

CULTURA Y SOCIEDAD

Sobre las prácticas modernistas en el sur de Asia

On Modernist Practices in South Asia

SAURABH DUBE*

Resumen: Este ensayo explora los términos del/los modernismo(s) en el subcontinente indio. Me concentro en los momentos modernistas críticos, atravesando las formas estéticas del sur de Asia durante el siglo xx. Están en juego reclamos para superar el pasado que aparece variadamente influido por el imperio y la nación, el comunitarismo y el nacionalismo, la memoria y la historia, lo mítico y lo primitivo, una independencia fracturada y una Partición violenta, el género y la sexualidad, el cuerpo y el dolor, así como lo épico y lo contemporáneo. En conjunto, se ofrecen temporalidades de modernismos que son heterogéneas, pero superpuestas. Estas consideraciones son aclaradas por medio de imágenes formidables de Savi Sawarkar, un artista expresionista y dalit. Aquí, las demandas, contenciones y contradicciones de un sujeto moderno particular sacan a relucir ansiedades, ambivalencias e identidades engendradas por la modernidad y sus sujetos.

Palabras clave: modernismo; arte; tiempo; dalits; sur de Asia.

Abstract: This essay explores the terms of modernism(s) on the Indian subcontinent. I focus on critical modernist moments, cutting across

Recepción: 19 de agosto de 2016. / Aceptación: 21 de octubre de 2016.

* El Colegio de México, sdube@colmex.mx

aesthetic forms in twentieth century South Asia. At stake are claims of a surpassing of the past that appear variously influenced by empire and nation, communitarianism and nationalism, memory and history, the mythic and the primitive, a fractured independence and a violent Partition, gender and sexuality, body and pain, and the epic and the contemporary. Taken together, on offer are heterogeneous yet overlaying temporalities of modernisms. These considerations are further clarified through the formidable images of Savi Sawarkar, an expressionist and dalit artist. Here the claims, contentions, and contradictions of a rather particular modern subject bring to life the anxieties, ambivalences, and identities spawned by modernity and its subjects.

Key words: modernism; art; time; dalits; South Asia.

En el sur de Asia existe cierta confusión en relación con el modernismo y la modernidad que se deriva no sólo de la manera en que el primero puede eludir a la segunda y viceversa, sino también del hecho de que, frecuentemente, ambos son filtrados a través de la óptica de la modernización. Lo que está en juego es la importancia aguda, aunque perturbadora, de ser moderno: como persona, como nación y como pueblo. Esto es verdad no sólo en lo que respecta al sentido común cotidiano, sino también al sentir académico. Aquí, la modernización contiene implícitamente proyecciones omnipresentes de las transformaciones materiales, organizacionales y tecnológicas —así como económicas, políticas y culturales— que son visualizadas, principalmente, en el espejo del desarrollo occidental. En este escenario se percibe, por lo menos de manera tácita, que algunos pueblos —por lo general diferentes y ordenados jerárquicamente— están logrando (o no) evolucionar de su circunstancia tradicional hacia un orden modernizado. De hecho, los motivos de la modernización, que conllevan una participación amplia, combinan fácilmente los mapeos del modernismo, de la modernidad y (del ser) moderno, de manera tal que cada uno de ellos logra reforzar al otro.¹

¹ Para una discusión más amplia, véase Saurabh Dube, “Makeovers of Modernity: An Introduction”, en Saurabh Dube (ed.), *Handbook of Modernity in South Asia: Modern Makeovers*, Nueva York, Oxford University Press, 2011, en especial pp. 1-10.

Obertura

¿Por qué tendría que ser así? Para empezar, una característica fundamental de las descripciones dominantes de lo moderno y de la modernidad se articula en el planteamiento de que los fenómenos están marcados por un rompimiento con el pasado, una ruptura con la tradición y una superación de lo medieval.² Aquí, y de modo creciente, a través de estrategias sobre el progreso histórico teleológico, las etapas de la civilización y los esquemas sociales evolucionistas —hacia la segunda mitad del siglo XIX y prácticamente en todo el mundo—, se fue presentando un Occidente exclusivo, como el espejo para imaginar la historia universal. Estas propuestas nítidas y sus presunciones formativas entraron de diversas maneras en las vidas de los habitantes del sur de Asia debido a que el conocimiento mundano, transmitido tanto por el imperio como por la nación, estaba orientado no sólo a ordenar, sino también a rehacer el mundo de manera simultánea. En el subcontinente indio, a lo largo del siglo XX, dichos principios y premisas fueron difundidos por primera vez como si fueran los medios para acercarse a los mundos sociales. Por lo menos entre las clases medias, éstos pronto quedaron instituidos en los ámbitos cotidianos como los elementos que conformaban los tejidos de la experiencia y el afecto. En este escenario, a partir de los programas de modernización, se destilaban los significados de lo moderno y se articulaba un binomio imaginario pero palpable, y a su vez distendido y engrandecido, integrado por Europa y Occidente como sinónimos de la historia, la modernidad y el destino para cada sociedad, pueblo y cultura. De diversas maneras, y a menudo de manera crítica, el modernismo y los modernismos en Asia meridional se han comprometido con estas proyecciones y presuposiciones en los ámbitos artístico, intelectual y estético, pero también han sido incapaces de escapar fácilmente de su larga sombra.³

² Saurabh Dube, "Modernity and its Enchantments: An Introduction", en Dube (ed.), *Enchantments of Modernity: Empire, Nation, Globalization*, Londres, Routledge, 2010, pp. 2-8.

³ No es de sorprender que los estudios sobre el modernismo en India, la modernización y la modernidad no se plieguen fácilmente a las concepciones vigentes sobre

El hecho de enfatizar la diferencia entre el presente contemporáneo y las épocas pasadas ha sido una característica clave del modernismo en general. Entre los modernismos del sur de Asia, la reivindicación de haber superado el pasado ha sido rechazada de distintas formas debido a la gravedad de los imaginarios anticoloniales y nacionalistas, al peso de la memoria y de la historia, a la atracción de lo mítico y lo primitivo, a la carga que representa haber atravesado por una independencia violenta y a la política poscolonial. Esto significa que tales esfuerzos, que habitaron “múltiples constelaciones a lo largo del siglo xx”, aparecieron críticamente atravesados por “un proceso dialéctico que consiste en invocar, resistir o negociar cuestiones de tradición, identidad y experiencia”.⁴ También significa que las rupturas con los momentos artísticos previos dentro del paisaje estético subcontinental —junto con los compromisos con los imaginarios modernistas más amplios— infundieron estas tendencias con energías más bien específicas.⁵ Los modernismos del sur de Asia tienen texturas muy discretas: soportan juntos sus propios giros, están imbuidos de historias particulares y densas, y están conformados por temporalidades desenfadadas.

En lo que sigue, desarrollaré estas primeras presentaciones explorando las diversas corrientes político-intelectuales —entendidas en sentido amplio— que dieron cuenta de los momentos modernistas precisos que interfirieron en las distintas formas de producción estética en el sur de Asia. En esta zona geográfica, dichos fundamentos deben ser eliminados de las prácticas modernistas mismas, ya que las muchas influencias que ahí

modernismo. Por ejemplo, Geeta Kapur, *When was Modernism? Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Nueva Delhi, Tulika, 2000; y Supriya Chaudhuri, “Modernisms in India”, en Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Longworth y Andrew Thacker (eds.), *Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 942-960. Véase también Partha Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde, 1922-1947*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 2007.

⁴ Sanjukta Sunderason, “Making Art Modern: Re-visiting Artistic Modernism in South Asia”, en Dube (ed.), *Handbook of Modernity in South Asia*, op. cit., p. 246.

⁵ Para entender la modernidad como un concepto que, a lo largo de los últimos cinco siglos, se vuelca en historias heterogéneas que se entrelazan y se extienden de tal manera que en la articulación más amplia de la modernidad, la modernización y el modernismo aparecen como componentes fundamentales y parciales a la vez, véase Dube (ed.), *Enchantments of Modernity*, op. cit.

convergiéron fueron tamizadas y reelaboradas a través de una estética autodirigida. Esto quiere decir que las prácticas modernistas en el subcontinente se comunicaban de manera crítica, tanto entre sí como con las que se realizaban en otras partes del mundo —y con las corrientes intelectuales prevalecientes en los distintos continentes—, mientras que frecuentemente superaban a las corrientes académicas más formales en el sur de Asia, que tal vez, de alguna manera, podían provenir directamente de Occidente. De hecho, y en gran medida, las prácticas y las formas modernistas que analizamos se basaron en los recursos del mito, la épica y la historia; no como meras representaciones del pasado, sino como un medio que ayudó a armonizar el presente y el futuro: una ruptura con lo anterior en aras de la creación de lo moderno con el sello distintivo de lo indio. Todo esto sugiere configuraciones intelectuales bastante particulares. En otras palabras, este ensayo ofrece un argumento suficientemente preciso acerca de la manera en que podríamos discutir las prácticas modernistas en un contexto regido por fundamentos político-intelectuales y sus articulaciones específicas, destacando así las trayectorias y las temporalidades múltiples y estratificadas de los modernismos en el sur de Asia.

Genealogías

A principios del siglo xx, el dominio británico tenía 150 años de antigüedad en el subcontinente indio. Este periodo había sido testigo de conflictos y enredos cambiantes y escalonados entre el colonizador y el colonizado en todos los ámbitos: la supresión de los procesos dinámicos pero contenciosos en relación con la autoridad indígena y con la economía política, la contención de las fronteras fluidas entre el campo y el bosque, y la subordinación de la economía india a los ciclos del comercio, las ganancias y el consumo del Atlántico norte. Por un lado, la destrucción sistemática de los bosques, la conversión de los bienes comunes en propiedad privada y el énfasis en el aumento de los ingresos de la tierra, habían conducido a la instauración de lineamientos de un orden agrario conformado por una agricultura establecida y la producción especializada

de materias primas marcadas, a su vez, por agrupaciones relativamente claras de casta y comunidad. Para los imaginarios nacionalistas e imperiales, incluidos los modernistas, esto representaba la presencia de legados duraderos —como las disposiciones relativas a la aldea, la agricultura y las castas—, cuyas condiciones y estructuras características, adquiridas principalmente a lo largo del siglo XIX, ahora se convertían en atributos atemporales, innatos y milenarios de la civilización india. Por otra parte, esta prolongada época había atestiguado articulaciones desiguales, pero agudas, del urbanismo colonial que implicaban debates sobre el contenido de la tradición y las formaciones de género en el subcontinente, negociaciones religiosas sobre los encuentros evangélicos, impugnaciones nacionalistas sobre los reclamos coloniales, y distintos experimentos que se realizaron con las tradiciones europeas en las letras, las artes y la política.

Teniendo como telón de fondo estos amplios movimientos paralelos que fueron fundamentales para las formaciones de la estética en el sur de Asia, me permito citar una viñeta que data de principios del siglo XX:

El 7 de mayo de 1921, el poeta indio Rabindranath Tagore celebró su sexagésimo cumpleaños en Weimar y aprovechó la oportunidad para visitar la Bauhaus [...] [Pronto], a sugerencia de Tagore, fue enviada a Calcuta una selección de obras de la Bauhaus para ser exhibida en diciembre de 1922. [...] Entre las obras (que misteriosamente nunca volvieron a Europa) había dos acuarelas de Wassily Kandinsky y nueve de Paul Klee [y un número mucho mayor de otras piezas que pertenecían a muchos artistas diferentes] [...] La exposición fue bien recibida, pero [...] lo que quizá fue aún más importante sobre ella fue que, en esta ocasión, también se exhibieron varias pinturas cubistas del sobrino de Rabindranath, Gaganendranath Tagore, y las obras folclórico-primitivistas de su sobrina Sunayani Devi.⁶

De lo anterior destacan por lo menos tres puntos. En primer lugar, lo que estaba en juego en la exposición era una ruptura con la formidable influencia del arte nacionalista previo, especialmente el orientalismo de la Escuela de Bengala. Si bien es cierto que dicha Escuela había configurado un estilo co-

⁶ Chaudhuri, "Modernisms in India", *op. cit.*, pp. 943-944.

lonial “panasiático” de pintura narrativa como parte del nacionalismo Swadeshi (1905-1911), al tiempo que se oponía al naturalismo académico del arte narrativo, lo que ahora aparecía en primer plano era una disposición más reciente.⁷ Así, una forma de sensibilidad anticolonial, que resultaba atractiva para los nacionalistas burgueses, fue remplazada por un imaginario antiimperialista modernista que pronto sacaría provecho de las energías de lo popular subcontinental.

En segundo lugar, más que la influencia de la Bauhaus (o de Europa y de Occidente en general), los experimentos de Gagenandranath —y, de manera diferente, los de Sunayana— son los que aparecen como el momento inaugural de la expresión modernista en el arte indio. Nada de esto implicaba una mera imitación del modernismo europeo. En realidad, en las revistas modernistas de la época, la obra de Gagenandranath se discutía como parte de la búsqueda de la “autonomía artística”, “un juego fluido, dinámico y misterioso de luz, de sombra y de color” remplazaba “la geometría relativamente estática del cubismo analítico”, revelando también “una imaginación imbuida de literatura y mito”.⁸

En tercer lugar, mientras que el trabajo de Gagenandranath permaneció como una especie de excepción en términos de su impacto más amplio, el imaginario popular que subyacía en el arte de su hermana Sunayana tenía amplias implicaciones. No sólo afectaba los motivos primitivistas del artista Jamini Roy, un punto que, aunque por lo general se reconocía, supuestamente formaba parte integral de las expresiones más amplias del primitivismo y del ruralismo en el arte modernista de la India. Dichas manifestaciones fueron modeladas por distintas configuraciones sobre el nacionalismo anticolonialista en el subcontinente.

Hasta finales de la década de 1910, a pesar de algunos intentos por atraer la participación popular a la agitación nacionalista durante el periodo Swadeshi, el nacionalismo indio

⁷ Véase Tapati Guha-Thakurta, *The Making of a New 'Indian' Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850-1920*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 1992.

⁸ Chaudhuri, “Modernisms in India”, *op. cit.*, pp. 944-945; Mitter, *The Triumph of Modernism, op. cit.*, pp. 18-27.

había permanecido principalmente como un fenómeno de la clase media (y de la élite). Todo esto cambiaría a partir de los primeros años de la década de 1920, cuando M. K. Gandhi tomó las medidas decisivas para transformar el nacionalismo indio y convirtió el Congreso Nacional Indio en una firme agrupación con estructura organizativa y membresía regular (algo más que un foro que se reunía al final de cada año). La estrategia política de Gandhi era atraer la participación de las “masas” indias, especialmente la de los campesinos, pero hacerlo de manera rigurosamente controlada, de modo que los subalternos obedecieran y siguieran las directivas de los líderes del Congreso. Al mismo tiempo, el esfuerzo nacionalista de “disciplinar y movilizar” fue también acompañado por la ideología y la práctica gandhianas, lo cual le imprimió una connotación agudamente antiindustrial y antiurbana. Aquí se habría de encontrar una imaginativa cadencia contramoderna que se convertiría en una crítica de la civilización occidental, una valoración de la aldea y la tradición, y un énfasis en la “política religiosa”. A su vez, los grupos subalternos llegaron a articular su propia política colonial y su propia comprensión del nacionalismo, mismas que accedían —y excedían— las concepciones oficiales y las de la clase media.⁹

Estos desarrollos se articularon de diversas maneras con las expresiones de los imaginarios populares y primitivistas en el arte modernista indio.¹⁰ Aquí había diferentes trayectorias. Nandalal Bose, quien presidió la escuela de arte de Rabindranath Tagore en Santiniketan, conjugó en una práctica ecléctica los estilos populares, las pinceladas audaces y los murales al aire libre. Incluso la asociación de Bose con Mahatma Gandhi —que llevó al artista a producir los paneles de pared para la sesión de Haripura del Congreso Nacional Indio en 1938— sirvió para engendrar un discurso estético arraigado en la comunidad. Probablemente, esta asociación entre nacionalismo, comunidad y (la insistencia en) una claridad formal, adquirió dimensiones distintas entre los estudiantes de Bose, aun cuando sus experimen-

⁹ Véase Ishita Banerjee-Dube, *A History of Modern India*, Nueva York, Cambridge University Press, 2015.

¹⁰ Los dos párrafos que siguen se basan en Mitter, *The Triumph of Modernism*, *op. cit.*, y Chaudhuri, “Modernisms in India”, *op. cit.*

tos serían testimonios de la autonomía crítica de las tradiciones estéticas. Así, mientras el pintor K. G. Subramanyan perfeccionaba un estilo expresivo, imaginativo y figurativo, el escultor Ramkinkar Baij —notable talento de origen humilde y con escasa educación formal—, para mostrar un “modernismo subalterno”, utilizó cemento, escombros y hormigón con el fin de representar las vidas de los adivasi santal mediante esculturas monumentales al aire libre sobre estos personajes.

Globalmente, se trataba de una consulta sobre la conexión colonial entre las articulaciones burguesas modernas de la dinámica nacional y un modernismo de vanguardia, así como de las exploraciones de los contornos críticos de un modernismo contendiente y “primitivista”. Al mismo tiempo, en la formación de los imaginarios modernistas en el sur de Asia, la densidad y la gravedad de los intercambios artísticos con frecuencia también superaban la influencia formal —intelectual e ideológica, estética y política— del nacionalismo anticolonial. Aquí, el primitivismo del artista bengalí Jamini Roy llegó a una sorprendente brevedad modernista mediante la simplificación de la forma y una eliminación de los detalles. Precisamente a través de la valoración intrínseca de la comunidad (y de lo comunitario) en su práctica estética prevalente, y basándose en las formas folclóricas y arraigando su trabajo a la práctica artesanal local, Roy creó un arte que estaba en desacuerdo con la cultura urbana colonial. De la misma manera, el propio internacionalismo modernista de Rabindranath Tagore en el arte no se basaba únicamente en las insinuaciones críticas sobre la “ilegitimidad del nacionalismo”, sino que sus poderosas imágenes, virtualmente totémicas y con aspecto de máscaras, representaban la expresión aguda de lo que Partha Mitter ha descrito como “el paisaje oscuro de la psique”. Finalmente, lejos de la pintura bengalí del norte de la India, el arte primitivista de Amrita Sher-Gill, a la vez formativamente modernista y sorprendentemente cosmopolita comparado con el de su contemporánea mexicana Frida Kahlo, superaba con mucho las influencias meramente “indígenas”. Insinuaba, en cambio, una política sobre el arte que se rehusaba a ser reducida a la ideología prescrita; una ideología que aún no ha sido totalmente comprendida, especialmente respecto a su manera de repensar

el contenido de la tradición y debatir la naturaleza de la modernidad.¹¹

Formaciones

A partir de la década de 1920, el nacionalismo anticolonialista atrajo la participación popular al aparecer acompañado de tendencias conectadas, pero antagónicas entre sí: el socialismo y el comunismo, los cuales podían forjar fuertes lazos de amistad y, de un momento a otro, enemistades muy adversas. Durante la década de 1940, estos impulsos político-intelectuales tuvieron un impacto profundo en las artes —de la pintura a la literatura, de la literatura al teatro y del teatro al cine—. Esta época tumultuosa, marcada por hambre y sufrimiento, una guerra antifascista y luchas subalternas, así como por el fin del imperio y los indicios de la independencia, fue testigo de la formación de organizaciones progresistas como la Asociación del Teatro del Pueblo Indio y varios grupos de artistas. Este “movimiento cultural ampliado de izquierda buscó crear en el arte una perceptible noción ‘popular’ —nacional en su forma y socialista en su contenido— y en su despertar reunió a artistas, escritores y actores en una plataforma común para forjar el lenguaje del arte progresista”.¹²

Mientras estas iniciativas estaban siendo expresadas, el subcontinente obtenía su independencia del gobierno imperial británico, misma que iba acompañada de la partición de su tierra y de su gente en dos naciones: India y Pakistán (el este y el oeste). Debido a la violencia que marcó esta partición, las esperanzas y los deseos de libertad de las nuevas naciones estaban fragmentados, incluso divididos. Aunque los datos presentan algunas variaciones, se estima que durante los episodios de violencia, incluido el genocidio recíproco, fueron asesinados entre 200 000 y 1.5 millones de musulmanes, hindúes y sijs; alrededor de 75 000 mujeres de estas comunidades fueron violadas o secuestradas, y cerca de 15 millones de personas fueron

¹¹ Véase también Kapur, *When was Modernism?*, *op. cit.*, pp. 3-13.

¹² Sunderason, “Making Art Modern”, *op. cit.*, p. 252.

desplazadas a través de las nuevas fronteras nacionales, por lo que tuvieron que dejar atrás sus hogares y sus pertenencias. Nehru, el formidable estadista-arquitecto, e ideólogo-retórico de un nacionalismo modernista, en su discurso “Encuentro con el destino”, pronunciado exactamente en la medianoche del 15 de agosto de 1947, capturó parte de la naturaleza dividida de estos procesos.¹³

Sin embargo, en gran medida esto no logró convencer a los artistas y a los autores modernistas. Mientras que el eslogan comunista “*Yah azadi jhooti hai*” [Esta libertad es una mentira] no logró ser persuasivo, el reconocimiento de una libertad truncada, una independencia comprometida y la violencia de la partición atormentaron la imaginación modernista en general. En tanto India se embarcaba en un vigoroso programa de construcción nacional basado en una economía planificada por el gobierno, la presencia del Estado en la industria pesada y la construcción de grandes presas y otras obras públicas monumentales tampoco dejaron descansar esos fantasmas. De hecho, lo que surgió fue una nación y una sociedad carentes de alma y espíritu. Frente a esto, había cuestiones de autonomía artística, de independencia estética, de alienación individual y de compromiso social que habían quedado huecas y que estaban en búsqueda de un modernismo que fuera vanguardista en su expresión, pero indio en su esencia; una imaginación y una práctica en las que frecuentemente la epopeya, la leyenda y el mito jugaron un papel crítico. Aquí ofrezco algunas yuxtaposiciones a partir de las diferentes formas artísticas.

Durante el despertar de la independencia y la partición, los modernismos en el sur de Asia presenciaron una aguda superposición entre la técnica artística y la fuerza del pasado, un intercambio incesante entre la densidad de las tradiciones estéticas y la urgencia del presente. Este presente, con sus defectos y fracturas, tenía que hacerse moderno para el pueblo y para la nación en construcción. Parte de esto se aclara por las condiciones del teatro a mediados del siglo xx. Las actividades

¹³ El lugar y la presencia de los escritos, la política y la personalidad de Nehru en las expresiones del modernismo en el subcontinente requieren de mayor comprensión.

de la Asociación del Teatro del Pueblo Indio (IPTA, por sus siglas en inglés) incluyeron funciones progresistas, dramas realistas y críticas sociales dirigidos al “despertar cultural” de los pueblos del subcontinente. Al mismo tiempo, en lugar de ser subsumidas por una estética-política limitada de agitación y propaganda, se encontraron con innovaciones que, más bien, aprovechaban los recursos del realismo para revelar otros destellos del teatro modernista. No resulta sorprendente que en el terreno teatral del sur de Asia, el drama del impacto social de la década de 1940 estuviera acompañado por tendencias vanguardistas que, hasta el momento, no han sido suficientemente conceptualizadas y que, imaginativamente y de manera crítica, se articularon en expresiones de modernismo, épica y vanguardia, el mito y lo contemporáneo, la leyenda y el presente.¹⁴

Como era de esperar, en los esfuerzos “progresistas” en las artes plásticas, los aspectos de una práctica que eran adecuados para una época emergente adquirieron importancia decisiva para un internacionalismo incitante y un arte moderno. En semejante escenario, ¿cuál era el lugar preciso de una nueva nación en una estética novedosa? ¿Acaso la primera defendió implícitamente a la segunda proporcionándole espacio y apoyo para enfrentar las emergencias clave? O ¿acaso la nación era la que obstaculizaba la autonomía estética? Se deduce que estos esfuerzos artísticos podrían seguir diferentes direcciones, pero que ninguno podía escapar a las exigencias de la autonomía vanguardista. Así, el grupo más influyente de estas organizaciones de artistas, cuya prominencia prácticamente llegó a eclipsar la de los otros —es decir, el Grupo de Artistas Progresistas (de Bombay), fundado a finales de 1947 como respuesta a la partición—, habló no sólo de una ruptura radical en relación con el pasado, sino también de la autonomía de la propia obra de arte: “libertad absoluta y casi anárquica, en lo que atañe a la técnica y al contenido”.¹⁵

¹⁴ Este inmenso corpus, que atraviesa las regiones y las lenguas del subcontinente y que conlleva intensos experimentos, se ha extendido a través de las obras y las actuaciones de Utpal Dutt, Mohan Rakesh, Badal Sircar, Vijay Tendulkar, Girish Karnad y Habib Tanvir, entre otros.

¹⁵ *Introducing Progressive Artists' Group, Bombay*, catálogo de exposición, 1950, citado en Sunderason, “Making Art Modern”, *op. cit.*, p. 254.

Al mismo tiempo, las articulaciones de dicha autonomía se encontraban profundamente enredadas con la densidad del mito y la memoria. De hecho, estos recursos podrían ser un medio para descifrar el dolor de la partición, el rompecabezas de la nación, la ambigüedad de la identidad y la fuerza del exilio. Basten dos ejemplos, ambos surgidos del Grupo de Artistas Progresistas y cada uno de ellos se extiende desde la década de 1940 hasta nuestros días. En el trabajo de M. F. Hussain, quien provenía de un contexto musulmán desfavorecido, las configuraciones cubistas alteradas entraron en diálogo con las tradiciones anteriores de la escultura india y de las pinturas miniatura, mientras él, para alcanzar una expresión modernista distintiva, tamizaba los recursos de las epopeyas y las leyendas, y los de los dioses y las diosas.¹⁶ De manera similar, el arte de F. N. Souza, un católico que desde el exilio protegía ferozmente su autonomía, evocó un formidable expresionismo que siempre estuvo ligado a las figuras y las formas de un pasado con rasgos distintivos. Aquí se encuentran crucifijos y Cristo (negro), últimas cenas y desnudos eróticos, la madre y el niño; cada dibujo realizado con las texturas y los enredos de un cristianismo vernáculo y la estética cotidiana de Goa, ubicada en el oeste de India; y todo mantenido en su lugar mediante la conjura de “un Dios que no es un Dios de dulzura y amor, sino, más bien, un Dios de sufrimiento, de venganza y de una ira aterradora”.¹⁷

Consideremos ahora que mientras los modernismos literarios de mediados del siglo xx en el subcontinente se involucraron al unísono con géneros afines en el resto del mundo, también buscaban expresar un determinado modernismo. Como lo sugieren las dos figuras más significativas del modernismo hindi, Ajneya (S. H. Vatsyayan) y G. M. Muktibodh, esto podría revelar la presencia de tensiones formativas y de una creatividad crítica. Por un lado, al tiempo que enfatizaba el inmenso aislamiento y la enorme alienación del individuo moderno, Ajneya hizo hincapié en un “universalismo formalista, concentrándose en ‘la estructura poética’ más que en los

¹⁶ También podría haber compromisos artísticos frontales con la partición, como en los escritos de Sadaat Hasan Manto (en urdu) y de Khushwant Singh (en inglés).

¹⁷ Edwin Mullins, *Souza*, Londres, Anthony Blond, 1962, p. 40.

problemas sociales o históricos”. Por otra parte, al construir nuevas configuraciones de lo mítico y lo épico,

[...] la voz poética, angustiada e intensamente autoconsciente de Mukti-bodh abandonó el alto modernismo de Europa y América en favor de las secuencias experimentales, radicales y a veces surrealistas que habían recurrido tanto a la tradición *bhakti* de la India medieval tardía, como a otras literaturas de Asia, África y América Latina.¹⁸

Por último, el cine de mediados del siglo xx en el subcontinente traspasó las representaciones realistas y de estética innovadora —las cuales llegaban mucho más allá de una mera “alegoría nacional”— y reunió hábilmente lo auditivo y lo visual, la sensibilidad y la técnica, la danza y el drama, “lo viejo” y “lo nuevo”. De este modo, al tiempo que arrojaba a los individuos alienados al centro, los ponía a la deriva, les hacía la señal ofensiva del dedo medio estirado a las promesas de progreso, tamizaba las contradicciones de los mundos imaginados, sostenía un espejo frente a las mentiras de la nación y miraba al ojo de un fantasma vivo: la partición de India y su violencia íntima. Ahora bien, el autor y el actor, ambos en su calidad de nuevos *flâneurs* (vagos paseantes), frecuentemente podían moverse con tristeza a través de la incansable frustración de las criaturas cotidianas, enfrentándose a la posibilidad inmanente de un final anticlimático. Aquí estaba el cine de Ritwik Ghatak y Satyajit Ray, pero también el de Guru Dutt y Khwaja Ahmad Abbas, entre muchos otros, el cual, al sondear y desenredar la inocencia y la idea de India, transformó la mitología, repensó la historia y reelaboró lo contemporáneo.¹⁹

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Los diseños, principalmente monumentales, del modernismo arquitectónico en la India cuentan una historia bastante diferente. Las formas de la arquitectura de mediados del siglo xx son un ejemplo. Siguiendo la disposición imperial de la Delhi de Lutyen, el modernismo arquitectónico en el subcontinente era principalmente monumental, en la imaginación y el diseño, y en el afecto y efecto. De hecho, a diferencia de otros esfuerzos modernistas, que en la práctica excedían a menudo sus bases formales en la prevalencia del mito sobre la tradición y de la historia sobre la modernidad, tal vez por la naturaleza misma de la forma arquitectónica no pudo escapar de los formidables planos que vincularan lo tradicional con lo vernáculo y lo moderno con lo cosmopolita, incluso cuando se buscaba establecer una interacción entre estos ámbitos. Por un lado, a pesar de algunas deferencias hacia lo “indígena”, y aunque buscara alcanzar los estilos art déco o Bauhaus, la mayor parte de la arquitectura modernista en el sur de Asia

Surgimientos

Estos modernistas de mediados del siglo XX probablemente habrían anticipado la desintegración de las naciones del sur de Asia a partir de los años sesenta. Y si en Pakistán ese fracaso mereció el lugar central entre los gobiernos y los regímenes militares autoritarios, en la India el idealismo del pasado fue remplazado por una política manipuladora, invocaciones cínicas sobre el socialismo y ataques a las normas democráticas; todo en nombre de la nación, la unidad y el progreso. No es sorprendente que el nacimiento de Bangladesh, con ayuda de India, estuviera entre los últimos estertores del nacionalismo del tercer mundo de la era de Bandung. Lo que salió a la luz fueron no sólo los registros gubernamentales de una política de violencia ejemplificada por el estado de emergencia en India (1975-1977), la ejecución de Z. A. Bhutto en Pakistán y la escalada de los conflictos étnicos en Sri Lanka, sino también las cada vez más nuevas aperturas hacia el capital corporativo, la derecha político-religiosa y una imaginación neoliberal. Estos acontecimientos habían estado acompañados de declaraciones de castas inferiores, luchas subalternas, militancia armada de la izquierda, iniciativas democrático-populares, e intervenciones feministas (así como de sexualidad alternativa).

Frente a estos desarrollos, las tendencias destacadas han redefinido las cuestiones sobre el arte, la literatura y la temporalidad en los modernismos en el sur de Asia. He aquí dos ejemplos: el primero se refiere al momento narrativo (y al “movimiento”) que, a partir de los años setenta, ha planteado cuestiones críticas de lo que constituye una práctica artística propiamente modernista en una India independiente, una na-

mantuvo un carácter fundamentalmente derivativo, tanto en la intención como en la realización. Por otro lado, el sorprendente espectáculo de la ciudad de Chandigarh, de Le Corbusier, construida con el beneplácito de Jawaharlal Nehru, impresionó con su forma abstracta y su diseño dramático, precisamente porque tanto la una como el otro estaban ligados a los dogmas totalizadores de un modernismo universal, una nación monumental y una identidad moderna. La influencia de Le Corbusier duró mucho tiempo; sin embargo, lentamente se puso a trabajar de maneras menos jerarquizadas que se negaban a reproducir la visión del Estado y que expresaban lenguajes mezclados y alternativamente creativos. Una vez más están en juego las formaciones desiguales de los modernismos en el sur de Asia que más adelante se descifran.

ción que había traicionado a sus desposeídos, tanto al pueblo como al arte, estando el primero ligado al segundo. En esta tendencia se pueden encontrar revisitaciones —de artistas tanto mujeres como hombres— sobre la épica y la leyenda, el mito y la historia, y el pasado y el presente, en formas agudamente figurativas y explícitamente narrativas dentro de las artes visuales, incluido el cine. Estos procedimientos y representaciones han llevado al primer plano cuestiones sobre mayoría y minoría, cuerpo y dolor, género y sexualidad, y los que tienen derechos y lo popular.²⁰ El segundo desarrollo clave, que comenzó en la década de 1950, pero que una década más tarde adquirió una fuerza formidable, involucra la literatura y el arte dalit (literalmente significa “roto”), que expresa la angustia y la ira de los otrora intocables de India. Aquí, a través de los esfuerzos que dieron vida a un nuevo idioma y a nuevos modismos, a una iconografía novedosa y a nuevos imaginarios —incluidos distintos énfasis en temas de género que también desencadenaron una práctica feminista dalit—, surgió un rompimiento no sólo respecto a las tradiciones artísticas anteriores, sino también en relación con las reivindicaciones civilizatorias de una sociedad y de una nación.²¹ Es evidente que las temporalidades, las modalidades y las expresiones modernistas siguen encontrando formas específicas para articular corrientes político-intelectuales y matrices socioculturales en Asia meridional.

Coda

Y así, al final recorro a un solo sujeto moderno, cuya vida y trabajo articulan las dos tendencias arriba descritas y aclaran algunas de las afirmaciones más amplias que he hecho a lo largo del ensayo. Se trata de Savindra “Savi” Sawakar, artista expre-

²⁰ Véase Kapur, *When was Modernism?*, *op. cit.*; y Gulammohammed Sheikh (ed.), *Contemporary Art in Baroda*, Nueva Delhi, Tulika, 1997.

²¹ Véase, por ejemplo, Toral Jathin Garawala, *Untouchable Fictions: Literary Realism and the Crisis of Caste*, Nueva York, Fordham University Press, 2013; y Gary Michael Tartakov (ed.), *Dalit Art and Visual Imagery*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 2012.



IMAGEN 1. Savi, *Dev dasi with crow*, grabado.



IMAGEN 2. Savi, *Niño 4*, dibujo sobre papel.

sionista dalit dotado de una extraordinaria capacidad e imaginación, cuyas manifestaciones artísticas dentro de los regímenes jerárquicos de la religión, la casta, el género y la política, se inspiran en influencias artísticas e ideológicas concretas y, a la vez, rastrean la interacción entre significado y poder. En otra parte del ensayo exploré tres temas que se superponen en la obra de Savi: primero, la creación de un conjunto de inquietantes agendas estético-políticas en el ámbito de un arte dalit crítico y contemporáneo; segundo, la elaboración de dichas agendas a través de una amalgama entre la ideología de Ambedkar, los atributos existenciales de ser dalit y los distintos recursos de las representaciones existentes —incluidas algunas variedades de expresionismo que van desde sus primeros desarrollos a principios del siglo xx en Alemania, hasta sus manifestaciones en Norteamérica y Europa durante la década de 1960— y, por último, los desafíos que plantean estas modalidades específicas de producción artística y expresionista dalit a los procedimien-



IMAGEN 3. Savi, *Sin título*, óleo sobre lienzo.

tos establecidos por la crítica de arte.²² En este punto, recorro a lo que dichas consideraciones pueden sugerir acerca de Savi

²² Saurabh Dube, "A Dalit Iconography of an Expressionist Imagination", en Tartakov (ed.), *Dalit Art and Visual Imagery*, *op. cit.*, pp. 251-267; y Saurabh Dube,

como creador modernista, sujeto moderno y sujeto de la modernidad,²³ pero lo que procede primero es hacer una breve introducción sobre nuestro protagonista.

Savindra Sawakar nació en 1961 en el seno de una familia de la casta de los mahar en Nagpur, India central. Su familia se había convertido al budismo en 1956, y se incorporó al proyecto general del doctor B. R. Ambedkar. Comenzó sus estudios de arte en la Universidad de Nagpur. Allí, los limitantes principios de una institución que seguía atesorando los ideales del arte victoriano y la estética colonial lo condenaron a dibujar incesantemente pueblos y lugares, sujetos y objetos, con lo que Savi perfeccionó sus habilidades artísticas. Posteriormente desarrolló estas capacidades a través de sus demás estudios formales e informales y de sus trabajos como aprendiz en distintas instituciones y lugares. De hecho, las pinturas, la obra gráfica y los dibujos de Savi combinan influencias que cruzan un espectro que abarca el arte expresionista, los dibujos críticos del poeta Rabindranath Tagore realizados durante las décadas de 1920 y 1930, el “movimiento narrativo” de las décadas de 1970 y 1980, la delicada pincelada de los maestros zen y una disposición más amplia hacia la estética budista. Sin embargo, el arte de Savi, lejos de ser derivativo, vincula las agudas inquietudes de un mundo injusto y turbio con un uso vibrante del color, y evoca figuras y formas que son a la vez intensas e inquietantes, fuertes y atormentadas. El resultado es una imaginación expresionista radical y una iconografía dalit crítica.

Algunas representaciones concretas del pasado y del presente resultan fundamentales para esta iconografía e imaginación expresionista, ya que se trata de producciones particulares del tiempo y del espacio. Las fuentes se traslapan y se diferencian: recitales en movimiento de pasados intocables, protagonizados por la analfabeta abuela paterna de Savi, a quien describe como su “primera maestra”; listas litúrgicas elaboradas en el marco del movimiento político dirigido por el doctor B. R. Ambedkar

“Unsettling Art: Caste, Gender, and Dalit Expression”, *Open Democracy*, 1 de agosto de 2013.

²³ Sobre las distinciones entre sujetos de la modernidad, sujeto moderno y creador modernista, véase Saurabh Dube, *Subjects of Modernity: Time/Space, Disciplines, Margins*, Mánchester, Manchester University Press, 2017.



IMAGEN 4. Savi, *Sin título*, dibujo sobre papel.



IMAGEN 5. Savi, *Sin título*, dibujo sobre papel.

sobre la falta de empoderamiento que enfrentaban los intocables; y en su calidad de artista, activista y dalit, las propias experiencias de Savi en lugares precisos, desde los espacios del Estado en Nueva Delhi hasta las aldeas remotas de la India rural en las que persiste la opresión de género y de casta. A diferencia de esas proyecciones tácitas del artista modernista que fabrica formas a través de la fuerza creativa de una imaginación pura, Savi se apodera de estos recursos discursivos y experienciales y los tamiza mientras interpreta un arte expresionista.

Para separar temporal y espacialmente las anteriores jerarquías de casta de los indicios de igualdad contemporáneos, aquí el pasado no está separado del presente. Más bien, en el arte de Savi tanto las figuras intocables (dalit) como las formas de

castas superiores están ineludiblemente dotadas de género y son, a la vez, densamente palpables y formidablemente espectrales; están acechando el pasado y el presente y construyen tiempos y espacios de anhelo y pérdida que se engendran mutuamente. Ahora el silencio y el suspiro de los intocables andróginos estallan en un grito: “Entonces estábamos ahí, ahora estamos aquí”, y ahora la mirada y el asimiento del brahmán sexualmente depredador se desenredan a través de los términos de su propia persecución.

Lejos de superar una mera documentación de la historia mediante imágenes de opresión, el arte de Savi “articula el pasado [y el presente]... [apoderándose] de un recuerdo que surge en un momento de peligro”.²⁴ Aquí, el inquietante realismo de las imaginaciones subterráneas trabaja incansablemente con los turbadores términos de un expresionismo vigoroso: el sol se eclipsa, la luz es oscura, el mundo en sombras engaña a los fantasmas del progreso que atormentan a los regímenes modernos con una temporalidad exclusiva y sus segregaciones espaciales. Sin embargo, la interrogante crítica va acompañada de una cuidadosa afirmación, ya que, en este modo de producción artística, el pasado y el presente se provocan crisis de manera recíproca, y atraen otros indicios y nuevos mapeos, como si se tratara del espacio y del tiempo.

Aún hay más en esta descripción. Detrás de estas representaciones encontramos modos particulares de razonamiento y un orden distinto de subjetividad que deletrea un tema moderno bastante específico. Las conversaciones y las divagaciones cuidadas y críticas, y los alegres intercambios con Savi, así como la revisión y la reescritura de su tesis de maestría (para presentarla ante la Academia de San Carlos en la Ciudad de México), han dejado claro que tanto en el habla como en la escritura, Savi sigue un razonamiento analógico imbuido de un excedente de fe, una literalidad productiva en relación con la vida y las palabras leídas y escuchadas del doctor Ambedkar, así como con las verdades y veracidades neobudistas ensayadas y ejecutadas.

²⁴ Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History”, en W. B., *Illuminations*, ed. e intr. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn, Nueva York, Schocken Books, 1969, p. 253.



IMAGEN 6. Savi, *Sin título*, dibujo sobre papel.

Militando contra la lógica y los análisis de procedencia moderna, la razón expresionista personificada por Savi establece lo analógico y lo literal para aprovechar y filtrar las huellas textuales, las liturgias orales, los enredos experienciales y los imaginarios gráficos. Se ofrece una hermenéutica visual que proporciona detalles con un giro. Aquí, las inquietantes imágenes resuenan con la expresión oracular, las certezas anteriores se hacen eco de las dudas limitantes, y la fuerza del pasado pronuncia lo fugaz, lo fragmentario, lo transitorio.

Todo esto se apoya en una subjetividad vulnerable. En su calidad de sujeto moderno, la presentación que hace Savi de su yo artístico vanguardista, consumido por una creatividad de vanguardia y sin las restricciones de las normas convencionales, todavía tiene que soportar la inmensa carga de las heridas

de casta que atormentan su entusiasmo y su vocación. Y nos referimos tanto a las heridas ocultas como a las evidentes. Estamos frente a un sujeto autoformado cuya desesperación y vulnerabilidad, pérdida y anhelo —junto con su razonamiento y su literalidad, su expresión y su imaginación— registran que hay diferentes maneras de ser moderno. Delante de nosotros se encuentra un sujeto de la modernidad cuya existencia llama la atención sobre la inflexión de la alteridad por la autoridad; cuya creatividad apunta a la conformación del poder por la diferencia; y cuyo trabajo atestigua la presencia de terrenos heterotemporales y de sujetos socioespaciales que se exploran y se producen entre sí.²⁵ ❖

Dirección institucional del autor:
Centro de Estudios de Asia y África
El Colegio de México
Carretera Picacho Ajusco 20
Ampliación Fuentes del Pedregal
14110, Ciudad de México

Bibliografía

- BANERJEE-DUBE, Ishita, *A History of Modern India*, Nueva York, Cambridge University Press, 2015.
- BENJAMIN, Walter, “Theses on the Philosophy of History”, en W. B., *Illuminations*, ed. e intr. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn, Nueva York, Schocken Books, 1969, pp. 253-264.
- CHAUDHURI, Supriya, “Modernisms in India”, en Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Longworth y Andrew Thacker (eds.), *Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 942-960.
- DUBE, Saurabh, “A Dalit Iconography of an Expressionist Imagination”, en Gary Michael Tartakov (ed.), *Dalit Art and Visual Imagery*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 2012, pp. 251-267.
- DUBE, Saurabh (ed.), *Enchantments of Modernity: Empire, Nation, Globalization*, Londres, Routledge, 2010.
- DUBE, Saurabh, “Makeovers of Modernity: An Introduction”, en Sau-

²⁵ *Idem.*

- rabh Dube (ed.), *Handbook of Modernity in South Asia: Modern Makeovers*, Nueva York, Oxford University Press, 2011, pp. 1-25.
- DUBE, Saurabh, *Subjects of Modernity: Time/Space, Disciplines, Margins*, Mánchester, Manchester University Press, 2017.
- DUBE, Saurabh, "Unsettling Art: Caste, Gender, and Dalit Expression", *Open Democracy*, 1 de agosto de 2013. [<http://www.opendemocracy.net/saurabh-dube/unsettling-art-caste-gender-and-dalit-expression> > , consultado en julio de 2017.]
- GARAWALA, Toral Jathin, *Untouchable Fictions: Literary Realism and the Crisis of Caste*, Nueva York, Fordham University Press, 2013.
- GUHA-THAKURTA, Tapati, *The Making of a New 'Indian' Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c.1850-1920*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 1992.
- KAPUR, Geeta, *When was Modernism? Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Nueva Delhi, Tulika, 2000.
- MITTER, Partha, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde, 1922-1947*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 2007.
- MULLINS, Edwin, *Souza*, Londres, Anthony Blond, 1962.
- SHEIKH, Gulammohammed (ed.), *Contemporary Art in Baroda*, Nueva Delhi, Tulika, 1997.
- SUNDERASON, Sanjukta, "Making Art Modern: Re-visiting Artistic Modernism in South Asia", en Saurabh Dube (ed.), *Handbook of Modernity in South Asia: Modern Makeovers*, Nueva York, Oxford University Press, 2011, pp. 245-261.
- TARTAKOV, Gary Michael (ed.), *Dalit Art and Visual Imagery*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 2012.