplinas converjan en un mismo proyecto artístico: ¿cómo se transforman los códigos visuales al transitar de un medio a otro?

Estas cuestiones adquieren una especial relevancia ante el estudio de *Nañīr pūjā* (*La adoración de la bailarina*, 1926), una obra escénica precursora del género *nṛtyānātya* (*dance-drama* en inglés) creada por el poeta y dramaturgo Rabindranath Tagore en el marco de un proyecto artístico-educativo integrador conocido como Śāntiniketan, en el corazón de la Bengala rural². Esta pieza fue configurada por el autor bengalí como un hito emergente y moderno en la tenue discontinuidad de las formas dramáticas tradicionales en el periodo colonial. El género híbrido del *nṛtyānātya*, en su desarrollo pleno, será considerado su legado en el ámbito escénico³.

Este género, conocido a menudo como *Rabīndra nṛtyānātya*, o simplemente *nṛtyānātya*, se inscribe en la tradición performativa del *nātya*, la forma escénica codificada en el tratado antiguo *Nātyāśāstra*, que integra danza, teatro, música, poesía e interpretación en una unidad estética y expresiva⁴. Tagore retoma este principio de integración de las artes, pero lo reinterpreta en función de su visión artística y filosófica, alejándose de las estructuras mitológicas y religiosas del *nātya* clásico para explorar temáticas más personales y universales como el amor, la pérdida, la condición humana o la libertad individual⁵. Si bien el *nṛtyānātya* conserva algunos elementos fundamentales del *nātya* clásico, como el uso de los *mudrā*⁶, la expresión gestual (*abhinaya*) y la síntesis de danza y drama, introduce innovaciones clave. En primer lugar, se distancia de las

¹ Astrid von Rosen, "Why Scenography and Art History?", *Konsthistorisk Tidskrift / Journal of Art History* 90, n.º 2 (2021): 69. DOI 10.1080/00233609.2021.1923566.

² Matthew Pritchard, "A poem in a medium not of words: Music, dance and arts education in Rabindranath Tagore's Śāntiniketan", *Arts and Humanities in Higher Education*, n.º 13 (2014): 101-114. DOI 10.1177/147402213491344.

³ Prarthana Purkayastha, "Rabindranath Tagore and Eclecticism in Twentieth-Century Indian Dance", en *Indian Modern Dance, Feminism and Transnationalism*, 21-49 (Londres: Palgrave Macmillan, 2014).

⁴ El *Nātyāśāstra*, tratado de artes escénicas codificado en India entre el s. II a.C y el II d.C., sigue siendo una referencia central en los estudios de danza y teatro del Subcontinente, destacando su función como un "archivo maestro" que continúa informando y estructurando las prácticas performativas contemporáneas de India. Ver Anurima Banerji, "The Laws of Movement: The *Natyashastra* as Archive for Indian Classical Dance", *Contemporary Theatre Review*, n.º 31 (2021): 132. DOI 10.1080/10486801.2021.1878507.

⁵ Prarthana Purkayastha, "Rabindranath Tagore and Eclecticism...", 25-30.

⁶ Los *mudrā* constituyen un sistema codificado de gestos que conectan lo simbólico y narrativo con lo cinético. Cada *mudrā* es una forma en movimiento nacida de una configuración específica de las manos o incluso brazos, y siempre está inscrito en una gramática visual estructurada que rige la expresión en las danzas tradicionales indias: Sreenath Nair, "Mudra: Choreography in Hands", *Body, Space & Technology*, n.º 12 (2013): s.p. DOI 10.16995/bst.61.

estrictas convenciones del *Nātyaśāstra*, favoreciendo una mayor flexibilidad en la coreografía y la composición musical. En segundo lugar, incorpora influencias externas, tanto de la tradición teatral india de tipo popular como de formas escénicas occidentales, fruto de las inquietudes cosmopolistas de Tagore⁷. Finalmente, aboga por un estilo de danza más natural y orgánico, en contraste con la estilización altamente codificada del *nātya* clásico.

En el caso de *Natīr pūjā*, esta búsqueda de una forma escénica integrada adquiere un carácter particularmente reseñable, a pesar de que no constituye un ejemplo pleno de *nṛtyanātya*, a la luz del desarrollo de posteriores obras tagoreanas⁸. Ello se debe a su inserción clave en la evolución del *nṛtyanātya*, cuyo pleno desarrollo se logró en la segunda mitad de los años treinta, sumando a ello su papel en las intersecciones con otras disciplinas visuales. La obra, concebida inicialmente para el teatro y luego trasladada al cine bajo la dirección del propio Tagore (1932), articula un diálogo entre la representación escénica, la composición pictórica y la construcción cinematográfica. A través de la organización espacial, la iluminación y la gestualidad coreográfica, *Natīr pūjā* trascendió los límites del teatro tradicional de su tiempo para erigirse en proyecto de experimentación estética en el que la imagen, el movimiento y la plasticidad escénica llegaron a converger en una síntesis artística expandida.

1.2. El problema de la representación y la fidelidad en la obra de Tagore

El estudio de las producciones teatrales de Rabindranath Tagore se encuentra con una paradoja fundamental: sus obras fueron concebidas para un contexto cultural y filosófico específico ya aludido, el Śāntiniketan de principios del siglo XX. Dicho lugar, hoy incorporado a la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO precisamente por su particular idiosincrasia, nació impregnado de una cosmovisión estética y pedagógica particular, marcando con ello una impronta en las artes allí concebidas. Por esa misma cuestión, dichas obras no siempre son reproducibles en condiciones contemporáneas fuera de ese marco⁹. Como han señalado diversos estudiosos, la representación de sus piezas escénicas fuera de este espacio plantea dificultades técnicas y estilísticas, e incluso cuestiones éticas sobre la fidelidad a su espíritu original¹⁰.

Uno de los mayores retos en la puesta en escena de las obras de Tagore es la dificultad de articular sus códigos teatrales en el ámbito del teatro moderno. Tagore, además de dramaturgo, fue un director que modificaba constantemente sus propias obras, adaptándolas a circunstancias variables. Como resultado, sus textos no deben ser tratados como entidades fijas, constituyendo más bien palimpsestos que evolucionaron a lo largo de diferentes representaciones y reinterpretaciones¹¹. Este

⁷ Pallabi Chakravorty, "Intercultural Synthesis, Radical Humanism and Rabindranitya: Re-evaluation of Tagore's Dance Legacy", *South Asia Research* 33, n.º 3 (2013): 247-248. DOI 10.1177/0262728013504663 251. Se ha llegado a proponer el concepto de *cosmopolitismo* enraizado para aludir al posicionamiento tagoreano de la visión global desde el arraigo cultural local. Esta perspectiva es esencial tanto para la comprensión del proyecto educativo de Śāntiniketan como de su concepción artística, indisoluble ya en los años 1930 de ese mismo proyecto. Ver Mousumi Mukherjee, "Tagore's 'Rooted-Cosmopolitanism' and International Mindedness against Institutional Sustainability", *Asia Pacific Journal of Education* 40, n.º 1 (2020): 49–60. DOI 10.1080/02188791.2020.1725430.

⁸ La primera producción de *Natīr pūjā* en 1926 se caracterizó por su simplicidad, tanto a nivel escenográfico como coreográfico. Por ejemplo, a diferencia de posteriores obras, no bailaban todos los personajes, quedando relegada esa función principalmente al personaje de la *nati*, bailarina, y el acompañamiento musical de las canciones era mínimo o nulo: Nilanjana Bhattacharya, "The Dance Movement of Bengal: Rabindranath and His Dance-Dramas", *Critical Stages/Scènes critiques*, n.º 29 (2024), s.p.

⁹ Las obras teatrales de Tagore en Śāntiniketan eran una extensión de su creatividad poética y de manera indisociable reflejaban su visión educativa, que integraba la participación colectiva, la expresión artística formativa, la austeridad y la devoción: Matthew Pritchard, "A poem in a medium not of words...", 108.

¹⁰ La especificidad cultural de Śāntiniketan hace que trasladar estas producciones a otros espacios pueda desvirtuar su esencia. Rajdeep Konar, *To Stage or Not to Stage Tagore. Performing Tagore's Plays* (Londres: Routledge, 2023).

¹¹ El *Rabīndra nṛtya* nunca fue codificado formalmente, lo que ha contribuido a su decadencia general fuera del espacio de Śāntiniketan; tampoco hubo una transmisión directa de los bailarines que se formaron bajo la tutela de Tagore hacia la siguiente generación. Las variaciones entre producciones teatrales, incluso de la misma pieza, bajo la supervisión del propio Tagore, sumadas a esa escasez de pautas fijas en el estilo de danza contribuyen a la dificultad de seguimiento de las obras escénicas de Tagore de un modo canónico. Mandakranta Bose, "Indian Modernity and Tagore's Dance", *University of Toronto Quarterly* 77, n.º 4 (2008): 1088.

carácter mutable hace que cualquier intento de representar sus obras hoy en día requiera decisiones interpretativas que pueden entrar en conflicto con la visión original del autor¹².

Además, la recepción contemporánea de las obras de Tagore no ha sido siempre favorable en el ámbito del teatro comercial. Mientras que su legado como poeta y filósofo es indiscutible, su dramaturgia ha sido cuestionada por algunos críticos y directores, quienes la consideran de difícil representación debido a su densidad simbólica y su estructura fragmentaria. En particular, el dramaturgo y actor bengalí Utpal Dutt señaló en 1971 que las puestas en escena de Tagore resultaban, salvo algunos casos concretos, “ininteligibles” para el público general, y que la dificultad de transmitir sus ideas en un escenario contemporáneo constituía un obstáculo importante para su representación¹³.

Dado que muchas de sus obras han sido concebidas dentro de un entorno estético y filosófico ligado a Śāntiniketan, su transposición a otros espacios requiere de un estudio riguroso de las fuentes documentales y gráficas disponibles. La reconstrucción de estas producciones a través de registros fotográficos, bocetos de escenografía y otras fuentes documentales es, por tanto, esencial para comprender su forma original, así como las posibilidades de reinterpretación desde la siempre problemática, en el caso tagoreano, cuestión de la “fidelidad”. La representación de obras de Tagore ha sido objeto de debate entre críticos y directores, y más aún cuando se alude al corpus *Rabīndra nr̥tyānātya*. Mientras se ha defendido la necesidad de adaptar sus obras al presente sin ataduras a la tradición¹⁴, existen voces de peso en la cultura bengalí que consideran que la alteración de sus textos y puestas en escena conlleva el riesgo de descontextualizar su significado original¹⁵. En este sentido, el estudio de las primeras producciones *nr̥tyānātya* mediante vestigios documentales y gráficos adquiere una importancia crucial para evaluar cómo sus principios estéticos articulaban una puesta en escena potencialmente irrecuperable en términos actuales.

1.3. *Natīr pūjā* y el apoyo en la reconstrucción digital: objetivos y metodología

La importancia de *Natīr pūjā* dentro de la producción escénica de Rabindranath Tagore radica, entre otros aspectos, en su singularidad como la única obra del autor que fue trasladada al cine bajo su propia dirección. La adaptación cinematográfica (filmada en 1931 y estrenada en 1932) representó un intento pionero de trasladar los códigos del *nr̥tyānātya* al lenguaje audiovisual, en un contexto en el que el cine en India aún estaba en sus primeras fases de desarrollo¹⁶. Sin embargo, el material original montado para su exhibición en salas se perdió en un incendio en New Theatres, lo que supuso la desaparición de uno de los primeros experimentos en la intersección entre danza, teatro y cine en la obra de Tagore¹⁷. A pesar de esta pérdida, algunos fragmentos complementarios del metraje de la película han podido ser recuperados y reconstruidos en 2011, aunque sin sonido y con escasa calidad. A partir de estos materiales fragmentarios, entre los que se encuentran también registros fotográficos, *Natīr pūjā* se presenta como un caso paradigmático para analizar la integración de lenguajes artísticos en la obra de Tagore. Su estructura visual y narrativa evidencia un diálogo con la obra pictórica de Nandalal Bose, director de la escuela de artes plásticas de Śāntiniketan y responsable o copartícipe de muchas de las escenografías de

¹² Rajdeep Konar, “Staging Tagore Beyond the Spectres of Authority: Suman Mukhopadhyay’s *Falguni: Su-chana* (2001)”, *Theatre Research International* 45, n.º 3 (2020): 283. DOI 10.1017/S030788320000279.

¹³ Cit. en Rajdeep Konar, *To Stage or Not to Stage*, xx.

¹⁴ Un debate que afecta también a las adaptaciones cinematográficas: Priyanjali Sen. “Origins, Fidelity, and the Auteur: The Bengali Films of Tapan Sinha”, en *Adaptation, Awards Culture, and the Value of Prestige*, ed. por Colleen Kennedy-Karpat y Eric Sandberg, 115-131 (Cham: Palgrave Macmillan, 2017).

¹⁵ Shah Ahmed, Md. Mahmudul Hasan y Wan Nur Madiha Ramlan, “Adaptation and Auteurism in South Asian Studies with Reference to Rabindranath Tagore’s Works on Screen”, *Asiatic: IIUM Journal of English Language and Literature*, n.º 14 (2020): 259-272.

¹⁶ Tagore se apoyó en B.N Sircar y su iniciativa de New Theatres, uno de los puntales de la industria cinematográfica india de los años treinta en Calcuta. Alberto Elena, *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India* (Barcelona: Paidós, 1999), 85-86.

¹⁷ Shah Ahmed, “Rabindranath Tagore’s Views on Camera, Cinema, and Film Adaptation”, *Asiatic: IIUM Journal of English Language and Literature* 16, n.º 1 (2022):110. DOI 10.31436/asiatic.v16i1.2492.

las producciones de Tagore. Al mismo tiempo, su entorno escénico se vincula con referentes plásticos y arquitectónicos de la tradición india que influyeron en la construcción del lenguaje visual de este proyecto artístico-educativo.

Las imágenes fotográficas y los fotogramas conservados de la puesta en escena en New Theatres de 1931 permiten la aplicación de una metodología deductiva de la espacialidad original mediante herramientas virtuales 3D. Desde esta perspectiva, el presente estudio se propone examinar las convergencias artísticas a través de una reconstrucción digital del espacio escénico y cinematográfico de *Natīr pūjā* y una revisión crítica de su contexto interpretativo.

La investigación pone el foco en la conexión entre la concepción escenográfica de *Natīr pūjā* y las representaciones pictóricas de su entorno artístico, identificando sus coincidencias y diferencias en términos visuales. Asimismo, la reconstrucción tridimensional ofrece herramientas para evaluar la distancia existente entre la escenografía real, documentada en registros fotográficos y fragmentos filmicos, y su reinterpretación pictórica, explorando las transformaciones que se producen en el tránsito de un medio a otro. De modo complementario, este estudio busca determinar en qué medida la reconstrucción digital puede contribuir a la comprensión de las dinámicas entre teatro, cine y pintura en la obra de Tagore, proporcionando una nueva perspectiva sobre la manera en que estos medios dialogan dentro del marco artístico de Sāntiniketan. Con ello, se aspira a aportar un análisis comparativo entre distintos lenguajes visuales, contribuyendo con ello a la valoración del potencial de las tecnologías digitales en la preservación y estudio del patrimonio escénico y audiovisual vinculado a la producción teatral tagoreana.

2. Estudio escénico y visual de *Natīr pūjā*

2.1. Arte y escena en Sāntiniketan: el lugar de *Natīr pūjā* y sus vestigios visuales

La construcción dramática de *Natīr pūjā* se inscribe en la evolución del pensamiento escénico de Rabindranath Tagore y su interés por integrar la danza dentro de un lenguaje teatral renovado. Inspirado por su propio poema *Pūjārinī*, el autor decidió transformarlo en un espectáculo donde la expresión corporal y el gesto pudiesen adquirir un papel central, a instancias de Pratima Devi, su nuera y también docente en Sāntiniketan¹⁸. La historia, basada en una leyenda budista, narra el sacrificio de Śrīmatī, una bailarina de la corte que, al convertirse al budismo, desafía la autoridad imperial al elegir su fe sobre la obediencia al monarca. Su negativa a renunciar a sus creencias la condena a la muerte, convirtiéndola en símbolo de resistencia espiritual y emancipación femenina. El interés de Tagore por este relato se vincula con su visión del budismo como una fuerza filosófica y humanista, más allá de su dimensión religiosa. En *Natīr pūjā*, la lucha de la protagonista representa un acto de devoción que, a su vez, se convierte en un cuestionamiento del poder establecido. Con ello, la historia articula una reafirmación de la dignidad individual en un contexto de opresión o conflicto, otorgando a su sacrificio un significado tanto espiritual como político, con una triple lectura: a) la asociada con el dominio colonial británico, particularmente desde la perspectiva de la mujer¹⁹; b) la crítica a la hegemonía patriarcal hindú²⁰; y c) la derivada de las tensiones entre comunidades de diferentes religiones²¹.

Se ha destacado que Tagore consideró especialmente idóneo el estilo de danza Maṇipuri, que conoció en su visita a Tripura en 1899, para encarnar la complejidad argumental y simbólica de este planteamiento de dignidad en la resistencia. Este estilo, y particularmente su

¹⁸ El papel de Pratima Devi es crucial tanto para esta obra como para la posterior configuración de los 'dance-dramas' de Tagore: Nilanjana Mukherjee, "From Nautch to Nritya: Dance and Subversion in Tagore's Dance Drama", *Economic and Political Weekly* 52, n.º 3 (2017): 88-89.

¹⁹ Prarthana Purkayastha, "Choreographing gender in Colonial Bengal: the dance work of Rabindranath Tagore and Pratima Devi", *Clio. Women, Gender, History*, n.º 46 (2017): 77-78.

²⁰ Aishika Chakraborty, "Dancing Against the Nation? Revisiting Tagore's Politics of Performance", en *Tagore and Nationalism*, ed. por K. L. Tuteja, Kaustav Chakraborty, 359-379 (New Delhi: Springer, 2017), 369.

²¹ En el momento de adaptación del poema *Pūjārinī* a obra teatral, a partir de la petición de Pratima Devi, Tagore se encontraba consternado por episodios de violencia comunal e intolerancia religiosa en Bengala. Abhijit Sen, *Rabindranath Tagore's Theatre. From Page to Stage* (Oxon: Routledge, 2022), 109.

característica “elocuencia contenida”, le reveló una nueva dimensión expresiva más allá del teatro declamativo²². La serenidad y la fluidez *manipuri* resultaban idóneas para representar la calma interior y el sacrificio, elementos fundamentales en la historia de Śrīmatī. De hecho, cuando la obra fue dramatizada por primera vez en 1926, Tagore cedió la dirección coreográfica a Pratima Devi y Nabakumara Singh, maestro de danza *Manipuri* en Śāntiniketan, quien estructuró los movimientos de la protagonista según los principios arraigados en esta tradición²³, articulando un lenguaje visual donde el gesto y el movimiento adquirían un peso simbólico equivalente al de la palabra.

En lo relativo a la puesta en escena, *Nāṭīr pūjā* debe entenderse dentro del horizonte artístico y filosófico de Śāntiniketan, un espacio donde Tagore promovió la integración de distintas formas artísticas en la práctica teatral²⁴. Casi de manera simultánea a la puesta en marcha de su proyecto educativo de Śāntiniketan (1901-1902) el poeta ya había realizado su primera contribución teórica al espacio escénico, en el ensayo *Rāṅgamañca*²⁵ (*El escenario*, 1903). Su concepción del teatro en ese momento se alejaba de la mimesis realista predominante en Occidente y apostaba por una estética simbólica, en la que la escenografía no era ya un mero decorado ni un espacio ilusionista del que el texto y actuación fueran dependientes, entendiéndola como un elemento amplificador de la expresión escénica derivada de su misma simplicidad. Este enfoque es deudor en *Rāṅgamañca* del teatro popular bengalí *yātrā*, caracterizado por su sencillez y la conexión directa entre actores y audiencia, sin necesidad de decorados complejos, al cual Tagore alude y elogia en ese texto temprano²⁶. Pasados algo más de veinte años de esos momentos iniciales, tanto de su proyecto educativo como de esas primeras indagaciones teóricas en el papel del escenario, la madurez de ambos procesos confluye en *Nāṭīr pūjā* como una manifestación integrada del pensamiento escénico de Tagore y de la evolución del modelo artístico-educativo de Śāntiniketan. En este punto, la puesta en escena consolida una estética escénica depurada, basada en la síntesis entre la expresividad simbólica y la interacción directa con el público, al tiempo que establece una dinámica interrelación con las artes visuales y las tradiciones plásticas y artesanales cultivadas en la escuela de arte Kala Bhavan, dirigida en ese momento por Nandalal Bose.

Esa primera producción de la obra fue desarrollada el 7 de mayo de 1926 en Kōnārka, una de las residencias de Tagore en el complejo Uttaráyāṇa en Śāntiniketan, contando con la participación de Nandalal Bose, quien diseñó los elementos escenográficos junto a Surendranath Kar, con alusiones a la tradición artística budista dada la temática de la obra²⁷. En aquella ocasión, la interpretación de la *nati* Śrīmatī, la bailarina protagonista, fue realizada por Gouri Bhanja, hija de Nandalal Bose, y el elenco estaba formado exclusivamente por alumnas de Śāntiniketan. La audiencia estaba formada por residentes y algunos invitados extranjeros²⁸. La ausencia aparente de documentación fotográfica conservada de esta primera representación no permite incorporar este caso al estudio comparativo que se propone en este trabajo, pero

²² “Subdued eloquence” en el original: Sruti Bandopadhyay, “Manipuri Dance in Śāntiniketan: Shaping the Pedagogy of Rabindraniritya”, en *The Cultural Heritage of Manipur*, ed. por Sanjenbam Yaiphaba Meitei, Sarit K. Chaudhuri y M.C. Arunkumar, 63-77 (Oxon: Routledge, 2021), 64.

²³ *Ibid.*, p. 66.

²⁴ Pratima Devi consideraba que *Nāṭīr pūjā*, al menos en su primera forma de representación de hacia 1926, se encontraba en un punto medio del desarrollo en el estado evolutivo del planteamiento escénico de Tagore, considerando tanto los aspectos del movimiento como el espacio. Utpal K. Banerjee, *Tagore's Mystique of Dance* (Nueva Delhi: Niyogi Books, 2011), 112.

²⁵ Rabindranath Tagore, “The Stage”, en *Modern Indian Theatre: A Reader*, ed. por Nandi Bhatia, 431-434 (Nueva Delhi: Oxford University Press, 2009).

²⁶ La relación de Tagore con las formas del teatro popular *yātrā* es profunda y procede de su infancia, alcanzando influencia directa sobre sus obras teatrales desde la década de 1890 en adelante. Abhijit Sen. “Rabindranath Tagore: Imagining Nation, Imagining Theatre”, en *Rabindranath Tagore's Drama in the Perspective of Indian Theatre*, ed. por Mala Renganathan y Arnab Bhattacharya, 13-31 (Londres: Anthem Press, 2020), 20-21.

²⁷ Sruti Bandopadhyay, “Manipuri Dance in Śāntiniketan...”, 66.

²⁸ Abhijit Sen, *Rabindranath Tagore's Theatre*, 68.

no ocurre lo mismo con la producción de *Nañir pūjā* mostrada en Calcuta meses más tarde, en enero de 1927.

La representación de *Nañir pūjā* en 1927 se llevó a cabo en la mansión de los Tagore en Jorasanko, Calcuta, y presentó algunas modificaciones significativas con respecto a la versión original de 1926, principalmente debido a su carácter más público y a su orientación hacia un propósito benéfico. A diferencia de la primera puesta en escena, esta nueva serie de funciones –hasta tres representaciones consecutivas a finales de enero de 1927– tenía como objetivo principal recaudar fondos para la Universidad Visva-Bharati de Śāntiniketan. Uno de los cambios más relevantes fue la incorporación de un personaje masculino, Upali, interpretado por el propio Tagore. Esta decisión respondió a las normas sociales imperantes en la comunidad *bhadralok* de Calcuta²⁹, donde el tabú sobre la participación de mujeres de familias respetables en espectáculos de danza hacía problemática su presencia en el escenario³⁰. Como recordaría posteriormente la protagonista, Gouri Bhanja, “el hecho de que jóvenes de Śāntiniketan cantaran y bailaran sobre el escenario podía suscitar críticas; para evitarlo, el Poeta decidió involucrarse directamente en la producción”³¹. De esta representación sí se conserva documentación fotográfica, particularmente una imagen frontal del escenario dispuesto para la función, y una instantánea de Tagore como Upali ante el cuerpo de Gouri Bhanja como Śīmatī (fig.1), que muestran un entorno simétrico realizado con tela sobre una estructura oculta y flanqueado por dos pilares con zapatas superiores y un pórtico en el fondo. El espacio presidido por pilares volverá a aparecer, si bien con una variación crucial, en la versión cinematográfica que se detalla a continuación.



Figura 1. Escenografía de *Nañir pūjā* 1927 en Jorasanko. Izquierda: vista general; derecha: Tagore como Upali ante el cuerpo de Śīmatī.

Tras las representaciones escénicas de *Nañir pūjā* en Śāntiniketan (mayo de 1926) y Jorasanko (enero de 1927), la obra experimentó una transformación significativa al ser llevada al cine bajo la dirección del propio Tagore en 1931. Este proyecto se inscribía en la exploración convergente que caracterizaba el pensamiento estético del poeta, con el propósito de desarrollar un lenguaje

²⁹ El término *bhadralok*, asociado a la idea de caballero respetable, se refiere a la élite cultural de la Bengala colonial y postcolonial. El apelativo estaba ligado a hombres educados de clase media-alta, y principalmente hindúes, con una clara distinción cultural y moral: Srirupa Prasad, “Crisis, Identity, and Social Distinction: Cultural Politics of Food, Taste, and Consumption in Late Colonial Bengal”, *Journal of Historical Sociology* 19, n.º 3 (2006): 247.

³⁰ Bashabi Fraser, *Rabindranath Tagore* (Londres: Reaktion Books, 2019), 147.

³¹ Abhijit Sen, *Rabindranath Tagore's Theatre*, 123.

escénico que superara las convenciones del teatro tradicional y explorara nuevas formas expresivas y dramaturgias³².

La invitación para realizar la película provino de B. N. Sircar, fundador del estudio New Theatres de Calcuta, quien propuso a Tagore dirigir una versión cinematográfica de la obra en conmemoración de su septuagésimo aniversario. Filmada en los estudios de New Theatres en tan solo cuatro días, la película mantuvo una puesta en escena fuertemente marcada por la teatralidad original. En lugar de adoptar los recursos técnicos emergentes del cine sonoro, Tagore optó por conservar la estructura de la representación escénica, filmando la obra como si se tratara de una obra de teatro registrada en celuloide. La elección de este enfoque se alinea con su visión del teatro como un medio de expresión simbólica y estilizada, en la que la gestualidad y la composición espacial eran fundamentales. En la película participaron estudiantes y colaboradores de Śāntiniketan, replicando la cercanía del montaje escénico original. La cinematografía estuvo a cargo de Nitin Bose, y la edición fue realizada por Subodh Mitra. A pesar de la expectativa generada por la participación de Tagore, la película no tuvo éxito comercial en su estreno en marzo de 1932. Su fidelidad a la estructura teatral fue considerada un obstáculo para el público cinematográfico de la época, acostumbrado a narrativas más dinámicas y a la progresiva incorporación de técnicas cinematográficas más sofisticadas³³. Lamentablemente, la película fue destruida en un incendio en los archivos de New Theatres, lo que convirtió a *Nañir pūjā* en una obra perdida de la historia del cine indio. Sin embargo, en 2011, un grupo de investigadores y cineastas emprendió un proyecto para rescatar fragmentos documentales y fotográficos de la película, permitiendo así una reconstrucción parcial de su puesta en escena (fig. 2), de la que también se conservan fotos fijas (fig. 3).



Figura 2. Fotogramas del metraje complementario rescatado de la película *Nañir pūjā* (1932).

³² Ahmed Shah, “Rabindranath Tagore’s Views...”, 110. Este interés de Tagore por la exploración de un nuevo lenguaje puede entenderse desde su interés por la adaptación continua de sus textos a nuevos contextos y la diferenciación de la autoría textual y la autoría dramatúrgica: Rajdeep Konar, “Staging Tagore...”, 283.

³³ Sharmistha Gooptu, *Bengali Cinema. ‘An Other Nation’* (Oxon: Routledge, 2011), 46.

Como antecedente directo del *nṛtyanāṭya* plenamente desarrollado en obras posteriores como *Citrāṅgadā* (1936), *Syāmā* (1938) y *Caṇḍālikā* (1938), además de la inconclusa *Mājār khēlā* (1938-39), *Natīr pūjā* representa un momento clave en la evolución del lenguaje escénico de Tagore, tal como se ha indicado anteriormente. Su experimentación con la danza como vehículo central de la narración, así como su relación con las artes visuales y la composición simbólica del espacio, la sitúan en una posición fundamental para comprender la convergencia de medios artísticos en Śāntiniketan. Si bien la posibilidad de reconstrucción de su puesta en escena necesita de las fuentes documentales y testimonios, su dimensión visual puede ser analizada de manera más precisa gracias a la documentación gráfica y fotográfica conservada, en particular, las imágenes de la representación de 1927 en Calcuta y las fotos fijas y los fragmentos rescatados de la adaptación cinematográfica de 1931 estrenada en 1932. Estos registros facilitan el estudio de la materialidad de la propuesta escénica sin que ello suponga olvidar sus vínculos con otras formas de representación visual dentro del universo artístico de Śāntiniketan. En este sentido, la exploración de *Natīr pūjā* no puede limitarse a su estudio como objeto teatral o cinematográfico, debiendo entenderse dentro de una red más amplia de influencias y diálogos visuales. Su conexión con las fuentes pictóricas de Śāntiniketan, en particular con las obras de Bose y su escuela, así como con otros referentes artísticos que pudieron haber influido en su estética, constituye un eje fundamental para profundizar en su significado artístico y su lugar dentro de la concepción expandida de las artes promovida por Tagore. A continuación, se aborda esta interrelación entre el espacio escénico y el universo pictórico en el que se inserta la obra.



Figura 3. Fotos fijas de Nitin Bose en el rodaje de *Natīr pūjā*, 1931.

2.2. Diálogo entre imagen y espacio: la intersección entre pintura y escenografía en *Nañir Pūjā*

La exploración de *Nañir Pūjā* a través de distintas formas de representación –desde el teatro hasta el cine– refleja una concepción artística que aboga por la visión unitaria, diluyendo los límites de cada medio. Esta voluntad de integración se inscribe en el ideal de síntesis artística promovido por Tagore en Sāntiniketan, donde la relación entre teatro, danza, música y artes visuales no respondía únicamente a un criterio estético, sino a una visión pedagógica y un posicionamiento ético acerca de la presencia de las artes en el entorno y en el fluir de la cotidianidad³⁴. En este sentido, la puesta en escena de *Nañir Pūjā* y su posterior adaptación cinematográfica consolidan por una parte su propuesta de un teatro estilizado y simbólico, evidenciando por otra la interdependencia entre disciplinas artísticas dentro del universo tagoreano.

La relación entre la obra y el universo pictórico de Sāntiniketan es un ejemplo paradigmático de esta confluencia de lenguajes visuales, donde la estética escénica se interrelaciona con la producción plástica de Nandalal Bose, verdadero líder artístico de la institución. Como director de la escuela de artes plásticas de Sāntiniketan (Kala Bhavan), Bose diseñó o colaboró en la elaboración de escenografías y vestuario para las producciones de Tagore³⁵, siempre como parte de un proceso colectivo y ligado a la enseñanza, y entendido como un proceso de ida y vuelta. En este contexto de intercambio entre educación y práctica artística, trasladó el mismo imaginario dramático y escénico al ámbito del mural. Existen varios ejemplos de este vínculo escénico-pictórico en el patrimonio mural de Sāntiniketan, e incluso en el Kritimandir de Baroda (Gujarat) entre los años treinta y cuarenta³⁶. El primero de los ejemplos deriva de la inspiración en la puesta en escena de *Sāpamōcana*, escrita por Tagore en 1931 y representada en Jorasanko en diciembre-enero de 1931-32, pero adaptada para su estreno en Lucknow en marzo de 1933 y en posteriores representaciones en Uttarāyana (Sāntiniketan) y Calcuta en ese mismo mes. Dados los cambios continuos que Tagore introducía entre representaciones se hacía necesario multiplicar los ensayos. La mayor parte de ellos se realizaron en el mismo entorno de la escuela, y teniendo en cuenta que otra hija de Nandalal, Jamuna Sen, protagonizaba la obra mientras él estaba planteando los murales de Patha Bhavan (escuela primaria), es fácilmente comprensible que, por primera vez una obra escénica, fuera trasladada a un planteamiento mural³⁷ (fig. 4).



Figura 4. Nandalal Bose, Mural de *Sāpamōcana*, Patha Bhavana, Sāntiniketan, 1933.

³⁴ R. Siva Kumar. "Sāntiniketan, the Making of a Community", en *Tagore and Nationalism*, ed. por K. L. Tuteja, Kaustav Chakraborty, 95-110 (Nueva Delhi: Springer, 2017), 109.

³⁵ Prabir Kumar Biswas. "Nandalal as Designer", en *Nandalal Bose. A Collection of Essays* (Cat. Exp.), 73-76 (Nueva Delhi: Lalit Kala Akademi, 1983), 74.

³⁶ Partha Mitter, *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922-1947* (Londres: Re-aktion Books, 2007), 89-90.

³⁷ R. Siva Kumar. "The Sāntiniketan Murals: A Brief History", en *The Sāntiniketan Murals*, ed. por Jayanta Chakrabarti, R. Siva Kumar y Arun K. Nag, 5-78 (Calcuta: Seagull Books / Visva-Bharati, 1995), 21.

El formato mural favorece composiciones de desarrollo horizontal, una característica que Nandalal Bose exploró tras su viaje a China y Japón en 1924 junto a Rabindranath Tagore³⁸. Durante esta estancia, estudió el uso del rollo pictórico en ambas tradiciones, donde este formato era empleado en la pintura de paisaje para generar una experiencia secuencial. Al desplegarse gradualmente, las composiciones permiten un recorrido visual acompañado con la observación, evocando la sensación de transitar emocionalmente por el paisaje. En el contexto mural, esta progresión visual genera un efecto de continuidad temporal que refuerza la narratividad de la imagen. Más allá de estas influencias chinas y japonesas, existen paralelos en las tradiciones pictóricas de Bengala, como la práctica de los *paṭuŷā*, narradores ambulantes que desplegaban rollos pintados mientras relataban historias, normalmente compartimentadas, en presentaciones de carácter performativo³⁹. En su práctica mural Nandalal Bose tendió a buscar compartimentaciones geométrico-arquitectónicas ante las dificultades de presentar acciones o grupos humanos en desarrollos tan fuertemente panorámicos, como ocurre en el mural *Halakarṣaṇa de Śrīnikētan* (1930)⁴⁰. En el caso de los murales de inspiración escénica esa estructura de apoyo compositivo remite, desde una evidente abstracción, a las depuradas y esquemáticas líneas de los decorados aludidos.



Figura 5. Mural *Naṭīr pūjā*, Cheena Bhavan, Śāntiniketan, 1942.

Tal es el caso del temple sobre muro dedicado a *Naṭīr pūjā* (fig. 5), que establece un diálogo plástico entre pintura y escena años después de las representaciones referidas anteriormente (1926, 1927 y 1931). El mural de *Naṭīr pūjā* (1,23 x 8,66 m) se ubica en el edificio Cheena Bhavan, centro de estudios chinos de Śāntiniketan, y fue pintado por Bose en marzo y abril de 1942 asistido por los estudiantes Mena Kapadia y Anil Saha⁴¹. Casi diez años antes, en 1933, y al hilo de su mural basado en *Sāpamōcana* en Patha Bhavan, ya había introducido alusiones directas a *Naṭīr pūjā*, pues el contexto de sus representaciones estaba reciente y su hija Gouri Bhanja había protagonizado varias de ellas. En Cheena Bhavan planteó su mural más ambicioso hasta entonces, y el mejor conservado actualmente, cerrando una obsesión por esa obra dramática que dio comienzo con la primera mítica representación de *Naṭīr pūjā* en Uttarāyaṇa en 1926. Según

³⁸ R.Siva Kumar. "Benodebehari Mukherjee: Life, Context, Work", en *Benodebehari Mukherjee (1904-1980)*, (cat. exp.), 64-280 (Nueva Delhi: Vadehrha Art Gallery / NMGA, 2007), 93.

³⁹ Frank J. Korom, *Village of Painters. Narrative Scrolls from West Bengal* (Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 2006), 32-35.

⁴⁰ R. Siva Kumar, "The Śāntiniketan Murals...", 13-15.

⁴¹ R. Siva Kumar. "A Catalogue of the Śāntiniketan Murals", en *The Śāntiniketan Murals*, ed. por Jayanta Chakrabarti, R. Siva Kumar y Arun K. Nag, 85-94 (Calcuta: Seagull Books / Visva-Bharati, 1995), 89.

testimonios, Nandalal realizó una serie de acuarelas de la obra, escena por escena, a raíz de esa primera versión del *dance-drama*, aunque dichas obras se consideran perdidas⁴².

En los bocetos conservados se observa una progresiva tendencia a la simplificación de elementos, en favor del gesto rítmico y la interacción limpia de las figuras principales (fig. 6). El valor gestual aplicado por Bose en este mural ha sido asociado con las pinturas de Ajantā⁴³, uno de los conjuntos artísticos más importantes del arte de India, perteneciente al último momento de esplendor del arte budista indio, completado hacia el siglo V d.C.⁴⁴. Las cuevas de Ajantā habían sido destino para su estudio y copia por parte de Nandalal Bose décadas atrás y su legado estaba vivo en el ideario estilístico de la escuela. En su primera visita al conjunto rupestre de Ajantā, junto a Christiana Herringham (1909-10)⁴⁵, ejerció una labor de copista de muchas de las pinturas en progresivo estado de deterioro, y años más tarde el impacto de aquella experiencia aportó un valor especial al desarrollo del medio pictórico mural. Se ha vinculado el referente de Ajantā con Śāntiniketan en varios niveles y capas de lectura: desde el referente técnico y estilístico al sentido de valor comunitario y sensibilidad al entorno⁴⁶.

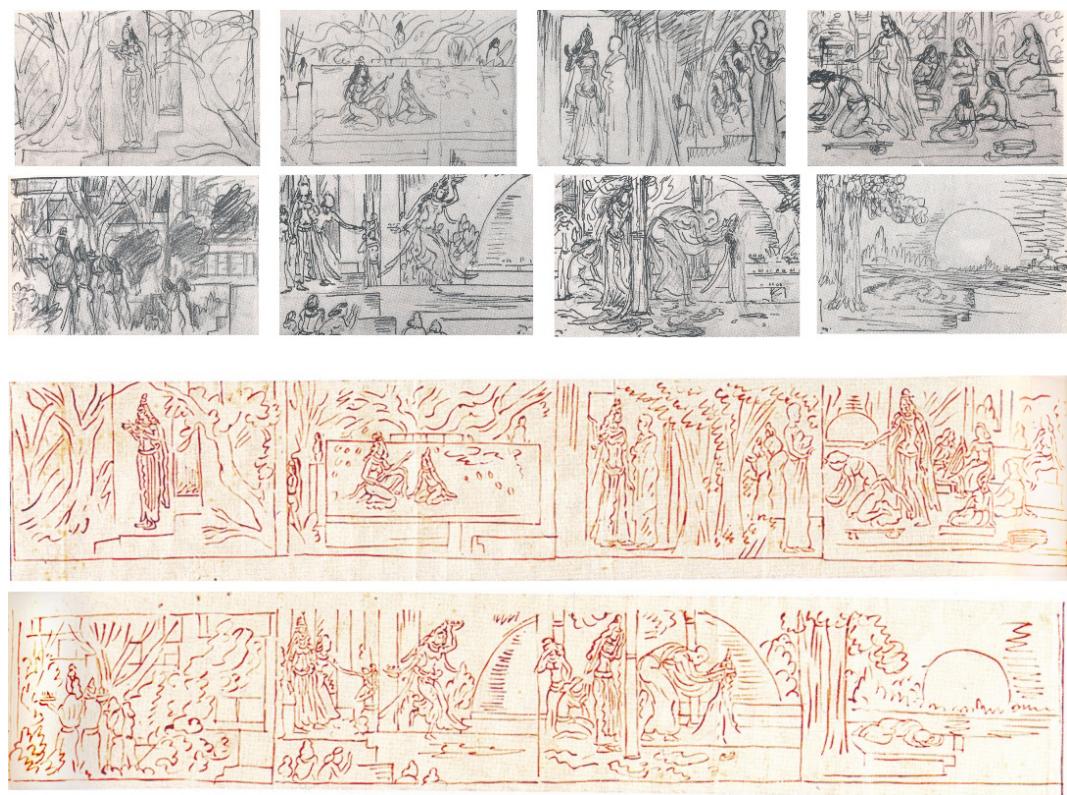


Figura 6. Fase uno y fase dos de los bocetos para el mural *Nañir pūjā*. Nandalal Bose, 1942.

Más allá de su impacto en el desarrollo pictórico de Bose, la referencia a Ajantā pudo haber influido en la concepción misma de las escenografías utilizadas en *Nañir pūjā*. Las pinturas murales de Ajantā, con sus composiciones envolventes y narrativas integradas en la arquitectura,

⁴² Raman Siva Kumar, "The Śāntiniketan Murals...", 46.

⁴³ *Ibid.*, 46-47.

⁴⁴ Eva Fernández del Campo, *Las pinturas de Ajanta: Teatro de la naturaleza en la India clásica* (Madrid: Abada, 2007).

⁴⁵ Christiana Herringham, *Ajanta Frescoes* (Londres: Humphrey Milford / Oxford University Press, 1915).

⁴⁶ R. Siva Kumar, "Nandalal: His Vision of Art and Art Education", en *Rhythms of India. The Art of Nandalal Bose* (Cat. Exp.), 80-91 (San Diego: San Diego Museum of Art, 2008), 84.

sirvieron como modelo iconográfico y estilístico, además de inspirar una configuración espacial en la que la escena se organiza en estrecha relación con su entorno arquitectónico y visual. Esta integración de imagen y espacio, en la que la pintura envuelve y dialoga con la arquitectura, parece anticipar un principio de teatralidad inmersiva que, como señala Eva Fernández del Campo, caracterizaba ya la experiencia estética en Ajantā, donde pintura, arquitectura y acción ritual constituían un verdadero arte total⁴⁷.

La organización de los cuerpos en el espacio, la fluidez de los movimientos coreografiados y la interacción de los personajes con los fondos pictóricos parecen resonar con la lógica de las pinturas budistas, donde las figuras se disponen en un equilibrio dinámico dentro de estructuras arquitectónicas que las enmarcan y les otorgan un sentido narrativo expandido. La escenografía de *Naṭīr Pūjā* respondía a una lógica teatral, pero al mismo tiempo asimilaba una dimensión visual inspirada en la tradición pictórica monumental de India. En este contexto, el estudio de la disposición escenográfica a través de herramientas digitales permite explorar con mayor precisión las conexiones entre el espacio teatral y su correlato pictórico, facilitando un análisis comparativo que enriquece la comprensión del lenguaje visual de Tagore y su círculo artístico en Śāntiniketan.

2.3. El espacio enmarcado: hallazgos y conexiones desde el análisis reconstructivo del escenario de *Naṭīr pūjā*

La posibilidad de reconstrucción digital del espacio escénico de la obra *Naṭīr pūjā* se ofrece como una herramienta para visualizar elementos que podrían pasar desapercibidos en la imagen bidimensional. La escasez de registros gráficos del entorno escénico original, con documentación mayoritariamente frontal, limita la interpretación del espacio en el que se desarrolló la representación cinematográfica de 1931. En este sentido, la reconstrucción digital actúa como una estrategia analítica que, además de recrear un modelo espacial basado en los indicios disponibles, facilita la evaluación de la disposición volumétrica del escenario y su coherencia interna.

Aunque su carácter es tentativo y experimental, esta reconstrucción no debe entenderse como una mera especulación visual, respondiendo a un proceso de análisis científico orientado a la comprensión de la puesta en escena. La modelización tridimensional, al integrar distintas fuentes gráficas y documentales, establece un punto de partida para estudios posteriores que permitan complementar y matizar la interpretación escenográfica de la obra. En esta reconstrucción se han utilizado imágenes fijas de la representación filmada en 1931 y fotogramas de la versión reconstruida de la película de 1932, con el objetivo de definir los parámetros espaciales del escenario principal⁴⁸. Dado que la alternancia de dos espacios escénicos en la filmación original no ofrece una relación narrativa clara entre ambos, se ha optado por reconstruir el que presenta una mayor presencia visual en las imágenes disponibles, configurado en torno a una plataforma elevada y delimitado por cuatro pilares con zapatas estilizadas, de inspiración budista.

El primer paso del proceso ha consistido en la calibración de la perspectiva de las imágenes fijas mediante el software fSpy, que permite extraer parámetros de la cámara original utilizada en la filmación. A través del trazado de líneas de fuga en elementos arquitectónicos reconocibles (pilares, plataforma, marcos de acceso), se ha determinado el punto de vista y la relación de escalas dentro del espacio representado en la imagen. Esta información ha sido importada posteriormente en el software Blender (4.3), donde se ha configurado una cámara virtual que replica la perspectiva original y se han calibrado las imágenes (fig. 7).

⁴⁷ Eva Fernández del Campo, *Las pinturas de Ajanta...*, 135-141.

⁴⁸ Se ha tratado de desarrollar una reconstrucción análoga del escenario de *Naṭīr pūjā* de 1927 pero su menor regularidad en lo relativo a la claridad de perspectivas, fruto del uso de telas sobre estructuras de madera y bambú, no ha aportado resultados de calidad y rigor equiparable a los de la reconstrucción de 1931-32 y, de acuerdo con ello, no se ha incorporado dicha reconstrucción a las conclusiones de este texto.



Figura 7. Calibración de las imágenes en Blender. Elaboración propia.

Con la calibración establecida, se ha procedido al modelado tridimensional de la estructura escénica en Blender, utilizando como referencia las dimensiones deducidas de las imágenes analizadas. La plataforma se ha definido con una profundidad aproximada de 6,80 metros, un ancho de 9 metros y una elevación de unos 70 cm sobre el suelo. Los pilares, que constituyen un elemento estructural y simbólico clave en la composición, alcanzan una altura de 3,2 metros, con un espacio practicable entre ellos de 4 x 4,8 metros. El diseño de los capiteles sigue una morfología inspirada en la arquitectura tagoreana de Sántiniketan, en particular en sus referencias budistas, lo que refuerza la coherencia estilística del tema representado en escena. Para dotar de realismo al modelo, se ha aplicado un proceso de texturizado basado en las propias imágenes de archivo, permitiendo replicar la apariencia de los materiales originales. Se ha empleado una combinación de proyección UV y técnicas de pintura digital sobre la malla tridimensional para integrar texturas extraídas de las fotos fijas. A pesar de la calidad limitada de las fuentes disponibles, el procedimiento ha permitido generar un modelo con una fidelidad razonable a la estética de la escenografía original.

Finalmente, se ha realizado una serie de pruebas de iluminación y renderizado para evaluar la precisión de la reconstrucción en relación con las imágenes de referencia. Se han generado múltiples vistas del modelo para comprobar la coherencia espacial y la correspondencia con los datos originales. Si bien la reconstrucción es necesariamente hipotética, proporciona una

herramienta útil para el análisis del espacio escénico de *Natīr pūjā*, facilitando una comprensión más profunda de su disposición y diseño en el contexto del teatro de Tagore.

Uno de los principales hallazgos obtenidos a través de la reconstrucción digital del espacio escénico de *Natīr pūjā* es la constatación de la existencia de cuatro pilares que configuran un perímetro simbólico dentro del escenario. Este marco estructural segmenta el espacio escénico en compartimentos específicos, intensificando su dimensión sacra al sugerir una asociación implícita con el *nātya maṇḍapa*, el pabellón de la danza en la arquitectura de templos indios.

Este hallazgo solo puede percibirse con claridad mediante un análisis detallado de la imagen fija frontal de la representación filmada en 1931. En ella se insinúan dos pilares en los laterales del primer plano, mientras que los dos pilares del fondo son claramente visibles. Al reconstruir el escenario en 3D, se revela que estos cuatro pilares están perfectamente alineados, estableciendo un espacio enmarcado que opera tanto en términos físicos como conceptuales (fig. 8). La presencia de estos pilares refuerza la centralidad de la acción dramática y dota a la escena de un sentido de delimitación ritual, en consonancia con la tradición performativa del teatro indio, donde la disposición espacial tiene un valor esencial en la construcción del significado escénico.

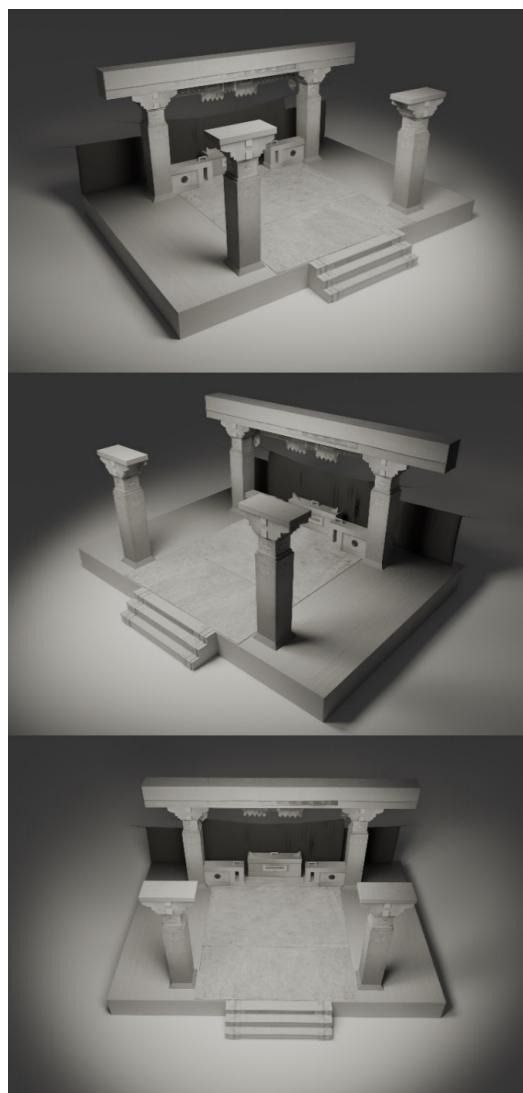


Figura 8. Vistas del escenario del rodaje de *Natīr pūjā* en 1931 reconstruido en 3D.

Este espacio estructurado por los pilares permite trazar dos conexiones fundamentales. En primer lugar, existe una relación directa con la arquitectura de Sāntiniketan, promovida por Rabindranath Tagore y diseñada en gran parte por Surendranath Kar. Un análisis detallado del estudio sobre la arquitectura de Sāntiniketan confirma que sus edificaciones integran influencias de la tradición india junto con una reinterpretación moderna de elementos ornamentales y compositivos. La estructuración del espacio escénico mediante pilares estilizados refleja un paralelismo con la planificación de Sāntiniketan, donde los pabellones, verandas y estructuras elevadas generan una sensación de recogimiento y fluidez espacial. En segundo lugar, la compartimentación del espacio escénico mediante pilares remite directamente a la composición estructural de numerosas pinturas de las cuevas de Ajantā. En estas representaciones pictóricas, la arquitectura pintada enmarca escenas de danza y rituales, creando una sensación de profundidad en la imagen bidimensional. Es significativo que, en *Nañir pūjā*, la puesta en escena integre esa composición enmarcada pero apenas hayan quedado vestigios de ella en las fuentes visuales conservadas, operando más en un sentido simbólico que práctico, al menos en el resultado cinematográfico.

Estos hallazgos refuerzan la hipótesis de que la reconstrucción digital permite identificar y analizar principios compositivos y espaciales que vinculan la obra de Tagore con una tradición visual y arquitectónica más amplia. La relación entre la escenografía de *Nañir pūjā*, la arquitectura de Sāntiniketan y la iconografía de Ajanta subraya la continuidad de ciertos principios espaciales en la tradición artística india, al tiempo que revela la capacidad de Tagore para recontextualizar estos elementos en su exploración del teatro, la danza y la puesta en escena.

3. Conclusiones

El estudio de *Nañir pūjā* dentro del marco artístico y educativo de Sāntiniketan permite comprender cómo la visión de Rabindranath Tagore sobre la integración de las artes se materializó en una experimentación escénica única, si bien difícilmente universalizable. A través del cruce entre la danza, la música, la pintura y el cine, esta obra representa un punto clave en la evolución de su lenguaje dramático y su exploración de nuevas formas de expresión visual y performativa.

El análisis de su escenografía y su posterior traslación al medio cinematográfico evidencia la influencia de modelos visuales preexistentes, tanto en el ámbito pictórico de Sāntiniketan como en tradiciones artísticas más amplias, desde los relieves narrativos de Ajantā hasta la estilización de la danza Mañipuri. En este sentido, la reconstrucción digital del espacio escénico ha permitido profundizar en su estructura y sus principios compositivos, revelando una escenografía que no solo establecía relaciones con la arquitectura budista y la tradición artística india, dialogando también con los desarrollos plásticos contemporáneos en Sāntiniketan.

La intersección entre el mural de *Nañir pūjā* en Cheena Bhavan y la representación escénica refuerza esta idea de continuidad entre medios artísticos. En este caso, la pintura mural funciona como una prolongación de la escena teatral, fijando visualmente elementos narrativos que en la representación dramática eran necesariamente efímeros. A diferencia del escenario, que construía un espacio sagrado de connotaciones arquitectónicas, el mural incorpora referencias ambientales ausentes en la puesta en escena, como la vegetación, y emplea esquemas compositivos que remiten tanto a la claridad geométrica de la escenografía teatral como a convenciones visuales asociadas a las tradiciones narrativas pictóricas. La interrelación de las artes escénicas con las artes visuales y arquitectónicas dentro de este modelo educativo ha sido reconocida por la UNESCO, que en su inscripción de Sāntiniketan como Patrimonio Mundial destacó su carácter como una obra de arte total, donde la vida, el aprendizaje y la creación artística formaban un tejido interconectado.

Además, la obra introduce una dimensión metarreferencial en su propio planteamiento: la figura de la bailarina protagonista en un espacio concebido para la unidad de las artes establece un diálogo con la propia visión de Tagore sobre la creación artística. Śrimati, a través de su gesto y su sacrificio, encarna el tránsito entre lo efímero de la representación y lo permanente de la memoria visual, al igual que el mural de Bose recoge y prolonga la narrativa del espectáculo. La reafirmación de la danza como medio expresivo central y su interacción con otros lenguajes

artísticos en esta obra demuestra la importancia de *Nāṭīr pūjā* en la evolución del teatro tagoreano y su legado en la historia de la representación en India.

4. Conflictos de intereses

Ninguno

5. Referencias bibliográficas

- Ahmed, Shah. "Rabindranath Tagore's Views on Camera, Cinema, and Film Adaptation". *Asiatic* 16, n.º 1 (2022): 103-19. DOI 10.31436/asiatic.v16i1.2492.
- Ahmed, Shah, Md. Mahmudul Hasan y Wan Nur Madiha Ramlan. "Adaptation and Auteurism in South Asian Studies with Reference to Rabindranath Tagore's Works on Screen". *Asiatic* 14 (2020): 259-272.
- Bandopadhyay, Sruti. "Manipuri Dance in Śāntiniketan: Shaping the Pedagogy of Rabindranritya". En *The Cultural Heritage of Manipur*, editado por Sanjenbam Yaiphaba Meitei, Sarit K. Chaudhuri y M.C. Arunkumar, 63-77. Oxon: Routledge, 2021.
- Banerjee, Utpal K. *Tagore's Mystique of Dance*. Nueva Delhi: Niyogi Books, 2011.
- Banerji, Anurima. "The Laws of Movement: The Natyashastra as Archive for Indian Classical Dance". *Contemporary Theatre Review*, n.º 31(2021):132-152. DOI10.1080/10486801.2021.1878507.
- Bhattacharya, Nilanjana. "The Dance Movement of Bengal: Rabindranath and His Dance-Dramas". *Critical Stages/Scènes critiques*, n.º 29 (2024).
- Bose, Mandakranta. "Indian Modernity and Tagore's Dance". *University of Toronto Quarterly* 77, n.º 4 (2008): 1085-1094.
- Chakraborty, Aishika. "Dancing Against the Nation? Revisiting Tagore's Politics of Performance". En *Tagore and Nationalism*, editado por K. L. Tuteja, Kaustav Chakraborty, 359–379. Nueva Delhi: Springer, 2017.
- Chakravorty, Pallabi. "Intercultural Synthesis, Radical Humanism and Rabindranritya: Re-evaluation of Tagore's Dance Legacy". *South Asia Research* 33, n.º 3 (2013): 245-260. DOI 10.1177/0262728013504663 251.
- Elena, Alberto. *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Fernández del Campo, Eva. *Las pinturas de Ajanta: Teatro de la naturaleza en la India clásica*. Madrid: Abada, 2007.
- Fraser, Bashabi. *Rabindranath Tagore*. Londres: Reaktion Books, 2019.
- Gooptu, Sharmistha. *Bengali Cinema. 'An Other Nation'*. Oxon: Routledge, 2011.
- Herringham, Christiana. *Ajanta Frescoes*. Londres: Humphrey Milford / Oxford University Press, 1915.
- Konar, Rajdeep. "Staging Tagore Beyond the Spectres of Authority: Suman Mukhopadhyay's *Falguni: Suchana* (2001)". *Theatre Research International* 45, n.º 3 (2020): 281–96. DOI 10.1017/S0307883320000279.
- Konar, Rajdeep. *To Stage or Not to Stage Tagore. Performing Tagore's Plays*. Londres: Routledge, 2023.
- Korom, Frank J. *Village of Painters. Narrative Scrolls from West Bengal*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 2006.
- Kumar Biswas, Prabir, "Nandalal as Designer". En *Nandalal Bose. A Collection of Essays* (Cat. Exp.), 73-76. Nueva Delhi: Lalit Kala Akademi, 1983.
- Mitter, Partha. *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922-1947*. Londres: Reaktion Books, 2007.
- Mukherjee, Mousumi. "Tagore's 'Rooted-Cosmopolitanism' and International Mindedness against Institutional Sustainability". *Asia Pacific Journal of Education* 40, n.º 1 (2020): 49-60. DOI 10.1080/02188791.2020.1725430.
- Mukherjee, Nilanjana. "From Nautch to Nritya: Dance and Subversion in Tagore's Dance Drama". *Economic and Political Weekly* 52, n.º 3 (2017): 85-92.
- Nair, Sreenath. "Mudra: Choreography in Hands". *Body, Space & Technology* 12 (2013). s.p. DOI 10.16995/bst.61.

- Prasad, Srirupa. "Crisis, Identity, and Social Distinction: Cultural Politics of Food, Taste, and Consumption in Late Colonial Bengal". *Journal of Historical Sociology* 19, n.º 3 (2006): 245-265.
- Purkayastha, Prarthana. "Choreographing gender in Colonial Bengal: the dance work of Rabindranath Tagore and Pratima Devi". *Clio. Women, Gender, History* 46 (2017): 64-83.
- Purkayastha, Prarthana. "Rabindranath Tagore and Eclecticism in Twentieth-Century Indian Dance". En *Indian Modern Dance, Feminism and Transnationalism*, editado por Prarthana Purkayastha, 21-49. Londres: Palgrave Macmillan, 2014.
- Pritchard, Matthew. "A poem in a medium not of words: Music, dance and arts education in Rabindranath Tagore's Śāntiniketan". *Arts and Humanities in Higher Education*, 13 (2014): 101-114. DOI 10.1177/1474022213491344.
- Rosen, Astrid von. "Why Scenography and Art History?". *Konsthistorisk Tidskrift / Journal of Art History* 90, n.º 2 (2021): 65-71. DOI 10.1080/00233609.2021.1923566.
- Sen, Abhijit. "Rabindranath Tagore: Imagining Nation, Imagining Theatre". En *Rabindranath Tagore's Drama in the Perspective of Indian Theatre*, editado por Mala Renganathan y Arnab Bhattacharya, 13-31. Londres: Anthem Press, 2020.
- Sen, Abhijit. *Rabindranath Tagore's Theatre. From Page to Stage*. Oxon: Routledge, 2022.
- Sen, Priyanjali. "Origins, Fidelity, and the Auteur: The Bengali Films of Tapan Sinha". En *Adaptation, Awards Culture, and the Value of Prestige*, editado por Colleen Kennedy-Karpat y Eric Sandberg, 115-131. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.
- Siva Kumar, R. "The Śāntiniketan Murals: A Brief History". En *The Śāntiniketan Murals*, editado por Jayanta Chakrabarti, R. Siva Kumar y Arun K. Nag, 5-78. Calcuta: Seagull Books / Visva-Bharati, 1995.
- Siva Kumar, R. "A Catalogue of the Śāntiniketan Murals". En *The Śāntiniketan Murals*, editado por Jayanta Chakrabarti, R. Siva Kumar y Arun K. Nag, 85-94. Calcuta: Seagull Books / Visva-Bharati, 1995.
- Siva Kumar, R. "Benodebehari Mukherjee: Life, Context, Work". En *Benodebehari Mukherjee (1904-1980)* (cat. exp.), 64-280. Nueva Delhi: Vadehra Art Gallery / NMGA, 2007.
- Siva Kumar, R. "Nandalal: His Vision of Art and Art Education". En *Rhythms of India. The Art of Nandalal Bose* (Cat. Exp.), 80-91. San Diego: San Diego Museum of Art, 2008.
- Siva Kumar, R. "Śāntiniketan, the Making of a Community". En *Tagore and Nationalism*, editado por K. L. Tuteja, Kaustav Chakraborty, 95-110. Nueva Delhi: Springer, 2017.
- Tagore, Rabindranath. "The Stage". En *Modern Indian Theatre: A Reader*, editado por Nandi Bhatia, 431-434. Nueva Delhi: Oxford University Press, 2009.