

EL PINTOR TRADICIONAL EN LA INDIA

Su papel social y su estatus *

RENALDO MADURO **

AUNQUE SIEMPRE HAYA HABIDO mucho interés en la historia del arte de la India¹ se ha descuidado, sin embargo, el estudio del valor y la posición del artista tradicional mismo, como individuo creativo. Con pocas excepciones, los estudiosos de la India nunca han contextualizado su papel social, o examinado sus motivaciones. En este artículo intentaré exponer un aspecto esencial de la identidad social del pintor tradicional de la India: su lugar en la jerarquía tradicional de castas. Veremos cómo, en una sociedad tan diversificada culturalmente como la de la India, el contacto con el dominio extranjero británico ayudó a modificar las relaciones de estatus entre las castas de pintores y otras secciones de la estructura social ortodoxa hindú. Primero señalaré la significación del dios Viśvakarma, el antecesor mitológico del cual los pintores de Nāthdvāra proclaman haber descendido y recibido su estatus.

* El trabajo de campo sobre el que está basado este artículo fue realizado en Nāthdvāra, una aldea pequeña y semiárida, centro de peregrinaje en la India occidental, donde alrededor de ciento sesenta y cinco pintores populares viven como una comunidad dentro de otra dedicada al culto de Sri Nāthji Kṛṣṇa viviente, una forma de Niño Divino de siete años (*bāla svarūu*). Durante un período de dieciocho meses entre 1968 y 1970, se realizó la investigación gracias a una subvención del Foreign Area Fellowship Program bajo los auspicios del Joint Committee of the Social Science Research Council y el American Council of Learned Societies. También se recibió apoyo parcial del Public Health Service Grant No. HDOO238.

** El Dr. Renaldo Maduro pertenece al Lengley Porter Neuropsychiatric Institute, en San Francisco, California, Estados Unidos de Norteamérica.
¹ Rowland, Benjamín, *The Art and Architecture of India*. Penguin, 2ª edición, Baltimore, 1956. Zimmer, Heinrich, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Harper Torchbooks, N.Y. 1946. Zimmer, Heinrich, *The Art of Indian Asia* (Ed. J. Campbell) Pantheon Books, N.Y., 1955.

El Señor Viśvakarma: poder creativo arquetípico

• El Creador Primordial y Supremo Patrono de las artes, las artesanías y la creatividad es Viśvakarma. Los artistas de toda la India, hoy como en el pasado, se consideran descendientes directos de este dios, quien es al mismo tiempo el Gran Arquitecto del Universo, Espíritu del Proceso Creativo y símbolo de la conciencia total centralizada. Es también conocido como Viśvakarmaya: ilusión y poder creativo de todo el universo. •

Viśvakarma, el que todo lo crea, aparece como una deidad hind independiente ya en el último libro del Rg Veda y más tarde en los *Brāhmanas* está "expresamente identificado con el creador Prajāpati".² Los pintores creativos afirman que se les aparece en sus sueños y en sus fantasías durante la vigilia como la fuente divina de la inspiración artística.

Como el mayor de los dioses, es sinónimo de Brahmā en la trinidad hindú de quien se dice que se originó en las aguas del océano primordial como el Germen Dorado, el Huevo Cósmico (*hiranyagarbha*) que contiene a todos los otros dioses y al mundo mismo.

Se sabe que el Creador del Universo no logró fascinar o captar la imaginación de las masas indias. El culto público de Brahmā como Viśvakarma declinó en fecha temprana: en el presente no hay cultos a Brahmā como aquellos consagrados a Viṣṇu y Śiva en toda la India. Como Brahmā, la falta de popularidad actual de Viśvakarma se explica con el mito que le adjudica un amor incestuoso con su propia hija, la diosa Sarasvati, de quien también se dice que posee poder creativo de imaginación e invención. A ella se la considera generalmente en toda la India como su *śakti*, o contraparte femenina.

Como fuente de poder creativo, Viśvakarma aún está vivo para los artistas tribales y populares de la India. Re-

² Hastings, J. (ed.), *Encyclopedia of Religion and Ethics*. T. & T. Clark, Edimburgo, 1960. Vol. III, p. 606.

presenta un poder activo, y por esta razón a menudo está pintado en rojo color, que se relaciona en los textos antiguos con la personificación del poder creativo, la pasión y la actividad (*tamas*). Shukla³ explica: "Tiene cuatro cabezas que corresponden a las cuatro regiones de su yajña o sacrificio, está lleno de *kamāna* o deseo y creación: 'Yo seré muchos'". La aseveración del Señor "Yo seré muchos" es de gran significación psíquica para los artistas más creativos de Nathdvāra, quienes citan versiones populares de este pasaje. Las implicaciones son profundas, y aluden a la naturaleza multifacética de Viśvakarma como un importante símbolo viviente de la mente inconsciente creativa. Las palabras del dios implican que en la unicidad y unidad hay aún infinita diversidad, dualidad, matiz y variación artística. En el inconsciente creativo de cada artista existen a la vez el bien y el mal, el amor y el odio, lo masculino y lo femenino, la creación y la destrucción. En la resolución de este mito vemos el poder y el misterio del dios creador retratados psíquicamente como la unión de opuestos, la paternidad de Viśvakarma y la maternidad de su contraparte femenina, la diosa Sarasvati.

De acuerdo con la Gran Tradición hindú, todas las artes y artesanías son de origen divino, reveladas y transmitidas por el Viśvakarma a ciertos individuos. En consecuencia, la labor del artista se considera como un ritual sagrado, trascendental, mágico, y aun divino. Mientras crea, el papel del artista es sacerdotal, y participa del eterno impulso creativo cósmico; ningún artista, mientras trabaja, puede contaminar a otros. Manu declaró: "La mano de un artista comprometido en su arte es siempre pura."⁴

En la cúspide de su creatividad, el artista se identifica, e internaliza las funciones psíquicas y valores asociados con la personalidad de Viśvakarma, su antecesor mítico, de quien se derivan la unidad, la diversidad y la energía creativa ar-

³ Shukla, D.N., "Hindu Canons of Painting", *Bhartiya Vastu-Shastra Series*. Prem Printing, Press Lucknow, 1957. Vol. IX, parte III, p. 184.

⁴ Coomaraswamy, A. K., *The Indian Craftsman*. Probsthain & Co., Londres, 1909, p. 89.

tísticas. Durante el ritual de la creación artística el artista dice que percibe la presencia viviente del dios, y se siente a sí mismo en su obra como si fuera un instrumento de comunicación divina entre las fuerzas arquetípicas que obran dentro de él y las necesidades y valores de su colectividad. El artista acepta el paradigma mítico en el que el dios antecesor enseñó primero a pintar y a crear. Esta aceptación presta certeza y coherencia psicológica a la vida y trabajo cotidiano al explicar los orígenes de lo que se sabe que existe. El hombre hace ahora lo que los dioses hicieron originariamente. Los artistas crean ahora como se les enseñó en el sagrado tiempo primordial: "La cosmogonía, es el modelo explicativo para cada situación creativa: cualquier cosa que el hombre hace es de algún modo una repetición del 'hecho' preeminente, del gesto arquetípico del Dios Creador, la Creación del Mundo", escribe Eliade.⁵

De acuerdo con otra tradición, Viśvakarma tenía cinco rostros, y de cada uno de ellos engendró un hijo. Roberts⁶ cita un pasaje de los Vedas: "Manu fue un herrero y autor del Rg Veda. Maya fue un carpintero y autor de Yajur Veda. Tvaṣṭṛ fue fundidor de bronce y autor del Sama Veda. Śilpin fue constructor y autor del Atharva Veda. Y Viśvāgna fue orfebre y autor de Praṇava Veda." Cada uno de los cinco hijos dio origen a un linaje artístico principal y teóricamente cualquier artista puede trazar su descendencia mítica de uno de ellos. Las artes son intercambiables, puesto que un miembro de una casta nacido para desarrollar una de las artes es libre de practicar otras de las cinco ramas principales, o cualquier práctica artística relacionada, como la pintura. Mientras que la mayoría de los artistas en la India rural pueden sentirse poetas cuando se trata de Viśvakarma, encontré pocos que pudieran recordar al hijo de quien ellos descendían.

Generalmente los artistas suelen hablar mucho acerca de

⁵ Eliade, Mircea, *Myth and Reality*. Harper Torchbooks, Nueva York, 1963, p. 32.

⁶ Roberts, Alfred Edward, *Viśvakarma and His Descendants*. All-India Visvakarma Brahman Mahasabha, Calcuta, 1909, p. 11.

la significación de Viśvakarma. Cuanto más creativo es un pintor, afirma más vehementemente que se siente obligado a encarnar personalmente el mito de Viśvakarma. Los mejores artistas-artesanos de la antigua India eran también artistas-sacerdotes; su labor se consideraba como un misterio sagrado. También eran filósofos y, como los artistas más creativos que quedan hoy en la India rural, probablemente estaban deseosos de pasar por las transformaciones y luchas psíquicas necesarias y tan vitales para la creación artística.

El lugar del artista indio en la India tradicional

- Existen dos dificultades principales para determinar el lugar del artista en la historia de la India antigua. La primera es el "anonimato" del artista creativo; la segunda es el desacuerdo e inconsistencia que se encuentran en los textos sagrados hindúes y budistas que tratan directa o indirectamente de las artes. -

A diferencia del artista moderno oriental u occidental, que de acuerdo con Coomaraswamy⁷ es decadente y está condenado a una exhibición de "su propia irregularidad e imperfección... que hace una virtud de la vanidad y se complace en describirla como expresión de sí mismo", el artista indio hasta hace poco tiempo ha sido considerado generalmente anónimo y desconocido, porque los nombres de artistas anteriores no habían sido registrados. El pintor, por ejemplo, casi nunca se identifica a sí mismo para la posteridad, y por lo tanto se ha supuesto a menudo ante la ausencia de cualquier evidencia contraria que volvía a integrarse al grupo social una vez que había realizado su creación. Se podría argüir, desde un punto de vista filosófico, como hacen Coomaraswamy y otros, que los protectores del artista indio nunca esperaron ni requirieron de él que expresara el cambio, lo transitorio, o su individualidad. Al expresar lo transpersonal, el artista estaba animado por el clima espiritual de su sociedad a borrar su fantasía y visión

⁷ Coomaraswamy, A.K., *The Transformation of Nature in Art*. Dover Publications, Nueva York, 1934, p. 37.

personal, fusionándose exitosamente, a través de una auto-identificación, con el eterno tema, imagen y estado emocional que él trataba de crear. Después de todo, ¿no es acaso la vida presente de un hombre sino una simple onda de un vasto océano atemporal de renacimientos y hechos insignificantes? De acuerdo con la visión del mundo hindú que expone un universo de tiempo cíclico y de causalidad cósmica, ¿no es acaso pretencioso, peligroso y hasta tonto imaginarse a uno mismo y a sus actividades artísticas como algo único? A la luz de estas premisas filosóficas no parece extraño en absoluto descubrir que el artista no se molestara en firmar o grabar su propio nombre.

Es interesante notar que en 1970 los pintores de Náthdvāra también enumeraban la "humildad (*naram, namra*), autodestrucción (*binā, svārth sadāran, bola*), y la falta de autoafirmación y orgullo arrogante" (*binā abhimān gamand*) entre los más importantes atributos de la personalidad ideal del pintor creativo —una indudable contradicción de la tradición moderna internacional. Sin embargo, esto no significa que los mismos artistas creativos, como individuos, no tengan una imagen de sí mismos más creativa y que no experimenten el proceso creativo, o que a menudo no sean destacados y recompensados por su originalidad por los grupos sociales especialmente por los integrantes de su misma casta (*jāti bhāīs*). Aunque en general no puede alardear ni articular socialmente su individualidad por una conducta que parece "elevantarlo por encima de los demás", el artista creativo tuvo, y aún tiene, un estatus más alto que "un simple trabajador o artesano" en su grupo social. Para comprender esto, se necesita solamente recordar alguno de los reyes y emperadores del pasado y las competencias artísticas celebradas en sus cortes. La originalidad, la excelencia técnica, la individualidad y libertad artística dentro del estilo Rajasthani ciertamente fueron estimuladas por los Mahārāṇās de Mewar cuando patrocinaban las artes.

Evidencia de los textos

—La dificultad de establecer el estatus y el papel tradicionales del pintor indio se acrecienta con la ambigüedad de la palabra sánscrita *śilpa*, que se refiere a todas las artes y artesanías.—En varios de los textos sagrados hindúes —especialmente el *Kāma Sūtra de Vātsyāyana*, el *Harivaṃśa*, los *Śilpa Sāstras*, y los *Viṣṇu* y *Bhāgavata Purāṇas* son tratadas unas sesenta y cuatro “artes prácticas y artesanías” (*bāhyakalā*) principales. Estas sesenta y cuatro *kalās* incluyen técnicas tan diversas como la música, la danza, la carpintería, la pintura, la orfebrería; el entrenamiento de pájaros, el drama, la medicina, la arquitectura y el tejido.⁸ Además, las *kalās* como artes no vocacionales deben distinguirse de las llamadas *śilpas*, o artes vocacionales. Mientras que las *kalās* pueden ser logros personales, teóricamente no es posible adquirir una *śilpa* sin un largo aprendizaje con un maestro consumado y reconocido (*guru, ācārya*), y sin que sea su ocupación hereditaria. Aunque no encontramos acuerdo uniforme de qué *kalās* son también calificadas como *śilpas*, la arquitectura y la pintura están siempre incluidas en las diferentes listas.⁹ Aun entonces no podemos asignar ningún significado psicológico preciso a la palabra *śilpa*, que puede traducirse como arte, artesanía, labor hábil, vocación artística, ritual mágico, y obra creativa de imaginación.

El título *śilpin*, quien practica un *śilpa*, fue usado también amplia e indiscriminadamente en la India antigua. Puede significar artesano, artista creativo, mercader, o artífice hábil. Como frecuentemente un artista era diestro en varias *kalās* al mismo tiempo, la designación *śilpin* era comprensiva y más simple de emplear. Sin embargo como una categoría colectiva crea confusión con respecto a la comprensión de las diferencias en el estatus social y ritual entre las diversas clases de artistas. Hoy el término *śilpin* raramente se usa, y en cambio se emplean circunloquios para

⁸ Ganguly, Anil B., *Sixty-four Arts in Ancient India*. The English Book Store, Nueva Delhi, 1962.

⁹ Coomaraswamy, A. K., *The Transformation...* op. cit.

indicar que un artista es creativo: el que hace cosas nuevas u originales (*maulikte banāne vālā*), el que trabaja a partir de sus poderes de imaginación (*kalpnā śakti vālā* o *kalpnāsil*), el que crea formas simbólicas a partir del poder creativo del aparato psíquico inconsciente (*māyā rūp banāne vālā*), etc.

En general todos los artistas populares contemporáneos en la India son considerados sūdras de casta inferior. Aun en casos en que los artistas reclaman un estatus ritual más alto, estos reclamos no son siempre validados en la interacción social con otros grupos de casta locales. Aunque poco se sabe históricamente del pintor indio como individuo, podemos conocer algo acerca del status social de los grupos y castas a los cuales pertenecía en la antigua India, examinando los textos sagrados.

Contrariamente a la presunción actual de que los pintores indios han sido siempre de un estatus muy bajo dentro de la sociedad, y que no eran más que siervos de baja casta, los textos sánscritos ubican a la pintura en lugar elevado dentro de la lista de actividades artísticas y científicas. Por un Játaka Budista en pali de fecha temprana sabemos de brahmanes que eran carpinteros y que "vivían de la artesanía".¹⁰ Sin embargo los textos pali usualmente no indican la casta (*varṇa*) de los artistas. Esta falta de cuidado para registrar la afiliación de casta tanto en textos pali como sánscritos, sugiere que los miembros de las cuatro órdenes de casta podían practicar cualquiera de las artes en aquellos tempranos días. El sistema de castas, tal como lo conocemos hoy, no estaba aún definido tan rígidamente.

Hasta época tan reciente como el siglo XX, los artistas indios han existido en cuatro medios sociales donde las relaciones con los patronos eran muy diferentes en cada caso: 1) la aldea; 2) de aldea en aldea y entre grupos tribales; 3) el pueblo o ciudad, y 4) las cortes del emperador, el rey,

¹⁰ Kramrisch, Stella, "Traditions of the Indian Craftsman" *Traditional India Structure and Change* (ed. M. Singer). American Folklore Society, Special Series, vol. X. Filadelfia, 1959, pp. 18-24, Sharma, Ram Sharan, *Sudras in Ancient India*. Motilal Banarsidass, Nueva Delhi, 1959, p. 90.

o el mahārāja. Consideremos brevemente cada una de estas situaciones de trabajo.

El artista popular ha sido siempre una parte orgánica en el contexto aldeano indio. O vivía en una aldea de artistas con otros de la misma ocupación y casta, compitiendo por clientes de afuera, o bien casi solos con algunos miembros de su misma casta en relación simbólica con agricultores y otras castas. En el último caso, recibía pago en especie por sus servicios. Cada casta en la aldea tenía ciertos deberes que cumplir hacia las otras. La aldea era frecuentemente una comunidad autosuficiente donde las relaciones personales y obligaciones mutuas habían sido fijadas tradicionalmente y pasaban de generación en generación. Estas relaciones hereditarias entre *jajmān* y *kamīn* (servicios recíprocos) tendían a reducir la competencia, el trabajo por contrato, y el valor de la moneda como pago por servicios habituales. En cambio el artista era remunerado en época de cosecha con cantidades de grano fijas como otras castas en la aldea que habían realizado servicios y tenían derecho a ellas.

En algunas situaciones aldeanas el artista trabajaba casi exclusivamente al servicio de tribus no hindúes que vivían cerca; a menudo era ambulante y viajaba extensamente hacia donde quiera que sus servicios fueran necesarios. Por ejemplo, los miembros de la tribu santal en la región de Bihar y Bengala adquieren de los artistas hindúes ambulantes iconos de bronce pintados para los muertos. Actualmente en la India existen muchos artistas errantes que se detienen a trabajar en pequeñas ciudades y aldeas; estos hombres y mujeres también funcionan como lazos importantes de comunicación entre asentamientos dispersos, o entre diferentes grupos étnicos que de ordinario no participan en la interacción social.

Fuera de las aldeas los artistas se encontraban en los pueblos y ciudades, donde desde época muy temprana formaron uniones (*śireṇi* o *śilpisaṅgha*). Estas asociaciones gozaban en general de gran poder y prestigio, y estaban estrechamente conectadas con el rey. Aquellos que practicaban

el mismo arte pertenecían a la misma guilda. Los gremios eran gobernados por oficiales hereditarios, mahājans, que regulaban la competencia y los hābitos de trabajo de sus miembros. Se acordaban los sueldos y horarios de trabajo, y las infracciones se castigaban con fuertes multas. Los gremios eran hasta cierto punto instituciones de caridad, que no permitían que ningún artista pobre muriera de hambre. De este modo ofrecían al individuo un fuerte sentimiento de seguridad personal y ocupacional. Finalmente, los artistas no calificados no podían unirse o permanecer en el gremio, y se hacía un gran esfuerzo para asegurar que se mantuvieran las normas de la más alta calidad.

La cuarta situación en que el artista trabajaba era la de patrón-cliente. En este caso él era un servidor de un rey o de algún otro noble, jefe, o mahārāja religioso al frente de un templo. A menudo los artistas estaban formalmente vinculados a las casas de reyes y nobles. Muchas veces el vínculo consistía en una comisión temporaria, y el artista abandonaba el palacio una vez concluido su trabajo. Pāṇni los ha llamado "artistas reales" y los encontramos mencionados también en los Jātakas budistas.¹¹ En esta relación especial de patrón-cliente, el artista gozaba a menudo de un estatus social muy elevado y alcanzaba una buena situación económica. En muchos casos, en los que la posición del artista era más permanente en la corte, no se le pagaba en sueldos, sino que se le proveía de todos los materiales, y en la mayoría de los casos probablemente de alimentos. En lugar de dinero se le asignaba una porción de tierra que su familia trabajaba mientras él estaba ocupado en la corte. Sin embargo, en tiempos más recientes, muchos pintores han sido pagados en dinero. Por ejemplo, en la década de 1926 el mahārāja de Jhalavar llamó a su corte a once pintores de Nāthdvāra. Algunos de ellos permanecieron allí dos años y se les pagó en moneda local. Cuando estos artistas retornaron a Nāthdvāra, los pintores y las otras personas de la comunidad local les asignaron un mayor prestigio.

¹¹ Sharma, *op. cit.*

Sería difícil argumentar en favor del estatus elevado de todas las artes y artesanías en la India antigua sin datos adecuados de detalle, pero hay pocas dudas sobre el estatus relativamente elevado de la pintura. Por ejemplo, en el drama de Kālidāsa, *Abhijñāna Śhākuntalā*, se alude a la pintura como una "fuente de placer" (*vinodasthāna*) adecuada para reyes. Más aún, en tratados clásicos de arte como el *Śilparatna* y el *Viṣṇudharmottara* se considera la pintura como un arte de alto nivel y se recomienda dedicarse a ella como si todas las demás artes fueran subsidiarias. En otras obras, principalmente el *Harsracarita*, los pintores son recibidos con gran honor y aplauso por reyes, princesas, invitados a fiestas nupciales reales. También sabemos que Mahendravarman, el célebre rey Pallava del siglo VII d.C., era un consumado escultor, poeta, músico, arquitecto y pintor. Le agradaba llamarse a sí mismo un "tigre entre los pintores", *citrakarapuli*. El hecho de que los propios reyes fueran artistas pudo haber elevado el estatus de estas actividades ante los ojos de la sociedad.

La pintura sobre papel u hojas de palma era conocida como *ālekhyā* en sánscrito, y no por la palabra *citrakalā* que se usa hoy, ya que originalmente la palabra *citra* significaba solamente imagen, que podía haber sido también realizada en metal o en piedra. En los *Cánones Hindúes de Pintura*, Shukla¹² describe en detalle los cinco tratados principales de los *Śilpa Śāstras* que se refieren específicamente a la pintura y que en orden cronológico son: 1) el *Viṣṇudharmottara*, parte III, *Citra-Sūtra*; un suplemento del *Viṣṇu Purāna* que se cree es el texto autorizado más completo y antiguo (alrededor de los siglos IV - VII d.C.) sobre técnica y teoría de la pintura; 2) el *Samāraṅgana Sūtradhāra*; 3) el *Aparājita-praccha*; 4) *Abhilāṣitārtha-Cintāmani* (siglo XII d.C.), y 5) el *śilparatna* (siglo XVI d.C.). Inequívocamente, estos textos citan a la pintura, en sus contextos religioso y secular, como la más bella de las bellas artes. En los casos en que se mencionan los pintores en estos textos, la pin-

¹² Shukla, *op. cit.*

tura no aparece como la ocupación exclusiva de ninguna casta. En un tiempo las castas podían practicar el arte de la pintura. ¿Qué ocurrió entonces en tiempos posteriores que hizo descender el estatus del pintor, y el de todos los artistas en la India? ¿Por qué el arte se convirtió en una actividad de casta inferior?

En el siglo III d.c. el *Viṣṇusmṛti* asigna claramente todas las ocupaciones artísticas a la casta servil más inferior, la de los śūdras. Sin embargo, lo más probable es que a través de la historia india, y aun en tiempos antiguos, grupos de pintores y artistas de castas superiores e inferiores hayan existido siempre unos junto a otros. El descenso de las ocupaciones artísticas de las altas posiciones que gozaban previamente puede haber sido el resultado de algunos matrimonios mixtos entre brahmanes y miembros de castas inferiores. Ante la falta de datos quizás nunca sabremos con certeza hasta qué punto es cierto. Sin embargo hay algo que parece seguro: gradualmente el rango social y estatus ritual del pintor declina, éste se convierte en un śūdra de casta inferior por definición, hasta el siglo XIX, cuando a raíz del dominio inglés y por otros factores indígenas que se discutirán más tarde, es posible para las castas de pintores, como grupos colectivos, efectuar cambios de posición dentro de la estructura de *varṇa* de la jerarquía de castas ortodoxa.

Una versión mitológica sagrada de este descenso se encuentra en el *Brahma-vaivarta Purāṇa* (siglos VIII-XV d.c.). Ha sido traducido y citado por Kramrisch:¹³ Viśvakarma, maldecido por una Apsara que descendió a la tierra nació en una mujer brahma, y se convirtió en un arquitecto excepcional. Tuvo nueve hijos ilegítimos de una mujer śūdra: un fabricante de guirnaldas, un herrero, un alfarero, un artesano en metales y grabador de caracoles, un tejedor, un arquitecto (*sūtradhāra*), un pintor (*citrakara*) y un orífice. Todos eran expertos en sus oficios, pero los tres últimos llegaron a ser incompetentes para ofrecer sacrificios, e im-

¹³ Kramrisch, *op. cit.* p. 20.

píos, porque uno había robado oro a un brahman, el otro no había ejecutado la orden de un brahman, y en el caso del pintor una composición pictórica era defectuosa y no obedecía las reglas. "Encontramos aquí una versión mítica del cambio en el estatus social y ritual de artistas y artesanos en la India en el período Gupta tardío (500 d.c.). Pero sabemos más específicamente que en especial los que han caído en desgracia son el arquitecto, el pintor y el orífice.

Actualmente en la India, y probablemente más aún en el pasado, estos tres grupos son considerados generalmente como "más puros" que la mayoría de las otras castas sūdras. El orífice es más puro porque manipula oro, una sustancia muy preciosa y altamente simbólica que para la mayoría de los hindúes está cargada de connotaciones mágicas y religiosas. Los hindúes consideran el oro como el más sagrado de todos los objetos sagrados asociados con la deidad. El oro es lo más puro de lo puro y puede por lo tanto purificar, simbolizar la sustancia de la vida, el propio semen.¹⁴ Los pintores a menudo aplican oro a sus pinturas, y si acontece que trabajan en un contexto ritual son también "más puros" como en el caso de los pintores de Nāthdvāra que están directamente relacionados con el servicio a Śrī Nāthji. A veces el arquitecto trabaja también en la construcción de templos y usa oro en su proyecto, para la mayor gloria de Dios, y tiene en consecuencia una posición de tipo más bien sacerdotal entre las castas sūdra. Estos tres grupos eran sūdras del nivel superior, de algún modo más marginales e involucrados en la vida mística y ritual de los hindúes, y no es sorprendente ver cómo el mito citado anteriormente expresa la necesidad de explicar especialmente su caída, pues la suya era la más inexplicable. En tiempos mucho más tardíos fueron precisamente estas tres castas sūdras las que presionaron con gran éxito en favor de la movilidad social y de un estatus de casta más elevado.

En el período edad Gupta clásica, las castas sūdra en general aumentaron en importancia y adquirieron más li-

¹⁴ Spratt, P. *Hindu Culture and Personality*. P.C. Manaktala and Sons Private Ltd. Bombay, 1966.

bertades políticas y religiosas de las que antes gozaban. Este cambio en el estatus de las castas inferiores, y el surgimiento de artistas y artesanos *sūdras*, estuvo acompañado por grandes mejoras en su condición económica. Fue un período de creciente prosperidad; la edad de la iluminación y los *sūdras* tuvieron una considerable parte en él. Sharma¹⁵ observa: "Las artesanías están incluidas" por la primera vez, "en las ocupaciones normales de los *sūdras*." La pintura figura entre éstas. Fue también una edad en la que una rigidización general del gobierno brahman llevó a ejercer control sobre los artistas.

En tanto los gremios de artistas se fortalecieron durante el período Gupta, también se agregaron a la libertad y prosperidad material recientemente adquiridas por las castas *sūdras*. Se aconsejó a los reyes respetar "las costumbres de los gremios" (*śreṇidharma*), no sobrecargarlos con impuestos, ni sobrecontrolar el manejo de sus asuntos cotidianos. Sin embargo los reyes y mahārājas podían solicitar a los artistas que trabajaran un día al mes, o simplemente de tiempo en tiempo. Ésta es una costumbre que aún recuerdan los pintores más ancianos de Nathdvāra. Era una especie de servicio o trabajo forzado que resentía a algunos, aunque los enorgullecía y lo disfrutaban. El pintor Hira Lal recordaba con emoción esta costumbre y me la relató así:

El artista debe ser libre para trabajar de acuerdo con sus propios gustos para que pueda desarrollar su arte. Hoy si un artista trabaja todo el día, de acuerdo con su corazón y su propia imaginación, nadie comprará su obra y no podrá comer. Padecerá hambre. La primera cosa es el propio estómago. En los viejos días el mahārāma acostumbraba llamarnos. Íbamos a Udaipur a pintar, a veces por un mes entero. ¡A veces les era preciso alejar a los pintores por la fuerza! Pero una vez que llegábamos allí, recibíamos ropa y comida. Teníamos pocas preocupaciones. Nos daban la libertad de pintar lo que nos gustara y según nuestra propia presteza. El mahārāna simplemente insistía en una buena labor, y no le importaba si a un pintor le llevaba todo un día pintar solamente una flor. Ahora el gobierno debería tratarnos de ese modo. Debería

¹⁵ Sharma, *op. cit.*, p. 234.

proveernos de esa libertad, como en los viejos días. Pero ellos no entienden que la mente del artista es diferente de la de la otra gente, y que él trabaja de acuerdo con sus emociones.

Excepto por esta única obligación de servicio, los artistas y sus gremios eran bastante independientes. Cuando el gremio actuaba, el rey frecuentemente tenía que aceptar sus decisiones.¹⁶ Los oficiales principales de los gremios estaban activamente envueltos en la política y en el gobierno a nivel de distrito.¹⁷ Todas estas actividades llegaron a estar asociadas con los *śūdras*.

En resumen, el ascenso social, económico, político de las castas *śūdras* en épocas del período Gupta (320-600 d.c.), se relaciona con el comienzo de la caída del estatus ritual del artista que, en muchos casos, anteriormente había sido elevado. Siempre hubo artistas *śūdras*, pero entonces la idea del artista-brahman se eclipsa, y en consecuencia artistas y artesanos de todos los tipos parecen haber sido estereotipados solamente como *śūdras*, no privilegiados. Recibían un trato acorde a contextos sociales y rituales, aunque ellos mismos conservaban las nociones de artista-sacerdote, de ritual sagrado, y del origen divino de las artes. No es sino hasta los siglos XIX y XX que se advierte un retorno a la vieja idea de artistas como brahmanes. Esto ocurre en conexión con el dominio británico y las crecientes posibilidades de sanscritización del estilo de vida *śūdra*.

Movilidad social: pintores populares

- Para el científico social familiarizado con la India quizás el único valor característico que todo lo penetra y que subyace en la estructura social india, es el sentido de jerarquía. La posición individual en la jerarquía social y ritual determina la clase de interacción social que puede tener lugar entre miembros de dos o más castas diferentes. El lugar que ocupa la casta a que uno pertenece en la jerarquía

¹⁶ Majumdar, R.C., *Corporate Life in Ancient India*. University of Calcutta, Calcutta, 1922, p. 62.

¹⁷ Sharma, *op. cit.* p. 278.

religiosa determina, por ejemplo, a qué distancia de otra persona uno debe detenerse, qué lenguaje hablar, qué tipo de conducta simbólica no-verbal emplear para comunicar un sentido de deferencia y comportamiento, qué come, qué ropas vestir, cómo educar a los niños, y qué acceso se tiene a los bienes y servicios necesarios. La lista podría ampliarse fácilmente. Pero el hecho de importancia cultural y psicológica es que la posición social del individuo en la jerarquía en un momento dado de interacción, tiene una importancia esencial en la India.

Frecuentemente existe acuerdo entre dos partes que interactúan, y el encuentro social se cumple fácilmente, produce poca ambigüedad y no causa tensión. Cuando durante una interacción de las partes actúa para asentar y afirmar un estatus de casta más alto del que la segunda parte está dispuesta o es capaz de validar con su conducta, entonces puede producirse un estado de tensión. Berreman¹⁸ ha mostrado cómo, al considerar el sistema de castas, se debe tener en cuenta la posibilidad de existencia de diferentes criterios de clasificación de castas. Los criterios rituales que tienen en cuenta los conceptos de pureza y contaminación, por ejemplo, pueden operar y ser más relevantes en un contexto, y alterar por lo tanto radicalmente la calidad de la interacción. Los criterios políticos y económicos pueden parecer más relevantes a las partes de una interacción que se realiza en una situación diferente. Los más recientes estudios sobre castas indican que no existe un conjunto rígido de criterios que se aplique a todas las situaciones.

Otra suposición falsa sobre castas en la India es que todos los niveles son panindios, inmutables y fijos. Pero la obra de M. N. Srinivas¹⁹ y otras demuestran en forma sistemática y lúcida que siempre ha habido lugar para la movilidad social dentro del sistema tradicional de castas. Las cuatro órdenes principales o estratos (*varṇa*) de la so-

¹⁸ Berreman, Gerald D. "The Study of Caste Ranking in India" *Southwestern Journal of Anthropology* 21, 1965, pp. 115-29.

¹⁹ Srinivas, M.N., *Religion and Society Among the Coorgs of South India*. Clarendon Press, Oxford, 1952. Srinivas, M. N., *Caste in Modern India*. University of California Press, Berkeley, 1966.

ciudad hindú constituyen una jerarquía estructuralmente fija que abarca a brahmanes (sacerdotes y maestros) en la cúspide, a kṣatriyas (gubernantes, propietarios y guerreros), luego, a vaiśyas (mercaderes), a śūdras (trabajadores, sirvientes, artesanos) en el fondo. Técnicamente, fuera de la jerarquía están los grupos parias, los intocables despersonalizados y considerados como "no humanos". Mientras que estas cinco divisiones o niveles son panindios y están fijados idealmente, de hecho la movilidad social entre subcastas (*jāti*) ha sido siempre una posibilidad real. Dentro de las cuatro divisiones principales hay literalmente miles de subcastas endógamas y jerarquizadas llamadas *jātis*. Esta unidad de participación social puede ser considerada como una red matrimonial, un campo social en el que puede haber interacción ritual, con todos los atributos de una subcultura regional. *Jāti* y *varṇa* son dos conceptos útiles y significativos cuando se trata de estudiar las castas, y son funcionales como categorías de referencia en diferentes situaciones de interacción social. El rango de acuerdo con el *varṇa* de una persona es importante en un sentido amplio cuando se encuentra con otros hindúes de varios *varṇas* diferentes. Pero el rango *jāti* individual, dentro de la jerarquía de un *varṇa*, es más importante cuando se trata de concertar matrimonios, de observar reglas de comensalidad y de conducta política. Mientras que raramente existe movilidad social individual, corporaciones enteras de *jātis* pueden cambiar de posición dentro de la estructura superior del *varṇa*. Un proceso por el cual un *jāti* puede llevar a cabo este cambio es el de sanscritización.

En resumen, Srinivas describe la sanscritización como un amplio proceso cultural en el cual una casta inferior (*jāti*) emula el estatus y adopta la conducta de otra casta, generalmente superior o más dominante. Un *jāti* śūdra inferior, por ejemplo, puede adoptar los ritos y costumbres de los rájput kṣatriyas en conjunto. Todo su modo de vida cambiará al adoptar no solamente rituales, sino también instituciones y valores relacionados con hindúes más ortodoxos.

Los dos *jātis* brahmanes de pintores encontrados en Nāthdvāra, son buenos ejemplos de una movilidad ascendente exitosa dentro de lo que a menudo se considera de manera errónea como una jerarquía de castas inmutables y rígida. No solamente los pintores populares de Rājasthān, sino también artistas del norte, en el valle de Kangra, son asimismo un buen ejemplo al respecto. Goswamy²⁰ descubrió que consultar los registros (*babis*) conservados por pandits en centro de peregrinación, era una manera especialmente provechosa de la historia social y económica de los pintores populares Pahāri. Sacerdotes que por herencia están a cargo de diferentes áreas geográficas de la India, llevan estos libros y registros. Después de llegar al lugar de peregrinación, el peregrino busca a su *pandit* particular. Entonces se registran estadísticas vitales. Las entradas se hacen de acuerdo con el estado, distrito, y luego ciudad, aldea. Todos los matrimonios, muertes, nacimientos, etc., tienen entrada en los *babis*. El *pandit* también hace la lista de sus peregrinos de acuerdo con su rango de casta, anotando usualmente lo que el peregrino mismo elige informar. "Fue fascinante para mí —escribe Goswamy—, ver cómo los pintores de hace trescientos años se contentaban simplemente con describirse a sí mismos como tarkhānes o 'tarkhāan-citerās'. (carpinteros-pintores), y sus descendientes de hace cincuenta años trataban de elevarse en su estatus nombrándose como 'rājpūt citerās'. Hoy los pintores, carpinteros y herreros de montañas, cuando ingenuamente creemos que la conciencia de casta está declinando, se describen, por supuesto, como *dhīmān brahmanes*, porque una conferencia de ellos en el distrito Kangra así lo decidió hace algunos años".²¹

Los *jātis* de pintores en Nāthdvāra aborrecen el uso de la palabra *citerā* cuando se les aplica a ellos. Es un término coloquial que significa pintor śūdra de bajo estatus que trabaja en el campo, generalmente pintando las paredes de la casa aldeana en ocasiones rituales y festivas. Se prefiere la palabra más sanscritizada para pintor, *citrakar*, y los infor-

²⁰ Goswamy, *op. cit.*, p. 180.

²¹ Goswamy, *op. cit.*, p. 180.

mantes pusieron gran cuidado en señalármelo. A pesar del desdén con que reaccionan los pintores cuando son llamados *citerās*, no cabe duda de que hace solamente cincuenta o sesenta años, usaban esa palabra para referirse a sí mismos. Otras castas en Nāthdvāra y sus alrededores aún utilizan el término para referirse a los pintores y ocasionalmente con desdén. Muchas de las viejas pinturas que vi colgadas en la pared de la sala del trono del mahārāja local, en el templo, estaban, firmadas con el nombre del autor precedido por la palabra *citerā*. No encontré nunca el pomposo "*citrakar*" en parte alguna, excepto en pinturas muy recientes. En una pintura del templo, por ejemplo, se leía: "Citerā Rāghu Nāth Bhagvān Dās, 1896".

De hecho, el sistema de castas permite cierta movilidad de grupo. Lo que no pudieron advertir los primeros estudiosos sobre castas, ocupados principalmente de religión, estructura y conducta ideal, fue algo que siempre ha sido un rasgo característico de la estructura social real de la India: una cierta vaguedad y falta de consenso sobre la naturaleza exacta del lugar de cada casta en la jerarquía. Cuando los pintores Pahāri y Rajasthani defienden sus aspiraciones por un estatus brahman superior, lo hacen tomando ventaja de la flexibilidad del sistema.

Con el advenimiento del gobierno británico, las posibilidades de movilidad de los grupos sociales aumentaron considerablemente, así como las oportunidades de progreso económico y de adquisición de poder político. Más aún, cuando comenzó el censo en 1867, las castas vieron una buena oportunidad para elevar su estatus declarándose a niveles de *varṇa* más elevados. Esta práctica llegó a extenderse excepcionalmente durante el censo de 1901, cuando no solamente se enumeraron los derechos de pertenencia a determinados *varṇas*, sino que los *jātis* fueron jerarquizados de acuerdo con la "opinión pública nativa en el día presente".²² Se explotó la ambigüedad inherente al sistema de castas en las capas medias, y los grupos expresaron cada vez

²² Census of India General Population Tables: Rajputana. XXV, Parte I. Gobierno de la India, Lucknow, 1901, p. 130.

más pretensiones de alcanzar un estatus de casta más elevado; después del censo de 1901, se organizaron para presentar sus reclamos. En *Caste and class in India*, Ghurye²³ escribe acerca del fenómeno del censo: "Varias castas ambiciosas percibieron rápidamente las posibilidades de elevar su estatus. Realizaron conferencias entre sus miembros y formaron consejos para dar los pasos necesarios para que su estatus fuera registrado en la forma que ellos consideraban honorable. Los *jātis* de pintores en Nathdvāra eran justamente esos grupos "ambiciosos" al comienzo de este siglo. Ahora examinaremos a los pintores brahmanes jangira con mayor detalle para saber exactamente qué hicieron para defender sus pretensiones y para lograr un rango superior.

Brahmanes Jangira

- En 1902 fue fundada la All India Viśvakarma Brahmin Mahāsabhā, con funcionarios en Calcuta y Nueva Delhi. Esta asociación de casta, como otras muchas *sabbās* que aparecieron en esta época, trabajó duramente para organizar y unificar las castas de artistas en la India. La asociación jugó un papel esencial en la coordinación del proceso de sanscritización entre los *jātis* de artistas de diversas regiones que ingresaron a ella. Aún hoy es un cuerpo poderoso y prestigioso, con oficinas centrales en Nueva Delhi, y un programa planificado para la mayor parte del norte de la India. No obstante, en época reciente el alcance de las actividades de la *sabhā* se ha restringido, y ya no trata de funcionar con una sola perspectiva en toda la India. Ahora se llama oficialmente Jangira Brahmin Mahāsabhā, y este cambio puede reflejar la sabia decisión de limitar el foco de interés de la asociación a una sola gran *jāti*, en provecho de la unidad y la efectividad. Antes de que la *mahāsabhā* redujera su alcance sobre toda la India, los efectos de su labor eran difusos y menos prácticos. La asociación de casta ahora puede tratar de coordinar las actividades sociales, económicas y

²³ Ghurye, Govinda S. *Caste and Class in India*. Popular Book Depot, Bombay, 1957, p. 169.

políticas con mayor éxito dentro de cierta área geográfica. Por otra parte, la decisión también puede reflejar un aumento de la importancia del provincialismo y el regionalismo.

La función más importante de la *sabhā* es educativa. Propaga información religiosa que los artistas-brahmanes deben conocer, en forma de folletos sobre el tema de "Quiénes somos". Organiza conferencias regionales, elige funcionarios para presidir las oficinas de sus veinticuatro ramas en la India del norte, publica un periódico para la casta, opera una cooperativa bancaria de la casta, presta ayuda financiera a viudas desamparadas y estudiantes necesitados, y mantiene templos de Viśvakarma en Delhi y otros lugares.

En 1909 —entre los recuentos censales de 1901 y 1911— la *mahāsabhā* publicó un importante opúsculo titulado *Viśvakarma y sus descendientes*. Después de citar referencias de los textos sobre las castas de artistas y la naturaleza sagrada de su descendencia del dios Viśvakarma, la obra declara osadamente: "El efecto combinado de todas estas citas tiende a establecer más allá de toda duda el hecho de que los miembros de la casta Viśvakarma, descendientes de los brahmanes védicos e indudables Brahmátmá, son ellos mismos brahmanes puros y originales".²⁴

Al final del libro el autor agrega: "¡Qué hombre sensato podría ahora dejar de percibir, a través de los hechos narrados en las páginas anteriores, la eminente atención prestada a los viśvakarmas por los reyes antiguos! Una observación imparcial y desprejuiciada indudablemente llevará a todos a la convicción no sólo de que la gente de la casta viśvakarma no es *śūdra*, sino que, por el contrario, si no atendemos a las autoridades antes mencionadas, son los seres humanos de más noble ascendencia sobre la faz de este globo terrestre".²⁵

La literatura publicada por la *sabhā* de pintores, enfatiza constantemente la pureza ritual del trabajo del artista y el hecho de que su vida está libre de pecado porque en la ejecución de su labor creativa no se destruye ninguna vida

²⁴ Roberts, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ Roberts, *op. cit.*, p. 86.

animal. Según Srinivas,²⁶ estas pretensiones llegaron a ser bastante estereotipadas.

Durante los últimos cincuenta o sesenta años los pintores jangira han sanscritizado su estilo de vida. En efecto, han cambiado identidades étnicas y, al hacerlo, también han aceptado nuevos recursos para mantener los límites asociados con el hecho de ser "puros" brahmanes. Algunos conciudadanos simplemente rehúsan respetar los reclamos de los jangira a un status ritual brahman más elevado; sin embargo, la mayoría de las otras castas, especialmente las más bajas, en realidad los tratan en forma diferente —como si siempre hubieran sido brahmanes. Aunque a veces las castas más elevadas sólo acceden a sus reclamos de mala gana, está claro que en general sus esfuerzos han resultado exitosos.

Consultando los informes censales se puede advertir en qué fecha la casta jangira solicitó oficialmente un estatus más elevado. Las siguientes observaciones proceden del Censo de India de 1921: "Cada Censo, ofrece a las personas pertenecientes a las castas de estatus inferior la oportunidad de clasificarse en una de las castas superiores y, con este objetivo en vista, se hacen solicitudes a los superintendentes de operaciones del censo de las provincias, de donde provienen la mayor parte de tales demandas. Las más importantes de las instancias que se presentaron en esta época son mencionadas abajo: ... (d) Khatis (carpinteros) como Jangira Mithil Brahmanes".²⁷

El observador británico continúa diciendo que el reclamo fue aceptado y registrado como el grupo de casta lo había deseado, porque "está más allá de la jurisdicción del censo decidir definitivamente a qué casta debe ser relegada una comunidad". Podemos estar seguros entonces, que desde 1921 los pintores jangira han sido "oficialmente" clasificados como brahmanes. Los carpinteros khati, o sutār, eran

²⁶ Srinivas, M. N., *Social Change... op. cit.*, pp. 94-100.

²⁷ Census of India, *General Population Tables: Rajputana and Ajmer-Mewara*. XXIV, Parte I. Gobierno de la India, Nueva Delhi, 1921, p. 216.

una comunidad muy grande de sūdras en Rhajasthan. En 1921 sumaban unos 24 224 solamente en la residencia de Mevar.²⁸ Por los informes del censo sabemos que les llevó alrededor de diecinueve años completar la labor del reconocimiento oficial, un esfuerzo que comenzó en forma organizada en 1902 cuando se formó la *sabhā*. Pero el reconocimiento oficial del gobierno con propósitos administrativos y censales es bien diferente del respeto y validación local de ese nuevo estatus. Mientras que lo primero ha sido llevado a cabo, lo último es aún un proceso en marcha, aunque con perspectivas de éxito. ¿Cómo cambió exactamente, su conducta de sūdras cuando se convirtieron en brahmanes?

Los pintores jangira son solamente un buen ejemplo de sanscritización. Con pocas excepciones las formas en que han cambiado su estilo de vida, sus creencias, actitudes y conducta, son precisamente similares a lo que otros grupos de casta han hecho al tratar de emular, en particular, el estatus de castas brahmanes más elevadas. A lo largo de los años han tenido lugar las siguientes alteraciones:

1) Los pintores jangira se han convertido en "vegetarianos puros". Esto significa una estricta prohibición de todas las carnes, incluyendo huevos y pescado. No observar esta ley de casta conduce a un castigo severo del pintor involucrado. Es expulsado y obligado a vivir sin el apoyo de su amparo social hereditario, su *jāti*. Ni siquiera sus parientes más cercanos se relacionarán ni comerán con él. En la sociedad ortodoxa hindú ser condenado al ostracismo es la forma más severa de penalidad psicológica imaginable. El que ofende a la casta se transforma, para todos los propósitos sociales, en "muerto".

2) Los pintores no toman ninguna bebida alcohólica. Hay un tabú estricto contra esta forma de intoxicación especialmente respecto a beber *dārū*, una bebida destilada de las flores del árbol *mahwa*, y extensamente usada por los rájpūts, sūdras e intocables. Mientras viví entre los pintores

²⁸ *Ibid*, p. 154.

sólo supe de una persona que había sido expulsada muy recientemente en 1966. Era un hombre de treinta y dos años sorprendido por uno de los integrantes de su casta bebiendo el vino local. Había violado la regla de completa abstinencia, la botella fue conservada como evidencia, y rápidamente la corte de su casta (*jāti pañchāyat*) se ocupó de él.

3) Los pintores jangira han adoptado los rituales más importantes de los brahmanes y han comenzado a celebrar ceremonias de la casta alta, asociadas con las crisis del ciclo vital (*samskāras*). Por ejemplo, recitan el sagrado *Gāyatri mantra* (himno-canto mágico), una práctica reservada a los brahmanes en las tempranas horas de la mañana. Aún más, han comenzado a usar el cordón sagrado (*janau*) que solamente los *jātis* hindúes "nacidos dos veces" (*dvija*) de los tres *varṇas* superiores (brahmanes, *kṣatriyas*, *vaiśyas*) están autorizados a usar. En conexión con la adopción de esta exclusiva ceremonia del ciclo vital (*upanayana*) en la pubertad o en la época del matrimonio, también han comenzado a observar otros ritos brahmánicos menores asociados con la comida, el baño y la defecación. Símbolos como éstos, adoptados con éxito, cumplen la función diaria de mantener visibles las nuevas fronteras étnicas que ellos se han establecido.

4) Verbalmente los pintores respaldan las prescripciones ortodoxas hindúes contra el matrimonio de las viudas y el divorcio, pero de hecho los registros genealógicos muestran que las viudas se han vuelto a casar, y que hay instancias de divorcio. Éstos, de todos modos, no son el tipo de símbolos visibles en la diaria interacción social con otras castas de la aldea, y por lo tanto se adhieren a ellas con menos rigidez. Sin embargo, los pintores están muy conscientes del ideal ortodoxo brahman y algunos creen necesario negar que existe en su *jāti* el casamiento de las viudas y el divorcio. Estas prácticas no son deslices en la conducta ortodoxa hindú, sino "supervivencias" contemporáneas de estructuras anteriores de castas sociales más bajas.

5) Los pintores jangira han establecido un *āśram*, un centro religioso donde una mujer asceta de la comunidad

de su casta lleva a cabo los servicios del culto, enseña los textos hinduistas, y en general es su fachada de "genuinos brahmanes" ante el resto del mundo. En este caso la santa asceta es una viuda sin hijos cuyo esposo era un pintor. Se la reputa como espiritualmente muy avanzada en las prácticas esotéricas del *yoga*, y de haber sido muy introvertida y piadosa desde su niñez. Se supone generalmente que "aunque estuvo casada nunca tuvo lugar ninguna actividad sexual lujuriosa entre ella y su marido".

Aunque los integrantes de la casta se refieren a la líder de su *āśram* como a "nuestra Gran Señora Santa" (*Hamārī Mahātmā Bāī*), es revelador que el resto de la comunidad Nāthdvāra casi invariablemente se refiere a ella como a "la Señora de los Carpinteros" (*Sutār Bāī*). Así la comunidad dice en estas palabras que aún no ha perdido de vista sus humildes orígenes de casta, su origen carpintero de baja casta śūdra que ella comparte con todos sus compañeros de casta pintores. No obstante, es respetada y su estatus es alto. Frecuentemente, hombres santos viajeros que tienen fama en toda la India, visitan su *āśram* durante unos pocos días y predicán. Durante el día, mujeres de su casta de pintores, así como mujeres de otras castas de alto estatus, vienen a salmodiar y cantar cantos devocionales. A menudo la Mahātmā Bāī lee las grandes épicas, el *Rāmāyana* o el Mahābhārata, o predica las obras de famosos santos hindúes. Como guía espiritual y maestra de las mujeres de la comunidad total de la casta superior durante el día, y como *guru* de un grupo más pequeño de hombres de la casta superior en las noches, juega un importante papel en hacer que el resto de la población hindú la acepte a ella y a su casta como verdaderos brahmanes. Es también una importante fuerza sanscritizante dentro de su propio *jāti*, haciendo el papel de guardián, controlando que sus compañeros de casta observen estrictamente, en su conducta simbólica de todos los días, las reglas establecidas por los conceptos ortodoxos de pureza-contaminación.

Un ejemplo específico viene a la mente: durante varias

semanas, inocentemente, habíamos dejado a una intocable barrer el piso de nuestra casa. *Mahātmā Bāī* notó esto desde su azotea contigua a la nuestra. Convocó a una reunión a sus compañeros de casta y finalmente envió a un pintor amigo a informarnos que si no rectificábamos el error inmediatamente, conservando a la intocable más allá de los confines de nuestro patio interior, ninguno de los pintores estaría autorizado a entrar nuevamente en nuestra casa para entrevistas. De una manera india particularmente aceptable, *Mahātmā Bāī* realiza una función vital en las últimas etapas de la lucha para obtener el pleno estatus ritual brahman y está sostenida por su grupo de casta. Como individuo, ella es la máscara de toda su casta.

La existencia de *Mahātmā Bāī* y su influyente y respetado *āśram* a nivel de la comunidad local, complementan efectivamente la eficiente asociación de la casta jangira (*Mahāsabhā*) en Delhi. La *Mahāsabhā* está activamente comprometida en la reforma del *jāti* es decir, en sanscritizar los estilos de vida de diversas secciones del *jāti* en su totalidad, pero a nivel regional y no local, *Mahātmā Bāī* y su *āśram* interactúan intensamente con la comunidad hindú local en la aldea de Nathdvāra. Al fin, es solamente este segmento local de la población de la villa quien puede validar su nueva identidad étnica brahman. Se necesitará el acuerdo mutuo para mantener los límites, aun una vez que los atributos del estatus brahman hayan sido emulados exitosamente en su conducta diaria: lenguaje, vestido, etc. El *āśram* es uno de estos medios para mantener los límites.

Como se mencionó previamente, las castas de arquitectos y pintores, junto con la de orífices, tuvieron una ocasión más propicia para una sanscritización exitosa porque eran considerados grupos śūdra ritualmente "puros". Los miembros de la casta jangira fuera de Nathdvāra, con excepción de varios habitantes urbanos en Udaipur, generalmente no son pintores ni artistas. En esas aldeas donde son carpinteros o trabajan el metal, han tenido menos éxito en la sanscritización. Muy frecuentemente, sus reclamos de un estatus de casta superior no han sido validados ni han encontrado

aprobación en la interacción social cotidiana. Aun los pintores de Nāthdvāra, sus compañeros de casta aldeanos, los miran con desdén, ahora que ellos han logrado, en gran medida, éxito por sus propios esfuerzos. En 1969 una conferencia regional organizada por la *Mahāsabhā* de la casta en Delhi cerca de Nāthdvāra, pero no asistió ni un solo pintor de este lugar. El pintor Tulsi Dās explica por qué: "No... Yo no fui. Nadie de aquí fue. Era para los aldeanos porque ellos están menos educados. Somos parientes del mismo *jāti*... , pero su pañchayat es otro. ¡Ellos no pueden votar en nuestro pañchayat! Nosotros en Nāthdvāra nos mantendremos independientes de ellos. Es una pérdida de tiempo ir allí —dos días enteros. Es solamente para que ellos puedan elevarse, ya que son tan toscos e ignorantes."

Es muy posible que los pintores eventualmente rompan con sus compañeros de casta carpinteros de las aldeas circundantes, si estos últimos no triunfan rápidamente en la sanscritización de sus posiciones. Ya hay un número suficiente de pintores, arquitectos y refinados carpinteros urbanos en Nāthdvāra y Udaipur, que están "suficientemente aceptados" y que "pasan", al responder a las demandas de una red de matrimonio separada y viable. El grupo de artistas pintores sanscritizado con más éxito está convirtiéndose en un grupo más autónomo socialmente, y ocupacionalmente separado de los otros. Hay signos de escisión. En Udaipur hay ya dos unidades sociales del mismo *jāti* jangira completamente separadas. Los pintores de Nāthdvāra se refieren a los integrantes de una de ellas como "nuestros" y a la otra como a "esos rudos patanes campesinos que ni siquiera saben vivir como seres humanos civilizados." Por otra parte, los jangiras aldeanos se refieren a sus compañeros de casta de Nāthdvāra y Udaipur con sentimientos mixtos: son "arrogantes, superiores, diestros, inteligentes, más educados, y no amistosos". Esto está diciendo que un tipo de situación hipergámica se ha desarrollado en la región; mientras que las niñas aldeanas en muchos casos se "elevan por medio del matrimonio" hasta alcanzar las familias de pintores de Nāthdvāra y Udaipur, las niñas de Nāthdvāra

casi nunca "descienden a causa del matrimonio" con miembros de familias de aldeanos que no son pintores. Puede esperarse que la sección superior de artistas de la casta llegue a distinguirse más social y económicamente de la otra sección con el correr del tiempo.

Además del ímpetu dado a la movilidad social en las clasificaciones censales, ha habido otros cambios significativos en la conducta y hábitos de trabajo de los pintores de Nāthdvāra, debidos a la occidentalización. El término occidentalización se usa aquí en su sentido más amplio, incluyendo influencias europeas y norteamericanas, aunque los cambios de más largo alcance y más duraderos se hayan producido bajo gobierno británico.

La aceleración de la modernización en la India, especialmente desde la independencia en 1947, trajo consigo la ruptura final de las relaciones tradicionales entre patrón y artista. La *Pax Britannica* nunca tomó el papel del patrón "real", indudablemente porque quizás no pudo, ya que un rasgo esencial de esa relación ha sido siempre una participación, por lo menos parcial, en símbolos culturales y valores estéticos bien conocidos, por parte de artistas y patronos tradicionales. Durante la dominación británica había todavía algunos pequeños príncipes, māharājas locales, que continuaban manteniendo y tomando un interés activo en patrocinar al artista y a su oficio. Pero estos lazos, gradualmente se debilitaron y se desvanecieron a comienzos del siglo. El maharana de Udaipur es uno de los pocos patronos activos que han continuado siéndolo en el siglo xx; el sumo sacerdote mahārāja de Nāthdvāra dejó de serlo mucho antes.

Mientras hubo mahārājas que mantuvieron viva la luz del patronazgo, pintores y artistas de todas clases se reunían para recibir el sostén temporario que necesitaban para seguir trabajando. Pero aun antes de que terminara el dominio británico este medio de ayuda comenzó a agotarse, y hoy toda clase de patronazgo "real" amplio está virtualmente extinguida. Aunque el gobierno de la India ha extendido su ayuda y ha alentado a otras industrias familiares, más de doscientos pintores que viven en el distrito de Udaipur en

Rajasthan dicen que no han recibido nada. Sin un importante apoyo financiero y sin fomento, pueden desintegrarse como comunidad de pintores.

Ante la ausencia del patrono esencial, ¿qué les ocurrió a estos pintores en los últimos ciento cincuenta años? Primero, cuando los ingleses trajeron la imprenta a la India, revolucionaron la educación y la comunicación al introducir la palabra impresa. Esto y la fotografía parecieron señalar el momento final de la pintura tradicional en la India. Una vez que los indios de las zonas rurales pudieron comprar reproducciones y oleografías baratas, especialmente las de los dioses y diosas populares hindúes, ya no había razón para mantener a los pintores populares tradicionales. Por el contrario, entre las masas iletradas y aun en las clases medias, hay un cierto prestigio social relacionado con la posesión de una imagen impresa, casi como si fuera lo mismo que tener un libro. También es más fácil escoger entre varias estampas populares que pueden adquirirse en cierto lugar en un mismo momento. Así los clientes pueden evitarse la molestia de consultar primero con un pintor y de tener que regatear sobre precios y medidas. Finalmente, las láminas impresas son más baratas, y como son "nuevas" son motivo de gran interés.

La falta total de apoyo oficial, la ausencia de una clientela capaz de discernir, y una creciente secularización de valores religiosos en la India, han forzado al pintor indio a verse a sí mismo bajo una nueva luz. Más frecuentemente debe preguntarse qué puede *obtener* de la pintura, en contraste con qué puede *dar* a su arte. Debe verse a sí mismo y a sus pinturas como artículos de consumo, y a su actividad artística como comercio. La modernización de la pintura popular ha destruido un regocijo básico, y el vínculo orgánico que una vez existió entre artista y patrono —fuere el patrón otro aldeano o un rey. En todo Rajasthan el desilusionado pintor se lamenta: "Ya no puedo pintar con mi propio corazón".

En lugar del patrono encontramos al turista indio y extranjero, ambos solamente en busca de curiosidades y, en

la mayoría de los casos, no en busca de conceptos tradicionales de belleza. A raíz de esto ha declinado en general la calidad de las pinturas hechas para el mercado exterior. En lugar del patronazgo real encontramos al hombre de negocios, el *bania*, que fomenta la prisa y una eficiencia estéril al poner a un pintor en competencia con otro, en favor de sus propios fines. Estos hombres de negocios son bastante inescrupulosos en general, puesto que falsifican las pinturas ante los turistas diciéndoles que son antiguas, y que las copias son genuinas. En los centros turísticos urbanos, lejos de Rajasthan, obtienen exorbitantes sumas por un trabajo inferior pintado sólo el día anterior. El *bania* que le paga a un pintor de Nāthdvāra cien rupias por una miniatura, pedirá por ella entre 700 y 2000 rupias en las ciudades.

Ha desaparecido el ideal de responsabilidad del gremio y, con él, la cooperación entre pintores y la falta de competencia inmisericorde. Muchos pintores están fuertemente endeudados con los *banias*. Por ejemplo, para financiar una boda y construir una pequeña habitación extra en su casa, el artista Bhim Dās ha pedido prestada una gran suma de dinero a un comerciante de arte que viene a visitarlo de tiempo en tiempo. A cambio del préstamo, libre de interés, el negociante tiene derecho a la primera opción en todo lo que el pintor produce, y de esta manera lo controla. Es una nueva clase de relación *jajmānī* que ha surgido en respuesta a los mercados turísticos en expansión en la India y fuera de ella, aunque a diferencia de la antigua asociación aldeana, que de varias formas ofrecía beneficios mutuos a las partes interesadas, el pintor está ahora atrapado sin defensa, por el dinero. El dinero ha reemplazado al pago en tierra u otros bienes y servicios.

La nueva forma de patronazgo y los mercados distantes han creado una situación en la que los pintores, si tienen esperanza de sobrevivir, deben esforzarse para producir un producto completamente estandarizado para el consumo masivo de los turistas. A menudo esto ha significado una reducción en el tamaño de las pinturas. El Bhilvara Parh, por ejemplo, una pintura rajasthani sobre tela que aún hoy

usan los trovadores ambulantes en el campo para contar una historia de aldea en aldea, tiene según la costumbre, cerca de 17 metros de largo por metro y medio de ancho. Por lo menos durante los últimos ocho años el *Parb* se ha ido reduciendo cada vez más. Para los mercados de Delhi y Bombay, ha sido cortado en piezas más pequeñas de "tamaño maleta".

El espíritu comercial ha llegado a infectar todos los aspectos de la vida del pintor. A causa de la creciente competencia entre individuos, pintores de la misma casta trabajan solos, subrepticamente y temiéndose unos a otros. Hay muy poco intercambio de ideas, fantasías artísticas o información técnica.

Las demandas del mercado de eficiencia, rapidez y de un producto que se pueda vender al turista, han puesto fin a la individualidad y a la creatividad en la pintura de todos, excepto en el caso de unos pocos pintores valientes dedicados a los viejos estilos mewari. La esterilidad artística, el convencionalismo y los estilos congelados, caracterizan la nueva ola de pinturas populares de Rajasthan. Lo peor de todo es que los pintores han perdido mucho de su propio respeto, sin el cual la creatividad es imposible. El público indígena comprador de arte ya no valora muchas de las tradiciones artísticas más antiguas, y por lo tanto las artes pictóricas no expresan más el orgullo del pintor y su sentido de unidad social.

También se han abandonado las técnicas y materiales antiguos para ganar tiempo y hacer más dinero. El artista popular ha perdido el precioso tiempo libre que tuvo alguna vez para ser a la vez un artesano mejor y un artista más creativo en su estilo. ¿Quién se tomará el trabajo de preparar los pigmentos a la manera antigua, cuando las recompensas son inversamente proporcionales al cuidado del artista por estas cosas? En lugar de reunir y moler piedras de las laderas de las montañas, los pintores ahora usan polvos químicos comerciales que a menudo producen un efecto demasiado brillante. En lugar del cuidado meticuloso que una vez produjo tan alta calidad, y la vitalidad original que ex-

presaba la *joie de vivre* y el espíritu popular rajasthani, la cantidad se ha convertido, por fuerza, en el objetivo.

Es interesante que hasta ahora muy pocos motivos occidentales hayan sido pintados, y aunque los materiales y herramientas fabricados industrialmente (pintura, papel, pinceles, etc.) se están usando en mayor grado, los motivos sagrados no han sido afectados. Se expresan inconscientemente dos actitudes: 1) No se han abandonado los estilos y motivos apreciados de sus escuelas tradicionales. En su lugar han elegido realizar ciertos tipos de pinturas de su repertorio tradicional que por experiencia saben que los turistas encontrarán más atractivas y por lo tanto las comprarán. De este modo, el pintor Ram Lāl pinta miniaturas o copias de miniaturas durante cerca del noventa por ciento de su tiempo de trabajo. En el tiempo restante, bosqueja lo que más le gusta, trabaja en pinturas *pichvai* por encargos muy especiales, y de esta manera siente que ha transigido con las realidades financieras de la nueva época. Otros pintores pintan miniaturas con características eróticas o de la secular escuela mogol, pues saben que los turistas occidentales las prefieren. Reordenando de esta manera sus prioridades artísticas, los pintores aumentan sus ganancias monetarias; los pintores no creativos al menos, racionalizan diciendo que ellos no han perdido nada en el proceso. Aún así, todavía se trata de trabajo dentro de sus estilos rajasthani, y sólo unos pocos de los pintores más jóvenes han sugerido que comenzarían a pintar la crucifixión u otros temas que no tienen significado profundo para ellos: 2) Cuando se llega a aceptar el cambio, se hace una importante distinción entre motivos seculares y religiosos. Las artes con motivos seculares, como pinturas de paisajes y diseños de guardas, han sido introducidas o han cambiado más rápidamente para satisfacer las nuevas demandas de un arte barato producido masivamente. Diseños de animales, motivos decorativos agradables y dibujos de relatos populares que estrictamente hablando, no son sagrados, cambian en estilo y contenido más rápidamente que las pinturas asociadas con

la Gran Tradición hindú y el complejo del templo sagrado de Śrī Nāthji en Nathdvāra.

Aunque aún hay bastantes peregrinos que vienen a Nāthdvāra cada año y compran suficientes pinturas para mantener vivos a todos los pintores, su posición se está debilitando. Los cambios arriba mencionados están alcanzándolos rápidamente. A pesar de las penurias económicas y las tensiones socio-políticas que el surgimiento de un nuevo estado nacional ha producido en la vida de todos los indios, es asombroso que tan pocos pintores hayan dejado sus ocupaciones de casta. Aquellos que lo han hecho desarrollan en general ocupaciones artísticas que requieren más educación. Algunos han llegado a maestros de arte, o están inscritos en clases de arte a nivel de colegio superior. Un ex pintor está vendiendo frutos de areca y otros pocos se han convertido en conductores de ómnibus o impresores de calendarios.

En este artículo he documentado la ingeniosidad y las actividades exitosas de las castas de artistas para responder a oportunidades de movilidad social en el pasado. Pero, ¿qué hay acerca del futuro de los pintores de Nāthdvāra? Hasta ahora, las pinturas han seguido siendo funcionales, mientras son utilizadas en contextos rituales y aún reflejan y mantienen una identidad cultural. Los adeptos vaiṣṇava del culto del "Divino Niño Viviente" Śrī Nāthji, constituyen un grupo étnico discreto e identificable dentro de un marco pluralístico mayor. Las pinturas siempre han fomentado la comunicación interétnica, y continuarán haciéndolo en la India mientras las sectas hindúes principales atraigan un número significativo de adherentes. Los pintores, de todos modos, no pueden seguir sobreviviendo gracias a este único mercado, y por lo tanto se puede esperar un aumento de la importancia de las artes comerciales de *souvenirs*, y del mercado turístico extranjero para el cual generalmente se hacen. Esta clientela es bastante ignorante en lo que respecta al hinduismo, y por lo tanto está poco preparada para entender o apreciar el contenido de las exóticas pinturas populares de la India. Siendo éste el caso, es imposible prede-

cir cómo y hasta qué punto las pinturas pueden fomentar y fomentarán la comprensión cultural mutua.

El dios hindú de la creatividad, el Señor Viśvakarma, ha dicho: "Yo seré muchos". Dentro de la sorprendente diversidad y pluralismo cultural que caracteriza a nuestras sociedades contemporáneas, tendremos que tomar en consideración las palabras del dios y buscar las unidades psíquicas subyacentes. Pasaremos de esta etapa en la que las exóticas artes étnicas son simplemente curiosidades y símbolos del estatus, a una etapa más seria en la que más personas estudiarán realmente las culturas de las que provienen. El arte jugará un papel vital en esta aventura intercultural; hasta que podamos comenzar a buscar universales simbólicos y similitudes psicológicas, así como diferencias estilísticas y culturales formales, las artes étnicas servirán como indicadores psico-culturales de una cultura mundial más unificada.