

CULTURA Y SOCIEDAD

AUGURIOS DEL ARTE

SAURABH DUBE

El Colegio de México

1

Mi primer encuentro con Savindra (“Savi”) Sawarkar se dio a fines del otoño de 1999. Fue completamente inesperado; sucedió en una fiesta para celebrar *deepawali*, el festival hindú de las luces, realizado en el iluminado edificio de la Embajada de India en la Ciudad de México. Mientras mujeres bien vestidas y hombres elegantemente arreglados iban y venían, en un espacio exterior y en las habitaciones interiores, hablando de amigos y familiares, un hombre moreno vestido de ropa informal se acercó —un poco inseguro, con un dejo de timidez— al tranquilo rincón donde yo trataba de huir de la fiesta. Se presentó como Savi, un artista, que acababa de llegar con otros tres escultores y pintores de India en un programa de intercambio entre los gobiernos de México e India. Durante sus primeros meses en México los cuatro artistas estuvieron aprendiendo español en Taxco, y después irían a tomar cursos La Esmeralda, para poder tener contacto con artistas, académicos y estudiantes mexicanos.

Mientras platicábamos, nuestros intereses mutuos en la política cultural y las culturas políticas de la casta y la condición de intocabilidad en el sur de Asia se hicieron palpables. En lo que pareció poco más de algunos momentos, los rastros de timidez de Savi desaparecieron, y yo ya no quería escapar de la fiesta. De hecho, no tardó en sacar de su mochila, siempre a la mano, un impresionante catálogo de una exposición reciente de su obra. Incluso una rápida ojeada al folleto de gran

formato bastaba para darse cuenta de que el propio Savi era un intocable, un *dalit* (literalmente “oprimido”) dentro de la estructura de castas de India, y que su obra daba cuerpo a un profundo desafío a las prácticas establecidas del arte —dentro y fuera de India—. Como era de esperarse, nuestro primer encuentro condujo a varios otros, críticos. En lo personal y lo profesional, las citas desembocaron en una relación duradera que ha arraigado con el tiempo. La relación afianzó aún más desde que Savi se inscribió, en noviembre de 2000, en una maestría de dos años en bellas artes (pintura) en la Academia de San Carlos, mientras aprende también las técnicas del muralismo mexicano.

Ahora bien, las posturas estéticas y políticas del arte de Savi lo hacen un artista importante y retador; por esas mismas razones, también es un artista intrigante y provocador. En la tarea de entender y de apreciar el aura del arte, las fuentes y la fuerza de las obras de Savi existen determinadas exigencias. Exigencias que sugieren la importancia de rastrear el juego mutuo entre significado y poder dentro de los regímenes de casta y las culturas de la intocabilidad; a la vez registran el lugar que en las plasmaciones de Savi ocupan distintas influencias artísticas, incluyendo —(últimamente)— figuras y formas de México. En efecto, me parece que para aprehender críticamente la obra de Savi no se puede retroceder tímidamente del contexto que evoca, sino que ha de dirigirse la mirada hacia la etnografía de un arte particular y hacia la antropología de una imaginación *dalit*. Siendo yo un historiador etnográfico que siente curiosidad por el arte, se explica también mi sostenido y propio interés en la obra y vida de Savi.

2

Para una aproximación con miras a entender la obra de este admirable artista indio que estará tres años en México, es pertinente ahora un breve examen de la naturaleza de la casta y de sus implicaciones críticas. Dentro de formas de entender que se han hecho lugares comunes, la jerarquía de la casta se proyecta como constituida por cinco divisiones separadas (*varnas*),

basadas en una escala móvil cuyos polos son la pureza y la impureza, y derivada de la representación corporal del orden de castas. Los brahmanes o sacerdotes (la cabeza) en lo alto; los chatrias o guerreros (los brazos) después; los vaisías o mercaderes (el tronco) en tercer lugar; los sudras o agricultores y sirvientes (los muslos) cuarto, y hasta abajo de todos, los antyaj o intocables (los pies), que realizan los trabajos más despreciables y contaminantes. Al mismo tiempo, como una unidad operativa que gobierna la vida diaria, la casta no se refiere tanto a la división *varna* en cinco categorías, como al *jati* (literalmente, especie). Para empezar, *jati* es la unidad dentro de la cual deben realizarse los matrimonios; de manera similar, las estipulaciones del *jati* sirven generalmente para definir la ocupación de sus miembros, y para controlar las transacciones de comensalía entre miembros de diferentes castas. Toda esta matriz conserva su posición mediante principios subyacentes de pureza y contaminación y de la autoridad ritual de la realeza. Es decir, en término de los atributos críticos de la endogamia, comensalía, ocupación y pureza-impureza que sostienen el sistema de castas, *jati* es la categoría práctica que articula el funcionamiento cotidiano de la casta. De hecho, aquí es donde el sistema *varna* de clasificación en cinco categorías proporciona un marco omnímodo, panindio, para el ordenamiento de las castas como *jatis*. Así, cientos de castas (*jatis*), a niveles más altos o más bajos (o análogos), forman parte de alguna de las cinco divisiones jerárquicas generales, desde el sacerdote en la cúspide hasta el intocable en el fondo.

Ahora bien, es importante ver que la casta no es ni una categoría inmutable ni una entidad ahistórica; más bien sus características más sobresalientes han emergido como parte de procesos históricos. Tres breves ejemplos serán suficientes. En primer lugar, los principios mismos de la casta que he delineado arriba adquirieron su importancia particular a lo largo del siglo XIX, incluyendo completamente la profunda presencia del régimen colonial y sus negociaciones críticas dentro de la sociedad india. En segundo lugar, en la India contemporánea las normas de endogamia, comensalía, ocupación y pureza-impureza se siguen y se ignoran de diferentes maneras en los pueblos, ciudades medias y grandes. Por último, la práctica de la

intocabilidad ha sido legalmente abolida hoy día, tanto más cuanto que se han establecido políticas de discriminación positiva para las castas más bajas en la India independiente.

Sin embargo, al mismo tiempo, en términos de las prácticas diarias, los intocables siguen sufriendo discriminación en la economía, la sociedad y la cultura indias tanto como en el pasado, no obstante los recientes esfuerzos por otorgarles una representación en la educación, el empleo y la política. Precisamente, frente a este telón de fondo, los grupos de intocables se han reafirmado al identificarse a sí mismos como dalit (los oprimidos), han hecho reclamos políticos acerca de los procesos democráticos y han creado nuevas formas de religión y política, literatura y saber, organización y solidaridad. Al hacer esto, han prolongado las iniciativas críticas (políticas y culturales) de los pueblos de intocables de los pasados de India. La obra de Savi Sawarkar forma parte de esta reafirmación y crítica expresadas por medio de los intocables de India, a la vez que impregna esta reafirmación con una prominencia distintiva mediante la enorme fuerza y amplias implicaciones de su arte.

3

Savi nació en 1961 en el seno de una familia de la casta *mahar* de Nagpur, extensa ciudad de India central. Los maharses constituyen una casta numéricamente grande tanto de dicha región, como del oeste, colocada en el nivel más bajo del orden de castas hindú. Es decir, son "intocables", descritos hoy como una Scheduled Caste.¹ Como parte del movimiento más amplio del Dr. B. R. Ambedkar entre los intocables, el cual ha desafiado las jerarquías de la casta desde los años veinte, en 1956 la familia de Savi se convirtió al budismo junto con cientos de miles de grupos maharses. El arte de Savi confronta las incapacidades y la discriminación que enfrentan hoy las comunidades dalit, y saca partido de la herencia crítica del budismo.

Savi comenzó a estudiar arte en la Universidad de Nagpur, y obtuvo la licenciatura en Bellas Artes. Aquí, las restrictivas premisas de una institución que seguía encareciendo los idea-

les del arte victoriano y la estética colonial significó que Savi agudizara sus propias capacidades artísticas haciendo sin cesar bocetos de gente y lugares, sujetos y objetos; en especial, pasando largas horas en la estación de ferrocarril de Nagpur. Después, siguió cursos en el prestigioso departamento de arte de la Universidad M. S., en Baroda, al occidente de India, donde obtuvo su maestría en bellas artes, con la especialidad en arte gráfico. Enseguida Savi pasó cortas temporadas de aprendizaje en instituciones dedicadas al arte, por ejemplo en Nueva York, Londres y Taxco.

Las pinturas, arte gráfico y dibujos de Savi combinan diferentes influencias: de la inmediatez de las variedades del arte expresionista, cubriendo la amplia gama de sus desarrollos tempranos a principios del siglo xx en Alemania, sus manifestaciones en los años sesenta en América del Norte y Europa, y sus semejanzas en la obra del artista indio (radicado en Nueva York) Newton Souza; a los dibujos críticos del poeta Rabindranath Tagore de los años veinte y treinta, que constituyen un hito en la expresión creativa; al importante “movimiento narrativo” de los años setenta y ochenta que regresó a las cuestiones de la tradición y el modernismo, la épica y la modernidad en el arte indio, y las radicales refundiciones subsecuentes de este movimiento, en particular debidas al “Grupo Kerala”, que trabaja fuera de Baroda, y al delicado arte del pincel de los maestros zen que se combina con las aperturas de Savi hacia la estética budista.

No obstante, lejos de ser una derivación de alguna escuela o tradición, el arte de Savi se propone trabajar los efectos y afectos de estas formas discretas de imaginar de una manera que le es completamente propia. Uniendo distintas aprehensiones del pasado y del presente de un mundo injusto y turbio a un uso del color vibrante, diestro y asombroso, Savi conjuga figuras y formas de intensa fuerza y enorme gravedad. El resultado, —como me lo expresó el conocido crítico indio de arte Geeta Kapur en una conversación— es una verdadera “iconografía” del arte radical y la imaginación *dalit*.

Aspectos centrales de esta iconografía e imaginación son las muy particulares representaciones tanto de la historia como del aquí y ahora. Las fuentes se traslapan y permanecen distin-

tas, punzantes y variadas. Conmovedoras declamaciones de pasados intocables de la iletrada abuela paterna (a quien describe como su “primera maestra”); listas litúrgicas levantadas dentro del movimiento político encabezado por el Dr. B. R. Ambedkar concernientes a las incapacidades que enfrentaron los intocables, en especial bajo el reinado de los brahmanes en la India occidental durante el siglo XVIII; merodeadora sabiduría de las comunidades *dalits* que se destila de las diferentes regiones de India; apasionadas parábolas que tienen que ver con la vida y época del Dr. Ambedkar y de otros protagonistas intocables (de mayor y menor importancia); elocuentes relatos de la razón budista; sensuales cuentos de la literatura *dalit*, y las propias experiencias de Savi como artista, como activista y como un *dalit* en distintos escenarios, desde los espacios del Estado en Nueva Delhi hasta las remotas localidades de la opresión de género y casta en la India rural. En cada caso, Savi aprovecha estos recursos discursivos y de la experiencia —tamizándolos a través de la fuerza de un arte expresionista— para entender imágenes, iconos y formas de imaginar que son contestatarias, y sin embargo complejas; fuertes, pero sensibles.

4

Permítaseme empezar por enfocarme en dos obras de Savi con cierto detalle, como medio para desentrañar las particulares configuraciones de su arte. Considérese un óleo sobre tela titulado *Pareja de intocables con om y swástica* (fig. 1). El fondo plasma un color amarillo brillante —aplicado con pinceladas rápidas, breves, espesas, arremolinantes— tan intenso como las rajaduras y manchones de color negro que se ven aquí. En contraste con este fondo —un poco descentradas— hay dos figuras oscuras, compactas, ominosas; sus largos pies sostienen unas piernas gruesas como troncos, tan anchas como los torsos que se fusionan imperceptiblemente con sus cabezas. Con dos puntos oscuros a manera de pupilas, sus ojos son de un rojo que se expresa a gritos, que se prolongan fuera de la pintura mirando fijamente a los espectadores, atrayéndolos al lienzo. El color rojo también está aplicado en pequeños toques para definir las pla-

nas narices y apenas sugeridas bocas, que se retuercen de dolor, de estas formas andróginas, y para esbozar en parte sus pies, piernas y manos. Las figuras intocables llevan cada cual una olla de barro que cuelga de sus cuellos, una con el signo sagrado del hinduismo, el om, y la otra con el símbolo de la swástica (distintivo de las castas hindúes).

Aquí se alude a relatos acerca de cómo bajo el dominio de los reyes brahmanes —en particular durante los siglos xvii y xviii— se obligó a los intocables a llevar consigo ollas de barro para que escupieran en ellas, de manera que su saliva no cayera al piso y así contaminara accidentalmente a alguna persona de casta alta. La figura frontal también sostiene con su mano derecha una estaca con campanillas, cuyo propósito era anunciar la proximidad de intocables, de manera que aquellos de casta hindú pudieran apartarse de la aparición inminente de sus sombras intocables. En conjunto, en la composición, las figuras intocables son a la vez densamente palpables y poderosamente espectrales, en asedio del pasado y del presente. Las pesadas ollas de barro marcadas con los signos sagrados hindúes del om y la swástica que cuelgan de sus cuellos revelan la implacable carga del hinduismo y la historia. El silencio mismo de la pareja de intocables estalla en un alarido, que hace eco del tintinear de las campanillas de la estaca, con lo que se enuncia con vigor: “Estábamos ahí, antes; estamos aquí, ahora.”

Plasmadas de manera diferente, figuras de intocables *bhikshus* (ascetas) budistas y *devadasis* (mujeres entregadas a la prostitución ritual al ser casadas simbólicamente con un dios hindú) de casta baja, de brahmanes, chauvinistas religiosos y fanáticos de la política combinados con la insignia de la dominación y la subordinación de las jerarquías religiosas y seculares, constituyen formas que enfocan la atención de las narraciones pictóricas de Savi. Representaciones como éstas aparecen a lo largo de las páginas. El aspecto que más me interesa destacar en este punto es que, junto a las ollas con el om y la swástica del hinduismo y la estaca con campanillas, otras figuras icónicas aquí son el cuervo negro, el sol negro, la bandera hindú, la medialuna islámica y la cruz cristiana. Estas formas se reúnen todas en el admirable lienzo de Savi titulado *Dos intocables bajo el sol negro* (fig. 2).

Sobre un fondo negro pintado de dorado, las dos figuras intocables están plasmadas como siluetas espectrales, definidas por gruesas líneas y diestras sombras de un color negro profundo. Un intocable, con una olla de barro marcada con una swástica que cuelga de su cuello sobre su pecho, sostiene una estaca con cascabeles en su mano derecha; el otro está sentado en el suelo, con una olla de barro que tiene un om colgando alrededor del cuello y que cae sobre su espalda. En su cabeza tiene los tres signos: la bandera hindú, la medialuna islámica y la cruz cristiana. Los dos intocables desvían su mirada hacia la derecha, mirando por sobre sus hombros. Su mirar busca un horizonte desconocido. Entre estas figuras, ocupando la mayor parte del área central superior del lienzo, un gran sol está suspendido: pesado, delineado en un espeso, crudo color negro; su interior consiste en una mezcolanza de negro sobre dorado. Encima y debajo del sol dos cuervos estilizados —aves carroñeras, estigmas de intocabilidad casi como si fueran serpientes— parecen hablar con los dos intocables.

Así, la alusión que se descubre aquí es a la práctica —sancionada por las castas altas— de la casta *dalit* de los *mang*, quienes salen en las aldeas y ciudades pequeñas a pedir limosna durante el *suryagrahan* (eclipse de sol). No obstante, la fuerza e implicaciones de la representación se extienden mucho, mucho más lejos. He aquí prominentes espectros de la intocabilidad. De los cuervos que rinden testimonio y extienden su solidaridad, a la distintiva insignia de la condición ritual más baja dentro del orden de castas, a la inmensa vacilación de lo que constituye la religión de los *dalit* ante las fes hindú, musulmana y cristiana que le hacen todas reclamos a sus almas. Estos espectros mismos, son formas de ingente tangibilidad, ubicados en la cúspide del pasado y el presente; juntos proclaman que el sol no es negro sólo durante un eclipse: el sol siempre está eclipsado, siempre es negro; dando con ello un mentís a los fantasmas del progreso que asedian los regímenes modernos de la cultura, la identidad y la diferencia, del Estado y la nación —no sólo en India, sino mucho más allá—.

5

Es evidente, el alcance de la obra de Savi excede por mucho la simple documentación del pasado y el presente, llegando mucho más lejos que meras imágenes de opresión social. Más bien, a tono con la defensa que hace Walter Benjamin, según la cual articular el pasado y el presente “significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro”, Savi une el realismo de la experiencia de formas subterráneas de imaginar con los reveladores términos de un poderoso expresionismo. Por ello, la historia y el aquí y ahora se vuelven los medios de una imaginería *dalit* y de su expresión, un modo crítico de producción artística.

La dimensión inaugural de tal imaginería artística se apoya en conjunciones críticas, y las articula poderosamente —entre casta y género, poder institucionalizado y sus subversiones subalternas, la mentira del progreso y la ética de la esperanza, y la autoridad religioso-estadista y sus transgresiones generadas y populares—. Considérense en conjunto cuatro obras. El lienzo y el grabado que representan ambos a un intocable que lleva el cadáver de una vaca muerta y sostiene una lámpara: *Intocable con vaca muerta I* (fig. 3), e *Intocable con vaca muerta II* (fig. 4), respectivamente. En segundo lugar, la vigorosa representación de un intocable que lleva una brillante linterna: *Intocable con lalten* (fig. 5) (linterna). Y, por último, la pintura que enmarca a un hombre desnudo a la izquierda, con una lámpara en la mano, y una forma andrógina a la derecha que toca la garganta del primero: *Mujer intocable con brahmán* (fig. 6).

En las primeras dos obras —*Intocable con vaca muerta I* y *II*— el intocable que carga la vaca muerta echada sobre sus hombros revela el enorme peso del hinduismo institucionalizado. Es la asociación precisa de los intocables con los cadáveres del ganado; en particular, la contaminación mortuoria transmitida por la vaca sagrada: lo que se dice define su baja condición en el orden de castas. No obstante, la figura intocable misma que lleva la carga del pasado y de la casta, del hinduismo y la historia encarnadas en el animal muerto, también porta una lámpara, signo de iluminación y esperanza. De hecho, más que desplomarse bajo este fardo, el intocable sigue su marcha, y sus

fuertes piernas se funden con su robusto tronco; sigue su camino derramado con la luz esparcida por su linterna.

La forma exacta de la lámpara cobra vida aún más en la siguiente obra de que tratamos, *Intocable con lalten*. Aquí, las flamas de amarillo mostaza, brillante y abrasador, que despide la lámpara sostenida por la mano izquierda del personaje intocable, proyectan con más fuerza su agudo reflejo en el cuerpo de esta figura. Su tronco se transforma con ello en una silueta espigada, humeante, en llamas de tonos rojizos y rosas, marrones y ocres, destacando con claridad el bien formado brazo izquierdo que sostiene la lámpara. La cabeza de esta figura intocable está agachada, pero su penetrante ojo izquierdo no tiene nada de alicaído. Su perfil revela una determinación oscura y una gravedad distintiva; su calva y el frente de su cara reflejan resueltamente el amarillo mostaza de las flamas de la lámpara, cuya luz posiblemente aspira a rebasar la sombra de la historia.

Pero esto no es todo, pues además de las figuras de los intocables —quienes simultáneamente cargan con el peso del pasado y se aferran a la esperanza en el presente— la obra de Savi conjunta diferentes formas de subordinación, con lo que expresa aún más lo dominante y lo subalterno como implicados mutuamente en uno y otro. En el óleo sobre tela, *Mujer intocable con brabmán*, sobre un fondo rojo, a la izquierda, está una figura andrógina delineada mediante una diáfana línea negra, con el cuerpo plasmado en tonos de azul, color que Savi usa con frecuencia para las formas animadas como un significante de la condición de intocable. No sólo es esta figura una mujer intocable, también encarna los atributos de una *devadasi*, mujer que se prostituye ritualmente bajo las condiciones de la religión dominante en nombre de los dioses hindúes. Aquí la subordinación de género se articula con la discriminación de casta, rasgo crítico de la obra de Savi que interpreta de manera variada representaciones engranadas de la degradación de las mujeres y la degradación de los intocables. A la derecha de esta mujer intocable-*devadasi* se yergue un hombre desnudo. Esta figura también está delineada mediante el uso de una ágil línea negra, pero el cuerpo está pintado de un color distinto, mucho más claro. Tanto la complexión del cuerpo como

el visible pene —aquél apunta hacia las jerarquías del color, y éste hacia las de la naturaleza sexualmente predadora del brahmán dentro del orden de castas— dejan en claro que la figura proviene de una casta alta: es un brahmán.

Al mismo tiempo, en esta pintura, los límites y posibilidades de la oscura mujer intocable-*devadasi* y el brahmán de clara piel no se encuentran distinguidos radicalmente entre sí. Por un lado, en tanto la figura del brahmán da cuerpo a la dominación religiosa y sexual dentro de las jerarquías engranadas de casta y género, su brazo izquierdo, plasmado con firmeza, se levanta sosteniendo una lámpara en la mano, sin flama, apagada, oscura y muerta; a la vez, la marca de casta en la frente de la propia figura de este brahmán refleja el azul del cuerpo de la mujer intocable. Por el otro, la mano derecha de la mujer *devadasi*-intocable se levanta decididamente: su índice toca, sondea al brahmán en el centro de su garganta, interrogándolo —gesto que desafía el monopolio de las castas altas sobre la autoridad religiosa y transgrede las reglas de la intocabilidad del orden de castas—. No obstante, esta mujer no es sólo una figura de acusación e inquisición: la parte media de su propio cuerpo lleva el oscuro reflejo —ahora iluminado— de la lámpara que sostiene el brahmán, y los movimientos de las piernas y pies de ambas formas trabajan a la par. En conjunto, en la composición las figuras de la mujer *devadasi*-intocable y la del hombre brahmán no están separadas por un abismo inconmensurable; más bien, a causa de sus enmarañamientos mismos, se conducen entre sí a sus posibilidades mutuas, mientras se empujan el uno al otro a sus crisis compartidas.

Tan aguda sensibilidad, volcada hacia la contradicción crítica —en el terreno de la cultura y la casta, el arte y la religión, la estética y la política—, respira por cada poro de la obra de Savi. Así, su arte aprovecha con firmeza, pero también excluye por mucho las técnicas y términos de un realismo radical, incluyendo el arte del cartel. En el óleo sobre tela, *Fundación de India* (fig. 7), la división jerárquica de cinco peldaños del *varna* —desde el brahmán en el superior hasta el intocable en el inferior— mencionada antes, se vuelve en sí misma un medio de representar la democracia, la política y la nación en India. Las divisiones corporales de la casta representan ahora distincio-

nes del cuerpo político. Aquí la democracia política y la nación india quedan plasmadas en cuatro cubos, dispuestos uno sobre otro que no obstante se encuentran ligeramente separados; que representan, respectivamente, de arriba a abajo, al brahmán (la cabeza), al chatria (los brazos), al vaisía (el estómago) y a una cuarta categoría ambigua (los muslos y las piernas), el todo cargado por los humildes pies, que también connotan ambigüedad.

El cubo que contiene al brahmán tiene un rostro iracundo, despiadado, que dirige su mirada fuera del lienzo, y varios ojos sin cuerpo flotan a sus lados. Éste es el rostro de Manu, el antiguo legislador de quien se dice instituyó las normas de la casta. Los ojos que rodean esta cara indican la mirada omnisciente del hinduismo dominante, un canal del poder del implacable brahmán Manu. En el siguiente cubo, a la vez que los brazos vueltos hacia arriba del guerrero chatria se extienden a izquierda y derecha, un puñal que representa la condición marcial de este grupo aparece en el corazón del *corpus* de la casta y el cuerpo político de la India contemporánea. El tercer cubo representa al mercader vaisía. Se caracteriza por una corpulenta barriga, cuya redondez misma revela su insaciable apropiación y consumo del excedente social. Y entonces, toda la composición cobra vida aún más con las ambigüedades y tensiones que rodean al cuarto cubo y sus pies en llamas.

Por una parte, la cuarta y quinta categorías de la escala *varna* —los sirvientes *sudra* y los que realizan los oficios más despreciables, los *antyaj*, respectivamente— son mostrados juntos, formando un solo cubo, lo cual se define mediante dos preeminentes signos del budismo, la *estupa* y la *chakra* (rueda). Esto apunta a la posibilidad de solidaridad política y religiosa entre las castas bajas, jerárquicamente divididas, con lo que se desafía la hegemonía hindú. Por otra parte, los pies, que soportan el peso de los cuatro cubos son los de las mujeres, indicados por los cascabeles (usados en la danza) que abrazan los tobillos. Si el rostro del brahmán domina esta construcción modular de la política y la casta desde arriba, son los pies anónimos y con marcas de género —hasta abajo, los que sostienen todo el edificio de la nación y la religión. Aplastados por todos, inclusive por las solidaridades de casta baja, y sin embargo caminan.

Hay más. Aparte de esta estructura, modular y corpórea, de la casta y la política en India, el lienzo muestra una amplia carreta que lleva la fuerza del budismo. ¿Acaso esta carreta está por empujar o jalar todo el edificio de la religión y el poder en India según su propia dirección? ¿O se ha separado por completo de la estructura de la casta y la política en el subcontinente? Este cubo, con sus formas cuadradas, separado, ¿habrá de chocar contra los otros cubos, haciendo que se desplome el edificio artificial de la nación y la democracia? No son sólo preguntas retóricas; más bien señalan la contradicción crítica y agudas tensiones que plantea y desentraña el arte de Savi.

Tal tensión y contradicciones encuentran distintas configuraciones en una pintura como *Devadasi I* (fig. 8). Sobre un lienzo pintado de azafrán color auspicioso para el hinduismo —aparece una mujer sentada, cuya forma está delineada en café y negro. Es una *devadasi*, figura de la prostitución ritualizada que está legitimada por variedades particulares del hinduismo. Con sus partes pudendas expuestas, la mujer lleva en la cabeza banderas hindúes, mientras que con su mano sostiene —casi al centro del lienzo— la forma burdamente plasmada de un templo hindú que lleva también un banderín sagrado. La simpatía misma con la que la figura de la *devadasi* se realiza en la pintura, pone de relieve su cohabitar con las jerarquías del hinduismo y las asimetrías del género, que se articulan entre sí.

Es difícil encontrar soluciones superficiales aquí. No es de sorprender que las estipulaciones de introspección en una imaginación *dalit* sirvan para desvelar las conmovedoras contradicciones de las identidades subalternas: enredadas en el pasado; encarnando el presente; dando pie a visiones del futuro.¹

Savi recibe comunicaciones en (savisawarkar@yahoo.com).

Traducción del inglés:
GERMÁN FRANCO

¹ Las Scheduled Castes son castas registradas oficialmente y gozan de derechos específicos; en general todas son castas de intocables.



FIGURA 1: Pareja de intocables con om y swástica.



FIGURA 2: Dos intocables bajo el sol negro.



FIGURA 3: Intocable con vaca muerta I.



FIGURA 4: Intocable con vaca muerta II.



FIGURA 5: Intocable con lalten.

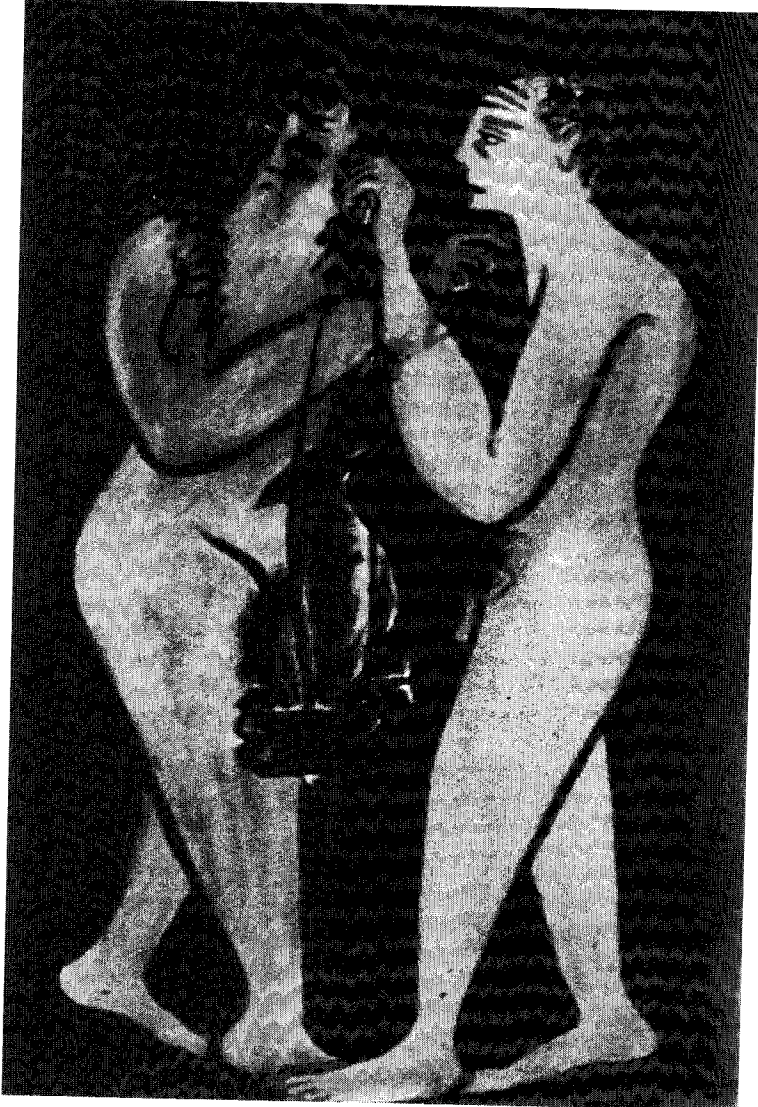


FIGURA 6: Mujer intocable con brahmán.

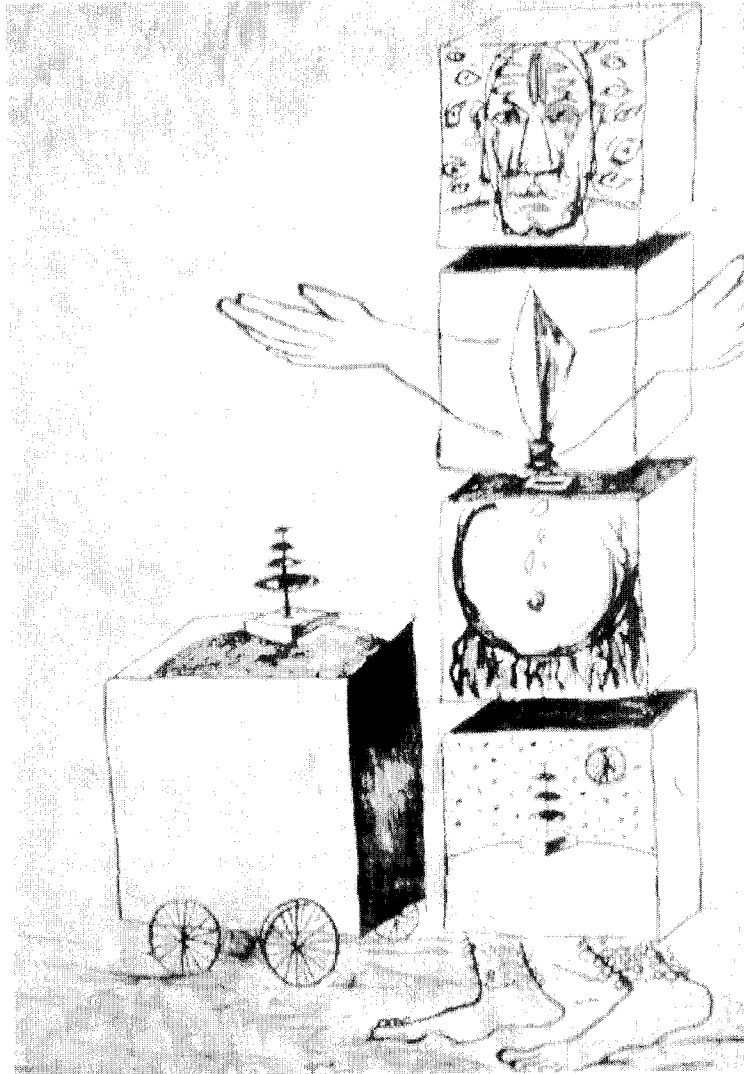


FIGURA 7: Fundación de India.



FIGURA 8: Devadasi I.