

UNIDAD EN LA DIVERSIDAD. CRONOLOGÍA DE UN MITO EN EL ARTE Y LA CULTURA VISUAL DE LA INDIA CONTEMPORÁNEA¹

Sergio Román Aliste²

Abstract: The “Unity in Diversity” slogan has covered the whole history of nationalism in India since the colonial period to the present, as a foundational concept of the Indian nation, or the India Union, its official name. This paper deals with the development of the slogan from the end of the 19th century up to the beginning of the 21st, through its reflections in fine arts and in some examples of visual culture.

Keywords: national identity; rhetoric of equality; Jawaharlal Nehru; Mahatma Gandhi; Ravi Varma; Nalini Malani; Vivan Sundaram

Resumen: El lema “Unidad en la Diversidad” recorre toda la historia del nacionalismo indio desde el período de dominio colonial hasta la actualidad, funcionando como concepto fundacional del Estado indio, denominado oficialmente como Unión India. Este artículo pretende mostrar el recorrido del lema desde finales del siglo XIX a principios del XX a través de su reflejo en las artes plásticas y en manifestaciones puntuales de la cultura visual.

Palabras Clave: identidad nacional; retórica de la igualdad; Jawaharlal Nehru; Mahatma Gandhi; Ravi Varma; Nalini Malani; Vivan Sundaram

La gloria de India ha sido el modo en que ha tratado de mantener dos mecanismos simultáneos: su infinita variedad y al mismo tiempo su unidad en esa variedad³.

Jawaharlal Nehru

La abrumadora diversidad que caracteriza a India es tan obvia como el hecho de que la unidad administrativa que hoy la cobija es el resultado de la coyuntura histórica contemporánea. Otra cosa son las declaraciones e intenciones públicas de los protagonistas de la construcción nacional, que en el complejo contexto de la Independencia trataban de asentar y potenciar en la mentalidad colectiva una identidad definida sobre una vaga conciencia de comunidad. Las estrategias políticas e ideológicas estaban en ese momento necesitadas de referentes unitarios, y dado que la Historia india no se mostraba muy colaboradora, los líderes indagaron en la geografía del Subcontinente y en los mitos antiguos, apoyándose muy a menudo en el arte, para obtener resultados que cimentaran sus tesis. Jawaharlal Nehru, fue incluso

Román Aliste, S. (2011). Unidad en la diversidad. Cronología de un mito en el arte y la cultura visual de la India contemporánea. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, 1 (2011) Março, 319-338

más allá, y encontró indicios en un lugar aún más recóndito, una conciencia íntima “predestinada” hacia la unidad:

“Desde el amanecer de la civilización un cierto sueño de unidad había rondado a la mente india. Esa unidad no fue concebida como algo impuesto desde fuera, como estandarización foránea o nivelación de creencias. Era algo más profundo y, dentro de su funcionamiento, tenía lugar la más amplia tolerancia de creencias y costumbres y toda diferencia era admitida y estimulada” (Nehru, 2004: 55).

Opiniones como ésta pretendían mostrar como natural una unidad de nuevo cuño establecida sobre un marco de pluralidad sin igual en el que, y esto sí es cierto, la aceptación de la diferencia ha nacido tradicionalmente de modo espontáneo. Pero dejando de lado el recurso de ese borroso paisaje que llama “mente india”, Nehru nos ofrece algunas claves importantes. Afirma que “esa unidad no fue concebida como algo impuesto desde fuera” (Nehru, 2004: 55), y dicho exactamente de ese modo Nehru tiene toda la razón, pero habría que dar la vuelta a la frase para conocer el orden real del proceso. Lo impuesto desde fuera fue el control de India como una entidad cerrada de dominio colonial, gobernada desde Londres a través de un virreinato. La unidad fue concebida después, y nació de las élites indias formadas en los centros educativos coloniales, donde se ofrecían las mismas herramientas intelectuales que los estudiantes europeos podían manejar, y entre ellas el conocimiento de las ideas ilustradas o los conceptos del nacionalismo decimonónico. Por esta razón, durante las primeras décadas del siglo XX se dio la paradoja de que los líderes indios necesitaran transmitir a las masas el concepto de unidad nacional, nacido al abrigo del poder británico, al mismo tiempo que se rebelaban contra su sistema de dominio.

Pero volvamos a las palabras de Nehru, en las que el líder negaba que las pretensiones unitarias implicaran algún tipo de estandarización o nivelación de creencias. Este es un punto fundamental para el tema que vamos a abordar, pues entronca con el lema político de mayor calado para la construcción de India como Estado independiente. Y no puede ser otro que “Unidad en la diversidad”, la unión de dos términos que los diccionarios presentan como antónimos y de cuya asociación resulta una llamativa paradoja. A lo largo de este texto se comprobará que la trayectoria de este lema a lo largo del siglo XX escapa a cualquier definición monolítica, funcionando más bien como gran contenedor de ideas,

anhelos, desengaños, intenciones políticas (que muchas veces no trascienden lo *políticamente correcto*), y muy a menudo, sutiles manipulaciones encubiertas. Su uso intensivo como estandarte político le dio gran popularidad, pero también lo desgastó y dejó vacío cuando la evidencia de las circunstancias sociales era incompatible con su uso propagandístico. El arte, la publicidad, la fotografía y el cine han sido testigos, y muchas veces actores, de todos estos procesos, como ahora iremos desgranando.

I. Diversidad (orquestrada)

Algo más de cien años separan a dos representaciones artísticas muy señaladas en torno al tema de la *Unidad en la Diversidad*, ambas protagonizadas por la imagen de la mujer. Desde su contemplación como objeto de la curiosidad ajena hasta su exposición como víctima señalada en una violencia generalizada. Las dos obras podrían presentarse como extremos de un segmento no recto, más bien sinuoso, a través del cual quedan al descubierto ciertos entresijos de la Historia contemporánea de India.

El primero de esos hitos es una famosa pintura de Raja Ravi Varma, titulada *A Galaxy of Musicians* (1893, Sri Jayachamarajendra Gallery, Mysore), que funciona como una condensación del universo femenino indio de finales del XIX, con sus diferentes tipos étnicos, fisonomías, atuendos... y sus variados instrumentos musicales. El conjunto resultante es una atípica orquesta que, suponemos, interpreta una armoniosa melodía, metáfora general de una India en proceso de afinación, pero que pretende sonar de manera coordinada. La galaxia de mujeres, concebida como microcosmos, se muestra como un fragmento teatral de una entidad mucho mayor (Kapur, 2000: 161-178). Los tipos representados por el artista son modelos escogidos a raíz de la observación directa, fruto de los viajes que organizaba para ampliar su catálogo de tipos femeninos, en los que parece habitar una intención documental soterrada bajo la teatralidad. Por ello, junto a su innegable componente alegórico, la contemplación de esta obra evoca una estampa de interés antropológico; una percepción que se refuerza si observamos esta representación en su verdadero contexto: una serie de pinturas con una marcada inclinación a representar la diversidad étnica de India, que ocuparon a Ravi Varma desde el año 1892 y que fueron mostradas en la Exposición Universal de Chicago de 1893. En la serie tenían cabida, camufladas a menudo bajo temas narrativos, mujeres de casta alta procedentes de Kerala, gitanas de Tamil Nadu

o bailarinas de Bombay. Las pinturas fueron enviadas a Chicago con un comentario que las encomendaba a la mirada del público americano, con la esperanza de que pudiera valorar “el encanto y sofisticación de las mujeres indias” (Kapur, 2000: 162). Y efectivamente, el jurado de la exposición supo apreciar las obras, pero no por su interés formal, su factura o composición, sino por su “valor antropológico”. Prueba de ello es que las pinturas de Ravi Varma no fueran consideradas para la sección de Bellas Artes, y quedaran ubicadas en el pabellón etnográfico (Mitter, 1997: 199).

El indudable intento de definición de una identidad nacional, múltiple y a la vez homogénea (si esto es de algún modo compatible), fue abordado por Ravi Varma desde su posición aristocrática y en profunda simbiosis con el poder colonial. Su mirada era puramente orientalista, es decir, caracterizada por la contemplación de su propia realidad con un exotismo aprendido de los extranjeros que habitaban su territorio. Y en esta cuestión actuó como mero intermediario: ante una visión condicionada por el exotismo de otros, se hacía necesaria la aprobación de los mismos observadores ajenos. Esto nos lleva a la exhibición de una variedad para la galería, convenientemente maquillada y ataviada para la ocasión, pero que al mismo tiempo pretende definirse como india y difundirse como tal, en un contexto de nacionalismo embrionario.

II. Diversidad (apadrinada)

La vertiente “oficial” de Ravi Varma como pintor de corte de *maharajas* vasallos del Raj Británico, asistente asiduo a salones victorianos o embajador del exotismo indio en exposiciones internacionales, contrasta, pero no choca, con su dimensión “popular”: aquella que desarrolló desde el taller de estampación oleográfica que fundó en 1892 (Neumayer; Schelberger, 2003: 48), donde se trasladaron a papel gran parte de sus lienzos, facilitando su transporte y difusión. La iniciativa de Ravi Varma se sumó a otras que ya funcionaban gracias a los avances técnicos, aunque sin duda fue la que obtuvo mayor fama y relevancia en toda India. Gracias a estos nuevos procesos de estampación, la vitalidad de las iconografías se potenció al salir de los círculos religiosos y aristocráticos y extenderse popularmente de manera masiva, casi podríamos decir que compulsiva. Dentro de los novedosos medios de reproducción, las imágenes devocionales se fundieron con pasajes mitológicos y literarios, que a veces se entremezclaban con anuncios comerciales y propagandísticos hasta acabar configurando

fuentes visuales muy aptas para las corrientes políticas de finales del siglo XIX y principios del XX. La fuerza del movimiento nacionalista indio se basó en gran medida en la difusión de referentes gráficos que servían de apoyo y escaparate a sus estrategias. Y éstos procedían en su inmensa mayoría de la despensa iconográfica del hinduismo, que con su catálogo infinito de mitos, símbolos y motivos, resultaba de gran versatilidad.

La avalancha de imágenes que pueblan la cultura popular india desde el siglo XIX arrastra una visibilidad mayoritaria de la corriente plural del hinduismo, previsible por otra parte, por ser el conjunto de creencias más arraigado en la población. Lo que aquí nos interesa, no obstante, no es el carácter de los símbolos de la mayoría, ni el fenómeno de su difusión e incorporación a la vida cotidiana, sino un hecho muy particular: que de ese abanico inabarcable de referentes visuales surjan iconos en los que se presenta la diversidad de creencias bajo un marco de convivencia, de igualdad o de colaboración común, teniendo en cuenta siempre que el origen de la iniciativa sigue siendo –no lo olvidemos– un ámbito de creencias definido y mayoritario, y ello conduce a inevitables implicaciones sobre el ordenamiento de la diversidad.

A raíz de las controversias provocadas por las costumbres alimentarias de musulmanes y cristianos con respecto a la carne de vaca, diversos sectores de la comunidad hindú lanzaron campañas en defensa de la sacralidad del animal. En algunas ocasiones, las estampas publicadas enfocaron la cuestión en clave de conflicto, pero en otros momentos fue esa esfera religiosa la que extendió mensajes de acogida bajo su seno hacia el resto de creencias, como se muestra por ejemplo en *Chaurasi Devata Auvali Gay* (Ravi Varma Press, ca. 1912). En esta estampa, la figura de la vaca, presentada con indudable sacralidad mediante la incorporación de ochenta y cuatro divinidades a lo largo de su cuerpo, nutre a las diferentes comunidades religiosas del país. Bajo su cobijo, hindúes, musulmanes, europeos y parsis, beben de la leche recién ordeñada en aparente plano de igualdad. Sin embargo, la asociación del cuerpo de la vaca con la nación daba pie a los autores y editores de estas imágenes a incorporar mensajes tendenciosos (Pinney, 2004: 106-109), que conminaban al resto de credos a nutrirse de la nación sin dañarla, es decir, a beber su leche y prescindir de su carne.

Podríamos avanzar varias décadas y dejar atrás momentáneamente el período colonial para observar ejemplos similares de la segunda mitad del XX; los modelos se han mantenido

en términos generales independientemente de coyunturas políticas, aunque muchas veces reforzados indirectamente por ellas. El impulso secularizador derivado de la promulgación de la Constitución de India en enero de 1950 condicionó el enfoque de muchos de estos referentes visuales de la cultura popular. Algunos de los ejemplos más relevantes en este contexto fueron muy difundidos en la iconografía de los calendarios, como ha analizado de manera extensa Patricia Uberoi. Uno de ellos es el tema *Ham sab ek hain* ('Todos somos uno', Delhi, ca. 1990; ver Uberoi, 2003: 192-195; 201-213), que muestra las caras de cuatro niños de rasgos casi idénticos distribuidos en las esquinas de la ilustración, representando a las comunidades hindú, musulmana, sikh y cristiana, por este orden. La contemplación apresurada de la estampa podría llevarnos a pensar en una igualdad de creencias bajo el marco secular, y a considerar la imagen como un ejemplo canónico de la perseguida "unidad en la diversidad", pero varios elementos de la misma chocan súbitamente con esa percepción. Por un lado, como señala Uberoi, se encuentra la estereotipada representación de los representantes de las comunidades no hindúes, en especial el muchacho musulmán, ataviado con un sombrero reservado para celebraciones especiales de su religión, y el chico cristiano, vestido con camisa blanca y corbata. Ambos parecen mostrarse como "los otros entre nosotros", ante la necesidad de presentarse diferenciados como *delegados* de sus respectivas comunidades. Por el contrario, el primer niño se muestra natural y no es reconocible como hindú a través de ningún signo distintivo especial. Podría serlo únicamente por eliminación (aunque su ropa color azafrán le delata), mostrando a su credo como normal, *lo no diferente*. Por otro lado debemos destacar la presencia de Bharat Mata, la Madre India⁴, muy próxima iconográficamente a Durga, en el medallón central, en torno al que orbitan las cabezas infantiles y que redefine la visión de la nación como un espacio de dominio hindú.

El Partido del Congreso, liderado por Jawaharlal Nehru y Mahatma Gandhi, fue el gran responsable y valedor del carácter secular de la nación india, marco de neutralidad que finalmente se impuso tras la Independencia de 1947 aunque, como acabamos de anotar, la interpretación popular muestra una gran autonomía en el proceso de apropiación y desarrollo plástico del concepto. No obstante, no siempre fue así; el Partido del Congreso tuvo que desprenderse de ropajes⁵ excesivamente vinculados a los colores

de la comunidad mayoritaria a medida que la fecha de emancipación de la nación se aproximaba. Pero antes de acercarnos a ese momento se hace necesario detenerse un poco en el papel estético del Raj Británico respecto a la diversidad india.

III. Diversidad (colonizada)

Una tira cómica de 1889, cuatro años posterior a la fundación del Partido del Congreso, asociaba a la formación política con el símbolo de la vaca; el animal atendía de modo impasible al diálogo entre la lechera y Britannia, personificación alegórica del Imperio, sobre la calidad e idoneidad de su propia leche (Neumayer; Schelberger, 2008: 41). La forma antropomorfa de la nación británica estaba en ese momento en disposición de comenzar a dialogar con su homólogo india, que indudablemente era Bharat Mata, a veces asimilada a la vaca nutricia. La presencia sobre un mismo territorio de dos fuerzas alegóricas unitarias cambió por completo la perspectiva del Raj, que contemplaba el ascenso de un nacionalismo indio cada vez más estructurado y coordinado. Este paso fue fundamental para el cambio de estrategia estética del poder colonial, representada a la perfección por la arquitectura oficial. Ya no parecía viable la imposición de identidades extrañas, a través de estilos neogóticos o neoclásicos, cuyos ornamentos habían cubierto los principales edificios públicos e institucionales de las Tres Presidencias (Calcuta, Madrás y Bombay) durante el siglo XIX. El nuevo programa debía ser necesariamente más permeable —dentro de una inevitable tendencia historicista— a las soluciones arquitectónicas locales⁶.

El problema surgía en el momento de plantear un estilo característicamente indio, de apariencia unitaria y que no aludiera explícitamente a formas arquitectónicas asociadas a comunidades religiosas, principalmente la hindú y la musulmana. Esta suma de condiciones anticipaba un problema casi irresoluble, que fue solventado mediante la incorporación de referentes civiles, aunque mostraran vinculaciones con creencias religiosas. Y en este último caso fue posible encontrar un modelo histórico apropiado: La arquitectura palaciega de Fatehpur Sikri, caracterizada por la hibridación de elementos tanto islámicos como hindúes y construida bajo las órdenes del emperador mogol Akbar el Grande (1542-1605), resultaba idónea no sólo por sus valores formales, sino por el prestigio de su fundador como conciliador de creencias religiosas. Los arcos festoneados, *chattris*, ménsulas y saledizos se presentaron

súbitamente en las mesas de trabajo de los arquitectos británicos y se convirtieron en un léxico común para las construcciones oficiales más emblemáticas de inicios del XX, dentro de un estilo “Indo-Sarraceno” o simplemente “Anglo-Indio” de nuevo cuño. Según Partha Mitter, la arquitectura Indo-Sarracena vino a ejercer la función de representación del Raj como modelo de dominio “que aglutinaba un conglomerado de razas, castas y religiones bajo un severo paternalismo” (Mitter, 2007: 178).

Podemos referirnos a él en términos de paternalismo o mero tutelaje, pero lo cierto es que hasta 1901 esta gran maquinaria de control y explotación colonial había estado ordenada bajo una figura femenina, que no era otra que la Reina Victoria, presentada en ese momento en términos de “gran matriarca”. El museo-cenotafio dedicado a su memoria en Madrás (Henry Irwin, 1907) es la concreción más emblemática de ese estilo híbrido de soluciones puramente locales, “amadrinadas” bajo el manto británico. Y más aún, su figura entronizada, en bronce sobre un pedestal de mármol, y en perfecto eje con la entrada principal del otro museo-cenotafio erigido para su gloria en Calcuta, parece querer rivalizar con la fuerza de la misma Bharat Mata⁷. El propio monumento, conocido como Victoria Memorial Hall (William Emerson, 1902-1921), que no oculta su evidente deuda con el edificio mogol más universal, el Taj Mahal⁸, ha llegado a ser percibido popularmente como icono digno de imitación en las actuales celebraciones hindúes del Durga Puja. Todos los años es posible contemplar a lo largo de los pueblos y ciudades de Bengala, cuando no de otras partes de India (Gupta, 1997: 41-42), versiones más o menos fidedignas del Victoria Memorial transformadas en *pandals*, que no son otra cosa que estructuras efímeras de bambú y tela que albergan la imagen de la diosa durante la festividad. Y esa idoneidad no parece responder únicamente a la dignidad y empaque del edificio, quizás también al hecho de que sea la morada de una gran *shakti*, de una energía femenina que se percibe potente, con una gran fuerza de acogida.

IV. Diversidad (oficializada)

Si algo tuvieron en común el poder británico y el Partido del Congreso en las tres décadas previas a la Independencia fue la necesidad de definir unos símbolos oficiales de carácter más aséptico a los ya comentados, que fueran creados desde la asepsia a los referentes religiosos vigentes en las comunidades del país. Desde el poder se alentó un tipo de icono de carácter más abstracto

como la mejor forma de englobar a la pluralidad, prefiriendo lo anodino a lo poliédrico y la uniformidad externa a la exteriorización de lo plural. En este sentido, tanto el Raj como el nacionalismo indio acudieron al mismo referente antiguo cuando se planteó la necesidad de formular un entorno simbólico más neutral: El espacio emblemático del Imperio Maurya en la época de Ashoka el Grande (s.III.a.C.) resultaba idóneo por varias razones: por mostrarse como antecedente de unidad (casi total) de India, por su distancia cronológica con el presente y por su vinculación con la fe budista, tendente a una cohesión interna mayor que el hinduismo y al mismo prácticamente ausente en el territorio indio en época moderna⁹. El legado budista de la India antigua, que estaba siendo rescatado en ese preciso momento mediante la arqueología, se posicionó, en forma de *stupa*¹⁰, como referente ineludible de la nueva India secular en la misma cúpula del Palacio del Virrey (Edwin Lutyens, 1914-1931), hoy Rashtrapati Bhavan. De este modo, el carácter del *stupa* como símbolo abstracto del cosmos, de concentración (peregrinación) y expansión (difusión de la doctrina budista) se engarzaba con las nuevas necesidades de boato del Raj Británico, diluyendo su componente religioso y condensando sus implicaciones metafóricas y su asociación imperial¹¹. Formalmente, Lutyens elevó el *stupa* sobre un tambor como gran forma simbólica, vaciando su contenido físico macizo para cargarlo de nuevos valores de representación política, algo similar a lo que propuso la Asamblea Constituyente en el momento de redacción de la Carta Magna de India, que sería promulgada casi tres años después de la Independencia, en enero de 1950. En plena reformulación de los símbolos nacionales se tomó el motivo heráldico del Capitel de Sarnath como escudo de la Unión India, connotado con atributos tanto políticos (emblema de Ashoka) como religiosos (referencia simbólica a Buda y la fe budista). Mediante la alusión heráldica aislada y, nuevamente, la amnesia relativa a su componente religioso, el nuevo gobierno parlamentario pretendía imbuirse de las ideas de poder, ley, deber, unidad y universalidad. La rueda del *dharma* que coronaba el capitel de los cuatro leones también fue usada como motivo central de la Bandera de la Unión, en sustitución de la rueda de Gandhi, que había gobernado el espacio central de la tela durante la vigencia de la estrategia *swadeshi*. El proceso de construcción de la bandera resulta especialmente interesante en el marco de nuestro análisis por las modificaciones de significado a las que fue sometida.

El modelo tricolor fue imponiéndose desde los años veinte bajo el amparo de Gandhi, que inicialmente cargó de valores comunitarios a los distintos colores de la tela. El color rojo, que más tarde derivó en azafrán, tenía como misión simbolizar la sangre de los caídos en la lucha por la Independencia, al mismo tiempo que designaba a la mayoría hindú. El verde remitía de manera obvia al Islam, y se reservaba la neutralidad del blanco para la representación del resto de comunidades religiosas, más minoritarias. Sin embargo, en previsión a recelos y susceptibilidades, se fue optando (más aún de cara a su fijación constitucional)¹² por un camuflaje del simbolismo inicial tras las tintas planas, omitiendo los significados comunitarios –y aún más, negándolos– para sustituirlos por otro tipo de mensaje, más universal y neutral¹³, pero al mismo tiempo menos convincente a la luz de las deliberaciones y polémicas en las que estuvo envuelto el diseño de la bandera. Las pretensiones de la Asamblea Constituyente estaban claras: diluir la vinculación cromática establecida hasta ese momento, que suponía tratar a las comunidades como bloques que se superponen, que se oponen o que no se relacionan. El poso de comunalización había resultado devastador, al haber provocado la ruptura del cuerpo político en dos naciones, India y Pakistán, en el mismo momento de obtención de la libertad (Uberoi, 2003: 200). A cambio pretendía potenciar un simbolismo abstracto y *trans-religioso* para incidir, al menos desde el punto de vista teórico, en los aspectos comunes a todas las creencias y en el denominador común de *Verdad* que todas poseen, siguiendo el lenguaje habitual de la doctrina gandhiana, que en ese momento alcanzaba su momento álgido de difusión y aprobación tras el asesinato del líder en 1948.

V. Diversidad (interiorizada)

En cierto sentido, la propia figura de Gandhi actuó como aglutinante de esa visión ecuménica, de aproximación de credos a la *Verdad común*. Su apuesta por la secularidad del Estado no tenía tanto que ver con un marco de laicismo público, sino más bien con un espacio de encuentro conjunto de todas las creencias¹⁴. Por ello resulta lógico que la visión popular del asesinato del líder tuviera un enfoque eminentemente religioso, a la luz de muchas de las estampas publicadas en ese contexto y de las propias motivaciones del grupo extremista hindú que perpetró el atentado. En una de ellas, *Bapuji on eternal sleep* (1948; Ramaswamy, 2009: 242-243)

se nos presenta a Gandhi sostenido por Bharat Mata como si de una Piedad cristiana se tratase, potenciando la idea de sacrificio por una comunidad que llora la pérdida del padre de la nación a través de la madre común. Mediante su muerte violenta, Gandhi parece trascender los límites del liderazgo para aproximarse a su propia santificación, como muestra otra estampa de 1948 (Neumayer; Schelberger, 2003: 138) en la que su muerte es asimilada a la de Krisna, y su figura resucitada es apadrinada por Buda y Jesús¹⁵.

Dejando un poco de lado las alturas celestiales, la figura política del otro líder del Partido del Congreso, Jawaharlal Nehru, resulta más pragmática en sus posturas y más neutral en sus planteamientos seculares. Pero en cualquier caso, ambas personalidades (como cabezas más visibles de un partido político profundamente heterogéneo) lograron extender su visión de India como entidad coherente, donde las contradicciones se reformulan y se dan la mano. Aquello que se podía haber planteado como un problema (la necesidad de definición unitaria de la profunda diversidad de India), fue utilizado como recurso activo para la construcción del nuevo Estado (Uberoi, 2003: 200), dentro de lo que se ha denominado “retórica nehruviana”. Todo este esfuerzo para que la diversidad fuera sentida como algo propio, como un rasgo identitario en sí mismo, iba encaminado también a solicitar el compromiso de toda la población en el primer gesto de ejercicio de la democracia. Como se ha dicho, “los grandes líderes intelectuales del proceso de Independencia de India tuvieron que inventar la modernidad al mismo tiempo que inventaban India” (Fernández del Campo, 2009: 10). Y esa modernidad, una vez asentado el nuevo gobierno de la Unión, parecía ir ligada de manera indisoluble a una especie de optimismo nacional, relacionado con el hecho de saberse partícipes de una gran complejidad, que nacía de las características plurales de su propio país y se proyectaba hacia el exterior. La llegada a la ciudad de Bombay de Raj, un vagabundo a medio camino entre Charlot y Cantinflas, en la película *Shri 420* (Raj Kapoor, 1955), se convierte en un canto a ese nuevo sentir (Kapur; Rajadhyaksha, 2001: 18). El mendigo va entonando una melodía que rápidamente se convertiría en canción patriótica de calado popular: “Mis zapatos son *japani*, mis pantalones *englishtani*, la gorra roja de mi cabeza es *russi* pero mi corazón es *hindustani*...”.

Podríamos decir que esa retórica ha mantenido su inercia a lo largo de las décadas hasta la actualidad, si bien la época de optimismo nacional empezó a resquebrajarse bajo el primer

mandato de Indira Gandhi, y en especial con el Estado de Emergencia que decretó en 1975. El conjunto de instantáneas que el fotógrafo Raghu Rai obtuvo de Indira (Rai, 1985) a lo largo de sus dos etapas de gobierno (1966-77 y 1980-84) muestran una gran cantidad de matices en torno a la figura de la Primera Ministra, presentada como eslabón clave de una estirpe de liderazgo político, como imagen solitaria de ostentación del poder, y como receptora de los valores matriarcales de protección de la nación. Aunque, más que protectora, la vivencia popular contemplaba a Indira como la propia personificación nacional, tal como expresa la famosa frase “India es Indira, Indira es India”, muy difundida en aquel momento. Una de las fotografías de la serie de Raghu Rai, obtenida en el sur de India en 1984, muestra un cartel con la figura de Indira Gandhi herida de muerte dentro del mapa indio, ante la conmoción de unas transeúntes; unos impactos de bala que parecen haber atravesado a Indira y profundizado en el cuerpo mismo de la nación. Efectivamente, el asesinato de la Primera Ministra a manos de sus guardaespaldas sikh supuso también la muerte de una determinada visión de India, como se ha podido comprobar ante el discurrir político y social posterior a los años ochenta, que ha puesto en entredicho todo slogan oficial que mantenga la amable idea de convivencia próspera y feliz de las comunidades que componen el país.

De valorar y promover los matices plurales en la retórica del Estado se ha pasado, durante el ascenso al poder de la coalición nacionalista hindú liderada por el Bharatiya Janata Party, a promover el temor a las minorías en la misma base de una sociedad habituada al respeto de la diferencia. El “miedo a los números pequeños”, fomentado por esta corriente política, tal como lo analizó Arjun Appadurai (Appadurai, 2007: 67-110) en su famoso ensayo nos pone sobre aviso de una oposición frontal del *hindutva* hacia la multitud de comunidades religiosas indias¹⁶, y más aún, de una incompatibilidad con la propia pluralidad natural del hinduismo, de la que el BJP y otras asociaciones se autoproclaman valedores. Por ello, aunque el lema de la “Unidad en la Diversidad” se sigue invocando en cada nuevo discurso conmemorativo del Día de la Independencia, como se pudo comprobar en el 60 aniversario de dicho acontecimiento (2007), a través de las palabras del Primer Ministro Manmohan Singh (Singh, 2007), se hace evidente una cierta sensación de embalsamamiento del concepto. Su mención no parece trascender el grado de tópico reservado a las grandes

ocasiones, justo aquéllas más vinculadas a la conmemoración de los hitos de la Independencia y la construcción nacional, cuando el lema sí tuvo un sentido fundacional. Prueba de ello es el desfile militar del Día de la República, celebrado cada 26 de enero desde 1950. Jyotindra Jain ha analizado su calado ideológico, considerándolo una escenificación de la construcción cíclica de la nación mediante la exposición pública de su variedad étnica y cultural en una cabalgata de carrozas y maquetas a tamaño real (Jain, 2007: 60-75). A lo largo del Rajpath, avenida triunfal trazada por los británicos en el eje principal de Nueva Delhi, desfilan las identidades regionales en cartón-piedra, estado por estado de la federación, incidiendo más en la diversidad antropológica que en la propiamente religiosa, e insistiendo en el carácter de mosaico espacio-temporal en el que también cabe la reconstrucción de las marchas militares de los siglos VII a XVIII, para remarcar el concepto de nación como una entidad homogénea y sin rupturas (Jain, 2007: 64). Un barniz muy vistoso, pero que corre el riesgo de ocultar la veta natural: cuando el renombrado artista K. G. Subramanyan¹⁷ fue invitado a participar en el comité de asesoramiento del desfile de la parada militar, dejó clara su opinión al respecto. A sus ojos, se trata de una representación plana y colmada de tópicos, que no ahonda en los verdaderos valores de diversidad de India.

VI. Diversidad (traicionada)

La novela Q&A (traducida al castellano como *¿Quién quiere ser millonario?* Swarup, 2009) nos ofrece un buen ejemplo del devenir del lema que abordamos aquí. Vikas Swarup, su autor, bautizó al protagonista con el nombre Rama Mahoma Thomas, reuniendo a las tres religiones principales de India en una sola persona. Podríamos pensar, al igual que el presentador del programa en el que participa Thomas, que ese nombre “expresa la riqueza y diversidad de la India” (Swarup, 2009: 44). Pero, más bien, a lo que remite esa conjunción es a una situación rocambolesca, un ejercicio de lo “políticamente correcto” rondando lo disparatado, cuando el niño huérfano debe recibir un nombre de parte de un cura y dos representantes del “Comité de todas las religiones”. Un nombre en el que deben quedar señales de todas las opciones religiosas, al no conocerse a cuál de ellas pertenecía la familia del chico. El compendio multirreligioso evidencia, según el sarcasmo del autor, lo artificial y absurdo que resulta pensar que, se haga lo que se haga, pueden herirse sensibilidades ajenas. Y el único

perjudicado parece ser el propio chico, que se alegraba de que aquel día hubiera faltado el representante de la fe sikh (Swarup, 2009: 50-51)¹⁸. Sin embargo, la versión cinematográfica de esta novela (Danny Boyle, Gran Bretaña, 2008) va mucho más allá, y ahonda en un contexto mucho más crudo: el guión rebautiza al protagonista con el nombre de Jamal Malik y lo convierte a la religión islámica, haciéndole víctima de las matanzas perpetradas por radicales hindúes que asolaron Bombay a principios de los noventa, y en las que el protagonista del film pierde a su madre.

Esas persecuciones y crímenes masivos de los años 1992 y 1993 (reeditados en 2002) fueron una verdadera sacudida para la conciencia de todo el país, desgarrado no sólo por la violencia en sí misma, sino también por la impunidad con la que actuaron varios partidos extremistas hindúes, auténticos instigadores del odio, desde el gobierno de estados como Maharashtra y Gujarat. Ante esta situación parece lógica la reacción de los artistas, como sujetos dotados de una mirada incisiva hacia la realidad circundante. Uno de los más relevantes del panorama indio actual, Atul Dodiya, se aproximó a la cuestión en varias obras de los noventa. En una de ellas, titulada *Woman with chakki* (1999), Dodiya modifica por completo la fisonomía y atributos de la figura matriarcal de la nación, Bharat Mata, para acercarla a la diosa más terrible del panteón hindú: la devoradora Chamunda, mujer calavérica que aparece moliendo grano sobre el mapa de India sutilmente insinuado (Mehta, 2007: 40-41). Y en otra obra, en este caso de Maqbool Fida Husain, es la figura de la diosa-nación la que dibuja el territorio del país (*Bharat Mata*, 2005), sin ocultar su desnudez, es más, exponiéndola. Aunque se ha interpretado que la deidad de esta pintura está siendo maltratada (Ghosh, 2006: 87) y muestra laceraciones en su cuerpo (símbolo evidente de la violencia contra el “cuerpo” de la nación), lo cierto es que fue su autor, de confesión musulmana, la verdadera víctima de una persecución orquestada por grupos hindúes ayudados de los instrumentos de la manipulación. Y hablando de orquestas cerraremos el círculo, retomando la agrupación musical con la que comenzábamos.

La armonía sonora del cuadro *Galaxy of Musicians* de Ravi Varma se ve desbaratada por el estruendo de una violencia focalizada en las mujeres, tal como se nos muestra en el vídeo *Unity in Diversity* de Nalini Malani (7:30 min. en bucle, 2003). La artista plantea en esta instalación audiovisual la ruptura definitiva del mito de la *Unidad en la Diversidad* tras las matanzas de musulmanes en

Gujarat en 2002, después de que algunos de sus trabajos artísticos de los noventa ya se hubieran preguntado si ese planteamiento de pluralidad era viable tras la demolición de la mezquita de Babri en Ayodhya en 1992 por una turba hindú (Malani, 2007: 99). La necesidad de revisión se ha impuesto en la India contemporánea y Nalini Malini entiende ese re-enfoque como un “volver a contar” las historias por todos conocidas, con la intención de forzar un reconocimiento del trasfondo que las mueve (ver Sambrani, 2007: 23-36). No obstante, Malani no ha sido la única artista que ha optado por esa revisión; Pushpamala N. también la ha abordado (serie *Native Women of South India*, 2000-2004), aunque de un modo más puramente visual que narrativo, menos preocupada por re-contar historias y más interesada en la hibridación de motivos iconográficos, atuendos, tipos y actitudes. Su trabajo se centra en la reformulación del legado visual indio (especialmente del sur del país, de donde procede), para el que toma muy a menudo al propio Ravi Varma como referente. “¿Puede que la farsa haya formado parte de la idea de India como nación!”, afirma Pushpamala (Mujer India; entrevista con Pushpamala; en *India Moderna*, 2008: 66), que usa la ironía como pilar de sus series fotográficas para desmontar, entre otros, el mito de la *Unidad en la diversidad*. Su método “sarcástico-antropológico” posa muy a menudo la mirada sobre el legado colonial y sus pervivencias en la India independiente. El planteamiento de sus series se fundamenta sobre la idea de inventario, como si el conjunto de fotografías fuera la colección de un museo etnográfico del siglo XIX, el mismo lugar que fue considerado idóneo para la exposición de la diversidad propuesta por Ravi Varma.

Final. Diversidad Visible

Volvamos por un momento al Victoria Memorial de Calcuta, planificado en 1902 como museo-cenotafio y centro de exhibición coherente de las virtudes de la colonización. Tras el logro de la Independencia, la galería de virreyes de la India británica expuesta en su interior fue completada con la incorporación de la serie de retratos de los padres de la nación india (Gupta, 1997: 38-39). Y cinco décadas más tarde el artista Vivan Sundaram presentó en el mismo marco una exposición (*History Project, Site-specific installation at Victoria Memorial*, Calcuta, 1998) que recorría todo el sendero de la construcción nacional (1827-1947) a través de una gran instalación compuesta de múltiples componentes, que en su

conjunto eran inseparables del lugar para el que habían sido concebidos; más aún, estaban hechos a la perfecta medida del edificio. El paralelo era obvio: la historia de la construcción nacional nació en el marco colonial y se nutrió de él, del mismo modo que la exposición de Vivan Sundaram se desarrollaba bajo el amparo de las bóvedas del Victoria Memorial, como entorno simbólico ineludible, casi de acogida materna. La versatilidad del espacio arquitectónico se hacía evidente ante un hecho significativo: más allá del solapamiento de referencias en torno a la construcción de la unidad nacional sobre el programa de exaltación colonial del edificio (como podía simbolizar la galería de retratos de líderes antes mencionada), el proyecto de Sundaram se fundamentaba en el papel de la *subalternidad* y de los procesos múltiples y anónimos de esa misma construcción:

“La historia india fue creada, y el proceso de recreación está siendo continuado, por gente de diversas condiciones y formas de vida. [...] La revelación que Vivan Sundaram llama “viaje hacia la libertad” cuenta con diferentes acontecimientos en su núcleo: partición, movimiento de campesinos y trabajadores, disputas étnicas, conflictos religiosos, emergencia de las políticas de género, el impacto de la prensa, los medios y la información electrónica, la creatividad artística, etc. La proyección de Vivan cubre un vasto campo. Desde una posición nacionalista elitista su trabajo se vuelca hacia otros agentes de cambio subalternos” (Bhattacharyya, 2007: 85).

Como afirma el Nobel de origen indio V. S. Naipaul, “la independencia llegó a India como una especie de revolución; después, hubo muchas revoluciones dentro de esa revolución [...] Por toda la India empezaron a fluir de nuevo centenares de particularidades que habían quedado inmovilizadas, o por la pobreza, la falta de oportunidades o la infamia” (Naipaul, 2007: 16). Obviamente, todos estos movimientos niegan de plano el concepto de unidad como marco estático; constituyen una “revolución de la visibilidad” y se presentan como la manifestación de la pluralidad creciente en un espacio sumamente heterogéneo como la nación india. La instalación de Vivan Sundaram abordaba deliberadamente un campo inabarcable para mostrar el contraste activo entre el edificio connotado con la Historia del poder y todas las historias expuestas bajo su cobijo. El resultado podría resumirse con la inversión del eslogan: *diversidad en la unidad*, una modificación del orden de los términos sin miedo a alterar el producto; una

reivindicación de la transparencia y visibilidad cincuenta años posterior a la Independencia, que había constituido el momento clave de codificación del lema *unidad en la diversidad*.

Bibliografía/ Referencias

- Appadurai, A. (2007). *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. Barcelona: Tusquets.
- Bhattacharyya, T. (2007). In the Labyrinth: 'Journey towards Freedom' 1827-1947. *Nandan*, XXVII (2007) 85-88.
- Borreguero, E. (2004). *Hindú. Nacionalismo religioso y política en la India contemporánea*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Fernández del Campo, E. (2009). A vueltas con la «Madre India». *Revista de Occidente*, 333 (2009) Marzo, 7-34.
- Ghosh, N. (2006). The Phenomenon of Myth in Modern Indian Art. *Nandan*, XXVI (2006) 85-91.
- Gupta, N. (1997). India and the European Cultural Inheritance: The Victoria Memorial Hall. *Marg*, 49, 2 (1997) Dec., 37-47.
- India Moderna* (Cat. Exp) (2008). Valencia: IVAM.
- Jain, J. (2007): India's Republic Day Parade: restoring identities, constructing the nation. En J. Jain (Ed.) (2007), *India's popular culture. Iconic spaces and fluid images*, 60-75. Mumbai: Marg Publications.
- Kapur, G. (2000). *When Was Modernism. Essays on contemporary cultural practice in India*. New Delhi: Tulika.
- Kapur, G.; Rajadhyaksha, A. (2001). Bombay/Mumbai 1992-2001. En I. Blazwick (Ed.) (2001), *Century City. Art and Culture in the Modern Metropolis*, 16-41. London: TATE.
- Mitter, P. (1997). *Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922. Occidental Orientations*. Cambridge: University Press.
- Mitter, P. (2007). *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde. 1922-1947*. London: Reaktion Books.
- Naipaul, V. S. (2007). *India*. Barcelona: Mondadori.
- Malani, N. (2007). Unity in Diversity. En *Nalini Malani* (Cat. Exp.), 99. Milano: Edizioni Charta/Irish Museum of Modern Art.
- Mehta, A. (2007). *India 20. Conversations with Contemporary Artists*. Ahmedabad: Mapin Publishing.
- Nehru, J. (2004). *The Discovery of India*. New Delhi: Penguin Books India.
- Neumayer, E.; Schelberger, C. (2003). *Popular Indian Art. Raja Ravi Varma and the printed gods of India*. New Delhi: Oxford.
- Neumayer, E.; Schelberger, C. (2008). *Bharat Mata. India's Freedom Movement in Popular Art*. New Delhi: Oxford.
- Pinney, C. (2004). *'Photos of the Gods'. The printed image and political struggle in India*. London: Reaktion Books.
- Rai, R. (1985). *Indira Gandhi*. New Delhi: Lustre Press.