



EL COLEGIO DE MÉXICO

La nación india: sus imaginarios de representación visual

Tesis Presentada por

NOELI MOREJÓN SOTOLONGO

En conformidad con los requisitos establecidos
para recibir el grado de

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA
ESPECIALIDAD SUR DE ASIA

Directora: Dra. ISHITA BANERJEE

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA
2009

Índice

Introducción.....	p.6
La imagen como fuente de expresión.....	p.9
Capítulo I. <i>Los años noventa en la India. Contextualización de un período convulso.....</i>	p.16
1.1 “Hinduización” de la sociedad india.....	p.19
• Ayodhya: La construcción de un símbolo de cohesión comunitaria	p.25
• Antecedentes del derrumbe	p.26
1.2 Liberalización económica, globalización y consumismo	p.31
1.3 Nuclearización del país.....	p.36
Capítulo II. <i>Discurso nacionalista hindú: imaginarios visuales de autorepresentación</i>	p.40
2.1 Nacionalismo hindú y construcción simbólica de la nación.....	p.40
2.2 Impacto de la televisión: La serialización del <i>Ramayana</i> como fuente fundamental en la configuración y promoción de imaginarios de identidad hindú.....	p.44
2.3 El movimiento de <i>Ramjanmabhoomi</i> y la transformación iconográfica de Rama	p.48
2.4 Prototipo del musulman: el “otro” sangriento, amoral y subyugador.....	p.54
2.5 La masculinización de la nación. Oda al cuerpo viril, la violencia y la hermandad hindú desde una visión militarizada.....	p.57
Capítulo III. <i>Arte contemporáneo indio: voces disidentes y otras narrativas.....</i>	p.61
3.1 Los años noventa: una década de cambios significativos para las artes plásticas.....	p.62
3.2 SAHMAT: Una propuesta en pos de la pluralidad y la tolerancia mutua.....	p.65
3.3 Expresiones de oposición a la <i>Hindutva</i> desde el arte contemporáneo: el espacio de la resistencia.....	p.69
• Rummana Hussain: la angustia de ser una mujer musulmana en tiempos de fundamentalismo hindú.....	p.70
• Vivan Sundaram: Las estructuras de la memoria.....	p.73

- NN Rimzon: Los íconos de la no violencia.....p.76
- 3.4 El recuento del pasado de la nación desde los vericuetos de su presente.....p.78
 - Nalini Malani: El trauma de la Partición en el contexto de la nuclearización.....p.78
- 3.5 El país bajo los influjos de la globalización y el consumismo.....p.84
 - Sharmila Samant: El consumismo homogenizador..... p.86
 - Shilpa Gupta: La fetichización de la religión.....p.88
- Conclusiones.....p.91
- Bibliografíap.95

Listado de imágenes

Capítulo II

- Figura 1: Representación de Advani encarnando la personificación Rama durante la Rath Yatra en 1990
Fuente: *Frontline*, 26 (8), Apr. 11-24, 2009, en <http://www.hinduonnet.com>.p.48
- Figura 2: Representación de Rama con sus nuevos atributos de guerrero
Fuente: Portada del sitio *web* <http://www.vhp.org>p.50
- Figura 3: Propaganda política exigiendo el rescate de los lugares sagrados del Hinduismo
Fuente: Banco de imágenes del sitio <http://www.hindunity.org>p.52
- Figura 4: Representación de la Babrid Masjid y la Jama Masjid con banderas azafranes.
Fuente: Banco de imágenes del sitio <http://www.hindunity.org>p.53
- Figura 5: Representación del conquistador musulmán.
Fuente: Banco de imágenes del sitio <http://www.hindunity.org>p.55
- Figura 6: Representación del soldado de la *Hindutva* en su misión “salvadora”.
Fuente: Banco de imágenes del sitio <http://www.hindunity.org>p.56
- Figura 7: Representación de adolescente del RSS en grito de guerra.
Fuente: Banco de imágenes del sitio <http://www.hindunity.org>p.60

Capítulo III

- Figura 8. Rummana Hussain. Fragmentos de *Home/Nation* (1996).
Fuente: Sambrani, Chaitanya. *Edge of Desire. Recent Art in India*, pp. 90.....p. 72
- Figura 9 Rummana Hussain. Fragmento de *Home/Nation* (1996).
Fuente: Dalmia, Yashodhara. *Contemporary Indian art: Other Realities*, pp. 66.....p.72
- Figura 10. Vivan Sundaram. *Memorial* (1993). Instalación
Fuente: Imagen cortesía de Peter Nagy y la galería Nature Morte.....p.74
- Figura 11. N. N Rimzon. *The Inner Voice* (1992). Instalación escultórica.
Fuente: *India contemporary art Post Independence*, pp. 249.....p.77
- Figura 12. N.N Rimzon. *Speaking Stones* (1998). Instalación escultórica
Fuente: Sambrani, Chaitanya. *Edge of Desire. Recent Art in India*, pp.99.....p.77
- Figura 13 y 14: Nalini Malani. *Remembering Toba Tek Singh* (1998). Video Instalación.

- Fuente: Sitio *web* personal de la artista en,
<http://www.nalimalani.com/video/rts.htm>p.81
- Figura 15 y 16: Nalini Malani. *Mother India: Transactions in the Construction of Pain* (2005).
 Video Instalación.
 Fuente: Sitio *web* personal de la artista en,
<http://www.nalimalani.com/video/motherindia.htm>.....p.84
- Figura 17. Sharmila Samant. *Handmade saree* (1999)
 Fuente: Sambrani, Chaitanya. *Edge of Desire. Recent Art in India*, pp.111.....p.87
- Figura 18. Shilpa Gupta. *blessed-bandwidth.net* (2003). Propuesta de sitio *web*
 Fuente: Página del sitio www.blessed-bandwidth.net.....p.89
- Figura 19. Shilpa Gupta. *blessed-bandwidth.net* (2003). Propuesta de sitio *web*
 Fuente: Página del sitio www.blessed-bandwidth.net.....p.90

Introducción

La era de globalización en la que estamos insertos ha estado asociada con un movimiento hacia la homogenización y mundialización de la cultura. Se le ha visto, en muchos de los casos, como una amenaza respecto a la concebida “autenticidad” cultural de las naciones, una anulación de sus diversidades. No obstante, cabría aclarar que si bien la globalización ha implicado cierto grado de homogeneidad internacional, ha propiciado asimismo, la generación de particularidades y diferencias. Y es que todo proceso de homogenización en gran escala, como dijera el crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, aún cuando consiga aplanar las diferencias, genera otras nuevas dentro de sí mismo, del mismo modo que un latín estalla en lenguas romances¹.

India no ha estado al margen de este proceso simultáneo entre la universalización y el emerger exaltado de particularismos. La realidad del país, desde finales de la década del ochenta del pasado siglo, da cuenta fidedigna de ello. Estos son los años en que India abraza la liberalización económica, se abre al mercado internacional y a la privatización, con un auge inusitado de la tecnología de la comunicación y una movilidad sin precedentes de la población fuera de los confines nacionales; elementos que insertan de lleno al país en la dinámica globalizadora contemporánea². De igual manera, estos años son testigos de una efervescencia nacionalista hindú que se manifiesta en su versión más extremista y sangrienta, alimentando diferencias internas de casta, clase y religión

Globalización y nacionalismo hindú entran así de la mano para iniciar la década de los noventa. Un ejemplo representativo de esta compleja articulación, se hizo evidente con las detonaciones nucleares

¹ Mosquera, Gerardo. “El síndrome de Marco Polo”. *Lápiz* 86, 1992, p 23.

² Si bien India ha estado incorporada a la dinámica de la globalización desde el siglo XVI, los años recientes han constatado la presencia de una versión contemporánea de globalización. Entre los elementos novedosos que la distinguen, Partha Chatterjee ha citado, la limitación del control estatal sobre los sistemas financieros nacionales, la agilización de la circulación de capitales internacionales y la modernización de la infraestructura de las telecomunicaciones. De igual manera, ha señalado la gran dispersión que se ha suscitado a escala internacional de la producción y los servicios, actividades que se regulan de manera centralizada a partir de oficinas ubicadas en las ciudades globales. Para una mayor información sobre estos elementos identificadores de la globalización contemporánea referirse a:

Chatterjee, Partha. “El mundo después de la Gran Paz”. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Trad. Rosa Vera y Raúl Hernández Asensio, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007.

puestas en práctica en India en el año 1998. Dichas explosiones atómicas conducidas por el BJP, suscitaron un clima exaltado de orgullo nacional al interior del país, a la vez que se convertían en una demostración de fortaleza y prepotencia por parte de la India hacia sus vecinos (China y Pakistán) y al mundo occidental en general. Evidenciaban a su vez, la pervivencia e importancia del concepto de nación en medio de la fluctuante constelación global³.

El intento por materializar el proyecto de construcción de una nación hindú- *Hindu rashtra*- sería fundamental para esta década. Los esfuerzos de los nacionalistas, representantes del BJP y otras organizaciones afiliadas a la *Sangh parivar*, se encauzaron hacia la conformación de una nación fuerte y poderosa, un espacio para la representación de “todos” los hindúes. Proyecto este que traería implícito fuertes tendencias hacia la exclusión y discriminación del resto de las comunidades minoritarias, así como una marcada posición totalitaria.

Dada su preeminencia durante estos años, el tema de la nación y su representación simbólica ha sido el foco de atención elegido para esta investigación. Enmarcándome en el contexto temporal de la década de 1990 y lo que va de este siglo, mi propósito recaerá en un análisis respecto a las maneras en que la nación india es creada y recreada a través de medios visuales de representación. Me interesa valorar, mediante la lectura y análisis de estas expresiones simbólicas, la proyección de los imaginarios particulares de la nación, así como de otras narrativas e interpretaciones que se desprendan de ellas y que tienen que ver con las dinámicas sociales, las experiencias personales, y las relaciones de poder en las que emanan⁴.

Para esta búsqueda indagatoria, he seleccionado como objetos de estudio a los medios visuales partiendo de la idea de que es, precisamente, dentro de sus imaginarios y representaciones que la idea de

³ Ejemplo referido en: Pandey, Gyanendra y Peter Geschiere. “The Forging of Nationhood: The Contest over Citizenship, Ethnicity and History”, en Pandey, Gyanendra y Peter Geschiere (ed). *The Forging of Nationhood*, New Delhi, Manohar, 2003, pp. 9.

⁴ Saurabh Dube ha señalado como en las interpretaciones emblemáticas del nacionalismo se ha pasado por alto como este artefacto “imaginado” que es la nación, es así mismo “una estructura de sentimientos, una textura de experiencia y un relleno de la vida de las personas. Dube, Saurabh. “Terms that Bind: Colony, Nation, Modernity”. *Postcolonial Passages. Contemporary History-writing on India*, London, .Oxford University Press, 2004, pp 16.

nación se configura. Me he apoyado en las observaciones de Anthony D. Smith quien considera a la nación como un “artefacto cultural” cuya construcción “es más una cuestión de diseminar representaciones simbólicas que de forjar instituciones culturales o redes sociales”⁵. Para este autor, los significados de la nación son percibidos por medio de las imágenes que proyecta, los símbolos que usa y las ficciones que evoca. Es en estas creaciones simbólicas y artísticas donde, según él, podemos discernir los rasgos de la nación⁶.

No considero, de igual manera, que la nación sea esencialmente una idea abstracta o ficticia, habitando únicamente en sus representaciones simbólicas, sino una realidad por la que muchos están dispuestos a ofrendar su vida. Según lo viera Anderson, la nación se imagina como una comunidad, porque “independientemente de las desigualdades y explotaciones que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal”⁷. Calhoun por su parte, la apreciaría como una fuente de solidaridad social sobre la cual la democracia moderna ha estado basada. El nacionalismo, según este autor, aunque “frecuentemente implicado en atrocidades, injusticias y prácticas discriminatorias” ha ayudado además a “localizar una experiencia de pertenencia en un mundo de flujo global y de miedos”⁸. Esta fraternidad e identificación engendrada entre sus miembros es, precisamente, lo que permite que la nación pueda ser percibida como un hecho que exige y merita sacrificio.

En este trabajo mi propósito no recae, únicamente, en intentar descubrir la visión hegemónica de nación propuesta por el nacionalismo hindú, sino además evidenciar otras narrativas proyectadas desde otras esferas, desde los intersticios que el sistema de dominación no ha podido controlar. Comparto con

⁵ Smith, Anthony D. “¿Gastronomía o genealogía? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones”, en Fernández Bravo, Álvaro (comp). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 2000, pp. 190.

⁶ Smith, Anthony D. op.cit., pp. 190.

⁷ Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 25.

⁸ Craig Calhoun. “Introduction”. *Nations Matter: Culture, History and the Cosmopolitan Dream*, New York, Routledge, 2007, pp.1.

Partha Chatterjee, la idea de que la nación es una construcción “ideal y vacía”, oscilante en un tiempo heterogéneo y a la que se le atribuyen contenidos diversos por grupos diferentes de personas. Por tal razón, se hace posible rastrear sus manifestaciones específicas tanto en su proyecto hegemónico de modernidad nacionalista, como en las resistencias fragmentadas hacia ese proyecto normalizador⁹; evitando los universalismos y las visiones homogeneizante¹⁰. Chatterjee aboga más bien por una narrativa de la comunidad, que tiene que ver con el rescate del fragmento y la desigualdad y que se contrapone a la “gran narrativa del capital” en la cual no hay espacio para las miradas alternas, la pluralidad y la diferencia con respecto a formatos modulares preestablecidos¹¹.

La esfera de la cultura pública en India a partir de los años noventa se torna en un campo vastísimo de indagación donde rastrear las manifestaciones múltiples, fragmentadas de la nación. Las imágenes, circulando en un flujo desbordado por diferentes canales de expresión, se configuran en fuentes valiosas de información para aprehender los entramados de significados sociales, políticos y culturales prevalecientes en la realidad india durante los tiempos recientes.

La imagen como fuente de expresión

La importancia que le he concedido a la imagen como componente fundamental para lograr adentrarnos en los entramados de la vida contemporánea en India, surge inspirada por los análisis de investigadores representativos de los estudios de la cultura visual. Para ellos la imagen se ha constituido

⁹ Para una información más detallada sobre estas ideas de Chatterjee referirse a: Chatterjee, Partha. “La nación en tiempo heterogéneo”. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Trad. Rosa Vera y Raúl Hernández Asensio, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007.

¹⁰ Me refiero a la visión específica de Benedict Anderson en su descripción de la nación habitando en un tiempo “vacío y homogéneo”. La “política de heterogeneidad” propuesta por Chatterjee se fundamenta en contraposición a esta percepción de Anderson.

¹¹ Para un análisis más detallado de la perspectiva de Chatterjee con respecto a los resultados creativos de la imaginación nacionalista en contraposición los formatos modulares de nacionalismo derivado de la lectura de Anderson, referirse a: Chatterjee, Partha. “Comunidad imaginada: ¿por quién?”. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Trad. Rosa Vera y Raúl Hernández Asensio, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007.

en un medio expresivo central, imposible de obviar en estos tiempos de globalización en los que habitamos.

Hay estudiosos como W.T. Michell que han llegado a plantear que el problema del siglo XXI es el problema de la imagen¹². Otros como Nicholas Mirsoeff hablan de nuestra época como crecientemente visual. Según su criterio, la vida moderna se desarrolla en la pantalla, siendo la experiencia humana en las sociedades contemporáneas más visualizada que en épocas anteriores¹³. Las imágenes son fundamentales respecto a las maneras en cómo representamos, conformamos sentido e interactuamos con el mundo a nuestro alrededor.

Por otra parte, cada vez con más asiduidad los estudiosos de diferentes ramas como la sociología y la antropología, igualmente, están recurriendo a la imagen como vías de acercamiento a los entramados de sentido que configuran cualquier sociedad. Muchos historiadores, en la opinión de Peter Burke y Sandria B. Freitag, continúan no obstante, sin otorgarle a la imagen el rol que amerita¹⁴. En sus escritos, las imágenes han tendido a ser tratadas como meras ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin comentarios o utilizándolas para evidenciar conclusiones que se han alcanzado por otros medios. Es decir, las imágenes por sí misma no se convierten en sus investigaciones en vías para alcanzar nuevas respuestas históricas o poner al descubierto nuevas preguntas¹⁵.

En lo particular, comparto con Burke este interés por resaltar la agencia de la imagen como medios de documentación histórica, así como la inquietud de Christopher Pinney por indagar en la historia que

¹² Mitchell, W.T. *Picture theory: Essays and visual and verbal representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

¹³ Para un mayor ahondamiento en la postura de Mirsoeff, referirse a: Mirsoeff, Nicholas. "Introducción. ¿Qué es la cultura visual?". *Una Introducción a la Cultura Visual*, Barcelona, Paidós, 2003.

¹⁴ Referirse a:

- Burke, Peter. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, New York, Cornell University Press, 2001.
- Freitag, Sandria B. "Visions of the Nation. Theorizing the Nexos between Creation, Consumption and Participation in the Public Sphere", en Dweyer, Rachel y Christopher Pinney (eds). *Pleasure and the Nation. The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*, New Delhi, Oxford University, 2001.

¹⁵ Burke, Peter. *Ibidem.*, pp.10

nos llega a través del arte¹⁶. Las imágenes son portadoras de todo un mundo que sin duda alguna enriquecen nuestro conocimiento de los contextos y las dinámicas sociales en las que fueron forjadas. Y es que no sólo son portadoras de toda una carga simbólica con respecto a sus realidades sociales y políticas, sino que además son constitutivas de estas. Poseen un enorme poder para transformar y movilizar al individuo y a la sociedad¹⁷.

Los consumidores de las formas culturales mediáticas, por su parte, no son ni una entidad homogénea ni mucho menos sujetos pasivos e inertes. Son en su lugar, agentes y actores, no meramente objetos y recipientes¹⁸. Mediante los actos de observación y conocimiento, los espectadores ocupan una posición activa en la atribución de significados y configuración de las imágenes. No obstante, habría que decir, que el espectador no está exento de sufrir la manipulación de los mecanismos subliminales del poder que condicionan nuestra mente intencionalmente. Muchas veces incorporamos información -y me incluyo dentro de este mundo del consumo del que nadie queda exento- que moldea nuestros criterios, preferencias y percepciones sin que necesariamente seamos conscientes de ello.

En el contexto indio en lo particular, las imágenes han jugado un rol determinante. Durante siglos las imágenes impresas han sido fundamentales tanto en los espacios públicos como en la vida privada de los indios, así como indispensables en las esferas económicas política y religiosa del país. Las imágenes de los calendarios de arte con sus representaciones de deidades, por ejemplo, han formado parte inseparable del entorno cotidiano de los indios desde el período colonial con la introducción de la “reproducción mecánica” capitalista. Tal ha sido la riqueza y el poder de estos *posters* con motivos religiosos, que para muchos devotos hindúes las figuraciones de sus dioses están creadas a partir de

¹⁶ En su introducción a *Photos of the Gods. The Printed Image and Political Struggle in India*, Christopher Pinney manifiesta un interés por el estudio de las imágenes impresas de producción masiva en India desde el período colonial hasta la más reciente actualidad. Para este autor, sin embargo, el propósito de su investigación no estriba, “en conformar una historia del arte, sino una historia producida a través del arte”. Ver: Pinney, Christopher. *Photos of the Gods. The Printed Image and Political Struggle in India*, London, Oxford University Press, 2004.

¹⁷ Ramaswamy, Sumathi. “Introduction”, en Ramaswamy, Sumathi (ed.) *Beyond Appearances?. Visual Practices and Ideologies in Modern India*, New Delhi, Thousand Oaks, London, Sage Publications, 2003, pp. XIV.

¹⁸ Appadurai, Arjun y Carol A. Breckenridge. “Public Modernity in India”, en Breckenridge, Carol A. (ed.) *Consuming Modernity. Public Culture in a South Asian World*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1995, pp.3.

estos productos¹⁹. Así mismo, la propaganda política supo apropiarse de medios como la litografía, ya desde siglo XIX, a manos de los nacionalistas.

Con la introducción de los nuevos medios de comunicación masiva, asociados a la liberalización económica, como el Internet, la televisión por cable, la industria publicitaria; la producción y el consumo de imágenes se ha propiciado aún con mayor intensidad, tanto en las esferas públicas como privadas de la India contemporánea.

En la materialización y difusión del discurso extremista de la derecha hindú, por ejemplo, las imágenes visuales en acoplamiento con la palabra escrita, han sido centrales en la política de agresión personificada por la *Hindutva*²⁰. La transformación iconográfica de deidades como Rama, de una representación noble y agraciada a la del guerrero iracundo, así como el despliegue de discursos de odio sangriento contra la población musulmana y cristiana, e integridad de la comunidad hindú, han sido parte fundamental de sus estrategias de expresión. Voces disidentes respecto a las actitudes e ideología proclamada por la *Hindutva*, por otra parte, se han escuchado desde la esfera de la cultura y del arte contemporáneo. Estas son voces que se enfrentan y transgreden, en muchos de los casos, a las proyecciones nacionalistas de la derecha hindú y que al mismo tiempo indagan en otras narrativas de expresión alternativas, en consonancia con el espacio en que habitan los creadores.

Partiendo de estas realidades y a tono con los estudios de la cultura visual que tanta importancia han concedido a la imagen como fuente de expresión y conocimiento, tomaré como referentes a analizar un conjunto disímil de prácticas simbólicas de construcción de significado. Estaré abordando, valorando y comparando, las diferentes proyecciones de la nación, así como de otras narrativas, desplegadas tanto por los imaginarios nacionalistas como en la esfera de las artes plásticas. Con este propósito, serán objeto de análisis en esta investigación, imágenes de propaganda política colocadas por la derecha hindú

¹⁹ Ramaswamy, Sumathi, op.cit. pp. XXI.

²⁰ Dube, Saurabh. “Los pasados de un lugar de peregrinación”, en Devalle, Susana B.C. (comp.). *Poder y cultura de la violencia*, México DF, El Colegio de México, 2000, pp. 221.

en sitios *web*, particularmente en <http://www.hindunity.org> y <http://www.vhp.org>. De igual manera, analizaré nuevas formas discursivas propuestas desde la producción artística contemporánea.

Atendiendo a esta perspectiva, la investigación está trazada a partir de los siguientes objetivos: 1) Analizar la imagen promovida de la nación india a partir de propuestas visuales divergentes. 2) Explorar los modos de visualización de la nación en su versión como *Hindu rashtra* 3) Valorar de manera crítica, la expresión de problemáticas políticas y sociales del país, representadas por los artistas plásticos en sus obras. 4) Analizar si en las propuestas estéticas de los creadores se establece una vinculación directa con la nación.

La estructura de la investigación estará dividida en tres capítulos. En el capítulo uno: *Los años noventa en India. Contextualización de un período convulso*, llevaré a cabo un análisis de estos años como una etapa de complejidades y cambios políticos, económicos y sociales significativos. Esta contextualización se convierte en una base imprescindible para entender y decodificar, con posterioridad, las propuestas visuales a analizar en los capítulos subsiguientes. Con el objetivo de propiciar una inmersión lo más completa posible en el contexto, estaré abordando asuntos claves durante estos años como el auge de la derecha hindú, con su ideología representativa y la ola de violencia desprendida de ella. El impacto de procesos sociales y económicos como la globalización y el liberalismo económico, serán igualmente asuntos a estimar, así como también, la crisis nuclear acontecida entre los gobiernos de India y Pakistán a fines de la década de 1990.

En el segundo capítulo: *Discurso nacionalistas hindú: imaginarios visuales de autorepresentación*, me interesa indagar entorno a formas de espectáculo público que permiten un análisis de las posibilidades visuales y materiales de las narrativas de pertenencia a la nación o a la comunidad. Me centraré en el discurso del nacionalismo hindú para apreciar cómo por medio de las manifestaciones visuales proyecta sus imaginarios sociales y políticos de autodefinición y preafirmación de lo “verdaderamente” indio. Con este objetivo exploraré las propuestas de sitios *web* de la militancia hindú, enfocándome en los carteles y propaganda nacionalista incluida en los mismos. El propósito principal

recaerá en valorar las maneras en que las manifestaciones visuales y materiales de las nuevas historias públicas enarboladas por la militancia hindú, han producido y cambiado en el contexto indio definiciones de comunidad y nación.

En el tercer y último capítulo: *Arte contemporáneo: voces disidentes y otras narrativas*, me limitaré al ámbito de las artes visuales contemporáneas en el país. Luego de una necesaria introducción respecto a las renovaciones, tanto discursivas como estructurales experimentadas en el campo creativo durante estos años, serán objeto de análisis un conjunto de propuestas estéticas de varios artistas.

Lo que me motiva, no es tratar de encontrar la respuesta correcta o exacta a lo que las obras seleccionadas realmente significan, sino y como dijera Stuart Hall, tratar de justificar una lectura en detalle en relación a las prácticas reales y las formas de significados utilizadas, así como los sentidos que uno siente que se están produciendo²¹. Es decir, “un acercamiento a lo visual en términos de significado cultural, prácticas sociales y relaciones de poder en las cuales se encuentran insertas”²². No pretendo imponer a fuerzas una lectura de la nación en la obra de los artistas, porque ésta muchas veces se evidencia de manera tangencial o sencillamente no existe, sino más bien entender sus propuestas como resultado de las complejas negociaciones entre las mismas y el ambiente contextual y visual del país. Considero que los artistas cuentan con un marco de libertad que les permite abordar ciertos tabúes, tensiones y problemáticas de su contexto genésico, no permisibles desde otras zonas de expresión, lo cual contribuyen a enriquecer la lectura del contexto histórico, social y cultural en el que fueron generadas.

Mis esfuerzos se encauzan a manifestar los intentos desplegados por el conjunto de artistas elegidos por encontrar nuevas formas de narrativizar la “comunidad imaginada” de la experiencia india desde la perspectiva individual. Me interesa resaltar la manera en que estos creadores, a tono con las

²¹ Hall, Stuart. “Introduction”. *Representations: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage Publications, 1997. Citado en: Rose, Guillian. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Methods*, London, Sage Publications, 2001, pp 2.

²² Rose, Guillian. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Methods*, London, Sage Publications, 2001, pp. 3.

condiciones drásticamente cambiantes de la vida en el país, se enfocaron en la reflexión una amplia variedad de contingencias sociales, poniendo al descubierto y cuestionando formas de marginalización, promovidas por los discursos hegemónicos de lo nacional.

Capítulo I : Los años noventa en la India. Contextualización de un período convulso.

Este capítulo tiene como propósito realizar un paneo sobre la realidad contextual contemporánea en la India, para llamar la atención sobre algunas problemáticas surgidas desde finales de la década del ochenta del pasado siglo, extendidas por los noventa y con repercusiones hasta la actualidad. Dicha contextualización se vuelve un elemento imprescindible en el análisis de los medios discursivos visuales a tratar en los siguientes dos capítulos de la tesis. Parto de la idea de que sólo entendiendo las particularidades que distinguen la vida nacional, se hace posible poder decodificar y explicarse los imaginarios de la nación surgidos en esta época.

La década de 1990 marca en el contexto indio un punto de giro significativo en varias esferas. El plano político se distinguió por la influencia creciente del partido nacionalista hindú BJP y la ideología *Hindutva*, que puso en crisis la tradición secular india y la cultura religiosa pluralista. La construcción de una nación “de y para los hindúes” se convirtió en su slogan principal, detrás del cual se resguardaron y ganaron adeptos en la defensa de intereses políticos y económicos, enmascarados en el discurso religioso. La apertura a la liberalización económica y la globalización, las tensiones de casta y clase, el despliegue de violencia contra la población musulmana, el desmantelamiento del poder estatal, el fortalecimiento de la política nuclear, fueron asimismo características distintivas de esta época.

La década se inicia con el ascenso al poder del Frente Nacional, liderado por V.P Singh. Ante el debilitamiento de la popularidad del Congreso, en las elecciones generales de diciembre de 1989²³, el Frente Nacional formó un gobierno minoritario con soporte parlamentario del ala comunista, así como del BJP y logró el poder. De esta forma, V.P Singh sube al escaño de Primer Ministro al frente de un gobierno con partidos de ideologías heterogéneas e incompatibles entre sí. Dirigir y coordinarlos a todos

²³ En el preludeo a las elecciones de 1989 quedaba claro que el Partido del Congreso carecería del soporte requerido para mantenerse en el poder. El escándalo por corrupción enfrentado por Rajiv en el caso Bofors, relacionado con la compra ilegal de armas al gobierno de Suecia, había empañado la imagen inmaculada de *Mr Clean*. Por otra parte, incidirían la falta de profesionalismo político que venía identificando al Congreso desde los tiempos de Indira y que se acentuó aún más con Rajiv, así como el fortalecimiento de partidos rivales.

se hacía una tarea imposible, razón por la cual no es de extrañar que su período en el gobierno haya sido sumamente corto, poco menos de un año (1989-1990) y altamente controversial.

El intento hacia la implementación de las propuestas de la Comisión Mandal, como política de acción afirmativa de casta, fue la estrategia concebida por V.P Singh para conservarse en el poder. Se hacía necesario granjearse la simpatía del pueblo, así como de la clase media ascendente de las zonas rurales. En esta Comisión, la cual había sido realizada en el año 1978 por el partido Janata, habían quedado recogidas un grupo de sugerencias para el avance de las denominadas *other backward classes* (OBC)²⁴. El objetivo de la discriminación compensatoria, recaía en el interés por dar acceso a las OBCs al poder y no sólo a los empleos²⁵. En este sentido, la reservación de un 27 % de asientos educativos y de puestos gubernamentales para estos grupos vulnerables²⁶ quedaba incluida dentro de sus pedidos.

La iniciativa de poner en práctica la extensión de la reservación para las OBCs, ocasionó el disgusto entre los sectores de las castas medias y altas. Los disturbios y el despliegue de violencia no se hicieron esperar ante la sensación de amenaza experimentada por la clase media. Se dieron casos de estudiantes inmolados que se quemaban vivos²⁷, entre los que sobresale el ejemplo de Rajiv

²⁴ Desde el logro de la Independencia en la Constitución India quedó establecida la implementación de reservaciones para los grupos menos favorecidos. No obstante, el Congreso prestó más atención tradicionalmente a los Intocables, conocidos como *Scheduled Castes* de quien obtenía sus votos de apoyo con sus leyes contra la intocabilidad. El resto de las castas bajas, referidas como *other backward classes*, si bien reconocidas en la Constitución no contaron con el mismo nivel de protección. Medidas específicas para la implementación de reservaciones para estos grupos se tomarían únicamente después que la Comisión Mandal abordara la necesidad de incluirlos. Para mayor información referirse a:

- Jaffrelot, Christophe. "Caste as the Building Block of the Other Backward Classes". *India 's Silent Revolution: The Rise of the Low Castes in North India Politics*, Delhi, Permanent Black, 2003.
- Shet, D. L. "Changing Terms of Elite Discourse. The Case of Reservation for "Other Backward Classes", en Sathyamurthy, TV. (coord.), *Region, Religion, Caste, Gender and Culture in Contemporary India*, Delhi, Oxford University Press, 1996.

²⁵ Banerjee, Ishita. "Introduction: Questions of Caste", en Banerjee, Ishita (coord.). *Caste in History*, Delhi, Oxford University Press, 2008, pp. XXIX.

²⁶ Con la denominación de OBCs se englobó a un amplio rango de grupos deprivados económica y socialmente. Bajo esta clasificación se incluyó a varias de las castas dominantes de agricultores, tanto en el norte como en el sur del país. Abarcó igualmente a las llamadas "tribus criminales", comunidades nómadas, convertidos al Islam, al budismo y al cristianismo, así como a una extensa variedad de castas bajas. Ver: Shet, D.L. *Ibidem*, pp. 329.

²⁷ Según Pradip Kumar Datta, en los intentos de autoinmolación, los estudiantes de castas altas buscaban purificar sus cuerpos de la contaminación producida por la perspectiva de las reservaciones. Dramatizaron el asunto como un conflicto de vida o muerte, una cuestión de identidad sobre la cual la vida debía ser apostada. Referirse a: Datta, Pradip Kumar. "Hindutva and the New India Middle Class", en Chandrasekhar, Indira y Meter C. Sell. *Body,city. Sitting Contemporary Culture in India*, Delhi, Tulipa Books, 2003.

Goswami²⁸. El suicidio se convirtió en una forma llamativa de protesta pública, complementado con la puesta en práctica de acciones brutales contra las castas bajas.

Demasiado poder e intereses económicos había en juego como para que intentos como el de implementar las recomendaciones de la Comisión Mandal pasaran desapercibidos. Podía intuirse con facilidad en estas acciones, un sentimiento de temor por parte de los más favorecidos hacia el emponderamiento de las castas inferiores. La movilidad y la adquisición de poder de estos nuevos grupos sociales se constituían en una amenaza hacia los privilegios ostentados por las castas altas. Traía implícito una rivalidad en el terreno de las oportunidades educativas y de empleo gubernamentales, monopolio de las castas superiores.

El BJP, agente motivador en gran medida de esta inconformidad y el despliegue de violencia, retiró su apoyo a V.P Singh y a tono con las circunstancias adoptó una nueva táctica electoral. La afirmación de las castas bajas iba en contra de la idea pretendida de un frente hindú. El arma de resguardo y defensa escogida en este caso fue la del nacionalismo hindú, proyección ideológica que rompía con la dinámica histórica de la política estatal.

Hasta este momento, la política de reservaciones y de obtención de apoyo de la población más marginada había sido la estrategia política por excelencia, mientras que el BJP se proclamaba en pos de una proyección homogénea de la comunidad mayoritaria. Al plantear que “todos somos iguales”, hindúes en primera instancia, anulaba las diferencias económicas y sociales. Terminaba con la proyección *nehruviana* de “unidad en la diversidad” para en su lugar proclamar la creación de una nación unida para todos los hindúes. Cuáles fueron los presupuestos de dicha ideología y cuáles sus consecuencias, será motivo de análisis en el siguiente apartado.

²⁸ El intento suicida de Rajiv Goswami fue el primer caso de autoinmolación surgido como protesta al intento de poner en práctica las sugerencias de la Comisión Mandal por parte de V P Singh. Activista de la Delhi University Union (DUSU), se prendió fuego el 19 de septiembre de 1990. Aunque moriría catorce años después, Goswami se transfiguró en un símbolo del movimiento estudiantil. Su acción inspiraría posteriormente a otras 152 personas a intentar sacrificarse en acción pública, de los cuales 63 tuvieron éxito. Ver: Jaffrelot, Christophe. “The Janata Dal and the Rise to Power of the Low Castes”. *India's Silent Revolution. The Rise of the Low Castes in North India Politic*, Delhi, Permanent Black, 2003, pp. 347.

1.1 “Hinduización” de la sociedad india.

La *Hindutva* o identidad de todos los hindúes, es un movimiento con fines políticos aunque apoyados desde el sentimiento religioso. Se basa sobre la construcción de una ideología artificial, legitimada mediante la apropiación selectiva del pasado, así como la manipulación de símbolos míticos y religiosos. Este movimiento, si bien reforzado en los noventa con la escalada dramática del BJP y sus aliados, así como con el apoyo de la diáspora, no es algo emanado repentinamente del seno de esta época, sino una fuerza que se vino gestando y fortaleciendo desde la década de 1920.

La ideología *Hindutva*, se promulga a sí misma como un nacionalismo cultural que envuelve la interpretación del pasado, así como un análisis de los preceptos e imperativos para la conducta futura. Su proyecto fundamental se cierne a la fundación de una nación hindú (*Hindu rastra*), una nación que se ajuste a las expectativas e intereses de la comunidad mayoritaria²⁹. Esta idea ya había quedado expresada desde los años 1920 en los escritos de Vinayak Damodar Savarkar, principal ideólogo de la *Hindutva*, quien manifestaba su deseo de la unidad hindú libre de la dominación extranjera. Un hindú, según la definición de Savarkar es: “una persona quien considera la tierra de *Bharat*, desde el Indo hasta los mares como su tierra de origen (*fatherland*), así como su tierra sagrada, la cuna de su religión”³⁰. Atendiendo a esta perspectiva, tanto cristianos como musulmanes quedan excluidos de la concepción del hindú, al tiempo que se deslegitiman sus lugares de devoción ubicados en India.

El *Rashtriya Swayamsevak Sangh* (RSS), Organización Nacional de Voluntarios, ha sido durante el transcurso de varias décadas la organización principal de la *Hindutva*, el corazón del movimiento. Esta agrupación, cuyo despliegue histórico y presupuestos organizativos, han quedado excelentemente recogidos en el libro *Khaki Shorts and Saffron Flags*, se ha encargado desde su fundación en 1925 de reunir a los jóvenes, desde edades tempranas, darle entrenamiento cuasi-militar e infundir en sus

²⁹ El concepto de comunidad hindú mayoritaria es un constructo social, un proyecto del hinduismo brahmánico que se promulga por el mantenimiento de la jerarquía de casta, con los brahmanes en la cima de la autoridad.

³⁰ Citado en: Basu, Tapan (et. al). *Khaki Short and Saffron Flags. A Critique of the Hindu Right*, New Delhi, Orient Logman, 1993, pp. 8.

miembros una fuerte identidad hindú, así como disciplina personal³¹. En la actualidad, no obstante, las ramas del movimiento nacionalista hindú se extienden en varias dimensiones estando representado por numerosas organizaciones.

Desde los inicios de la década de 1980, el ala política del movimiento se encuentra representada en el *Bharatiya Janata Party* (BJP), Partido del Pueblo Indio. El ala cultura, por su parte, la conforma el *Vishwa Hindu Parishad* (VHP), Concilio Mundial Hindú. A esta coalición se integran además, otras organizaciones para estudiantes, trabajadores, *sannyasis*, entre otros. La unión de conjunto se conoce como el *Hindu Sangh Parivar*, Grupo Familiar Hindú. A pesar de las diferencias tácticas entre los líderes de estos partidos y organizaciones políticas, ha emergido un consenso general entre ellos hacia la conformación de una ideología nacionalista y una nación hindú. Esta idea de la nación como el espacio de todos los hindúes, por su parte, tiene sus implicaciones complejas.

En primera instancia, se plantea el peligro de una identidad comunitaria que clama representar a la mayoría, el cual siempre tiene la ventaja de poder enmascararse como democracia nacional. La *Hindutva*, según lo ha planteado Pradip Kumar Datta, no está predominantemente motivada por la ambición negativa de hacer inferiores y subyugar al resto de las comunidades³². Estas serían consecuencias implícitas al acto de autoproclamación, el cual ya en sí mismo lleva implícito concepciones de rechazo, segregación y odio hacia los otros. Una vez que la nación es proclamada como hindú, el solo hecho de habitar en su espacio, se convierte en una afirmación del estatus inferior de los “otros”³³.

El Hinduismo es proyectado desde la percepción *Hindutva*, no obstante, como una filosofía tolerante y secular que abarca diferentes cultos y sectas, al tiempo que proyecta la unidad de todas las

³¹ Para una referencia más detallada de la historia, las estructuras institucionales, el lenguaje político del RSS, así como del VHP, el libro *Khaki Shorts and Saffron Flags. A Critique of the Hindu Right*, producido por un colectivo de connotados investigadores indios (Tapan Basu, Pradip Datta, Sumit y Tanika Sarkar, Sambuddha Sen), se constituye en una valiosa fuente de información y análisis crítico.

³² Datta, Pradip Kumar. “Hindutva and the New India Middle Class”, en Chandrasekhar, Indira y Meter C. Sell. *Body, city. Sitting Contemporary Culture in India*, Delhi, Tulipa Books, 2003, pp. 190.

³³ *Ibidem.*, pp. 190.

comunidades religiosas bajo un código uniforme de conducta, derechos y responsabilidades³⁴. Según su ideología, cualquiera puede ser indio, incluso los musulmanes, siempre y cuando sean capaces de sumergirse en el código hegemónico pautado por la comunidad mayoritaria, quedando anulada así la identidad distintiva de las minorías. De esta forma, la ideología *Hindutva*, al mismo tiempo que se apropia del lenguaje de la “unidad en la diversidad”, restringe la variedad permitida dentro de los límites de las tradiciones hindúes³⁵.

Otro de los peligros que encierra la idealización de la *Hindu rastra* es la versión estrecha y sectaria de la historia nacional que pretende consolidar, por medio de la invocación de la pureza hindú y su superioridad racial y cultural. Dentro de esta historia, como es de suponer, únicamente los hindúes tienen cabida. Sólo ellos son originarios del país, presentan la mayor cantidad de población y poseen los valores más certeros y rescatables del legado histórico y cultural de la nación. Todo ello, los hace considerarse como merecedores de poder ejercer autoridad y dominación sobre el resto de las comunidades minoritarias en India³⁶.

La historia del país, es abordada por los nacionalistas hindúes, según su propia interpretación y apropiación selectiva de la misma. A partir del mito del pasado heroico, de resistencia y lucha perenne de los hindúes en defensa de la nación, buscan legitimar sus aspiraciones políticas en el presente. La construcción del pasado se ha planteado así, según lo refiere Sumanta Banerjee, sobre una combinación de tradiciones recibidas y reelaboradas. Tradiciones que los ideólogos del movimiento han incorporado de manera tergiversada, resaltando los rasgos hostiles de los mitos y la imaginería religiosa hindú.

Para K.N. Panikar, esta distorsión y falsificación de la historia, constituye una negación de la dimensión significativa de la tradición histórica india³⁷. Al seguir la estrategia de apropiación selectiva

³⁴ Banerjee, Sumanta. “Hindutva- Ideology and Social Psychology”. *Economic & Political Weekly*, XXVI (3), January 19, 1991, pp. 99.

³⁵ Tapan Basu (et. al), op. cit., pp. 7.

³⁶ Banerjee, Sumanta, op. cit., pp. 98.

³⁷ Panikar, K.N. “Introduction”. *Communalism in India. History, Politics and Culture*, New Delhi, Manohar Publications, 1991, pp. 3.

del pasado, los nacionalistas hindúes, intentan resaltar la herencia “venerable” legada por los arios, siendo, en su estrecha proyección, la civilización del Indo (considerada por ellos como aria y no como dravidia), el sánscrito, y los Vedas, las fuentes “auténticas” y primordiales de la cultura nacional. Las leyendas de Rama, por ejemplo, formaron parte central de la ideología *Hindutva* enarbolada por el RSS desde sus comienzos³⁸.

Al resaltar solamente estas “tradiciones”, la militancia hindú y sus ideólogos ignoran y denigran la cuantiosa contribución del período medieval a la formación de la heterogénea cultura india. Así, el período antiguo se considera como una “edad dorada” de la India, la era medieval como una “época de decadencia” y el período moderno como “una etapa de renacimiento”³⁹.

La lucha contra los musulmanes se torna así en una estrategia para la consolidación de la autorepresentación colectiva hindú. En esta comunidad encuentran al enemigo percibido indispensable para la consolidación de la cohesión comunitaria. Atendiendo a esta lógica, los musulmanes son proyectados como seres inferiores, de hábitos y costumbres degradantes y ofensivos, antítesis necesaria para poder resaltar las primordiales virtudes hindúes. Es decir, se recrea una identidad de pertenencia a partir de un posicionamiento antagónico, de distanciamiento y rechazo del “otro”.

De esta forma, la historia india se configura desde la perspectiva *Hindutva*, por medio del principio estructural de la perennidad del enfrentamiento hindú-musulmán, transmitido socialmente como la eterna repetición de lo que la comunidad es y siempre ha sido. En la construcción de esta tradición arquetípica, se perpetúa el estereotipo del pueblo valeroso que se ha resistido durante siglos a la humillación y el desprecio de gobernantes extranjeros. Es la historia, según plantea Pandey, de la agresión musulmana y la resistencia hindú, de lo bueno versus lo malvado, de lo puro versus lo impuro⁴⁰. La contemporaneidad de los eventos no son sino una reproducción de la secuencia cíclica de estas disputas.

³⁸ Tapan Basu (et. al), op. cit., pp. 13.

³⁹ Panikar, K.N, op.cit., pp. 3.

⁴⁰ Pandey, Gyanendra. “The Civilized and The Barbarian: The “New” Politics of Late Twentieth Century India and the World”, en Pandey, Gyanendra (ed.) *Hindus and Others. The Question of Identity in India Today*, New Delhi, Pequin Books India, 1993, pp. 12.

El ideal musulmán queda limitado a una imagen homogénea. Es restringido a un conjunto de estereotipos como el del espía pakistaní, el habitual traidor, el extremista religioso, el asesino despiadado, el cual debe mantenerse bajo vigilancia estricta de la sociedad hindú⁴¹. Un profundo sentimiento antimusulmán ha emergido de estas proyecciones, motivado en gran medida por el trauma de la Partición.

Ante este temor y odio desmedido hacia la comunidad musulmana se intuyen intenciones ocultas, no evidenciadas del todo dentro de la ideología *Hindutva*. G Aloysius, por ejemplo, en su artículo *Trajectory of Hindutva*, se cuestiona la razón por la cual una comunidad tan poderosa e influyente, tanto en el plano económico, cultural e ideológico, como la hindú ha desplegado semejante histeria contra la población musulmana, la cual además de constituir únicamente un 10% (11% en la actualidad) de la población india, se encuentra fragmentada en el terreno económico⁴².

La respuesta a semejante interrogante, la encuentra no sólo Aloysius, sino además otro conjunto de autores, en la nueva emergencia política de las castas inferiores, las masas tribales y la población musulmana. Como ya había explicado con antelación, la élite tradicional de la casta superior hindú, ante el emerger de estas masas de casta inferior, percibía una amenaza a su posición social favorecida. La pugna puede ser analizada de este modo, más en el plano de defensa de intereses socioeconómico y políticos que de antagonismos religiosos-culturales propiamente.

La creación de espacios de representación para las minorías se contraponía a los intereses de jerarquía monolítica que buscaba implantar la *Hindutva*. Y es que no existe lugar posible dentro de este movimiento, no sólo para los musulmanes, sino tampoco para las castas inferiores dentro del propio hinduismo, así como para otros cultos y sectas que representen creencias y formas de vida diferentes a los enarbolados por la ortodoxia de casta alta. La derecha hindú promovió con este objetivo, la idea de la mayoría amenazada como consecuencia de la política pseudo-secular promovida por el Congreso. Así,

⁴¹ Para un análisis más ampliado de la ideología *Hindutva*, sus presupuestos, así como la conformación de estereotipos con relación a los musulmanes referirse a: Banerjee, Sumanta. "Hindutva- Ideology and Social Psychology". *Economic & Political Weekly*, XXVI(3), January 19, 1991, pp. 97-101.

⁴² Aloysius, G. "Trajectory of Hindutva". *Economic & Political Weekly*, XXIX (24), June 11, pp. 1450.

las prescripciones de uniformidad pueden ser valoradas como un intento velado para prevenir cualquier cambio social mínimo que pudiese debilitar la preponderancia de la casta dominante dentro del marco ideológico tradicional⁴³.

La exclusión ideológica de musulmanes y cristianos le permitía a la *Hindutva* domesticar a las masas de casta inferior y organizarlos bajo su orden jerárquico, por medio de la manipulación de símbolos religiosos-culturales y la legitimación de la violencia. Cualquier demanda por una distribución menos vertical del poder o de cuestionamiento de la posición hegemónica de las castas altas, era asumida como un acto de secesionismo y separatismo.

Al implementar políticas a favor de las comunidades religiosas minoritarias, a la vez que intervenía en la ley personal y la normatividad religiosa de los hindúes y no así en la de los musulmanes, la derecha hindú acusaba al estado de pseudo-secular⁴⁴. Ellos al mismo tiempo, se proyectaban como tolerantes y neutrales hacia todas las religiones y prometían la construcción de un modelo de nación fundamentado desde un posicionamiento inclusivista y de asimilación. El líder del BJP, Atal Behari Vajpayee⁴⁵, resume el ideal de gobierno a seguir en las siguientes palabras:

“El BJP cree en la creación de una sociedad a través de la habilidad de gobierno donde cada individuo, independientemente de casta, religión o sexo, tenga un lugar bajo el sol, donde el optimismo, la oportunidad y la unidad provean el ímpetu para la creación de una nación fuerte y próspera”⁴⁶.

Cualquiera podría pensar al leer estas palabras, que el BJP se propuso la creación de la democracia más grande del mundo, nada que ver con las inclinaciones fascistas que frecuentemente se le han atribuido.

⁴³ Aloysius, G. op.cit., pp. 1453.

⁴⁴ La acusación hacia el estado de pseudo secular y de intervención en la ley personal de los hindúes y no así en la de los musulmanes, surge derivado de la controversia alrededor del caso de Shah Bano. En esta disputa legal, la Corte Suprema determinó que el divorcio de una mujer musulmana, Shah Bhano, sobre la base de la costumbre islámica no era válido. Esto propició el levantamiento de enojos y resentimientos entre los grupos musulmanes. En mayo de 1986 el gobierno de Rajiv Gandhi introdujo el *Muslim Women Bill* (Protección de los derechos de divorcio) para aplacar y retener su banco de voto musulmán. Ante esta actitud, la derecha hindú fue la ofendida.

⁴⁵ Atal Behari Vajpayee es el líder principal del BJP y ocupó el cargo de Primer Ministro en 1996 y de nuevo en 1998 hasta el 2004.

⁴⁶ Vajpayee, Atal Behari. “The BJP’s onward march”. *Frontline*, 14 (16), Aug. 9-22, 1997, en <http://www.flonnet.com>

Sustentar esta imagen no era una tarea fácil y más aún cuando en la práctica, sus actitudes se contraponían a sus preceptos. La construcción de símbolos para la cohesión comunitaria, así como la invención de rituales masivos, funcionaron en este caso como estrategias efectivas para propiciar la identificación y el apoyo de las masas. Los acontecimientos suscitados entorno a Ayodhya, apenas iniciada la década, dan cuenta de ello.

Ayodhya: La construcción de un símbolo de cohesión comunitaria.

Ayodhya pudiera considerarse como un ejemplo paradigmático de lo que Eric J.Hobsbawm y Terence Ranger denominaron como la invención de la tradición. Es decir, la búsqueda de legitimidad basada en “tradiciones inventadas”, proyectadas como centenarias cuando en realidad han sido creadas o recreadas en tiempos recientes⁴⁷.

Prácticamente desconocido para la mayoría de los hindúes en el período anterior a la Independencia, Ayodhya se convirtió durante la década de los ochenta y los noventa en el sitio identificador por excelencia de la comunidad, en el núcleo mismo de la nación hindú. La importancia religiosa atribuida a este lugar, aunado al significado político contemporáneo ha llevado a voceros de la *Hindutva* a hacer aseveraciones tan categóricas con respecto a él como la que sigue:

“Ayodhya es el centro de nuestra nacionalidad hindú, y el señor Rama nuestro líder.

Sin Ayodhya, esta nación no puede ser una nación en todo el sentido de la palabra,

así como no podría existir la cristiandad sin el Vaticano”⁴⁸.

Ayodhya, fue el teatro escogido para la transfiguración del mito en metáforas modernas. Mitos, como el lugar de nacimiento de Rama y el templo de la deidad ubicado antaño en el sitio de la mezquita de Babri Masjid, fueron apropiados por las fuerzas *Hindutva*, metamorfoseados y utilizados con fines políticos.

⁴⁷ Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. *The Invention of Tradition*, London, Cambridge University Press, 2006, pp.1.

⁴⁸ Dubashi, Jay. “The Road to Ayodhya”. *Voice of India*, New Delhi, 1992, pp. 57. Citado en: S.P Udayakumar. “The “Ram temple” drama”. *Frontline*, 15 (14), July 04-17, 1998.

Esto podría ser apreciado como la presunción de un pasado inmemorial, al que hace referencia Anderson, que conjuntamente con la proyección de un futuro ilimitado, es lo que le da a las naciones su proyección política⁴⁹.

Así, las cualidades “metafóricas” de los relatos anteriores de Ayodhya fueron remplazados por relatos “auténticos”, representativos de la verdad “literal”, relatos que producían “historias monumentales”⁵⁰. En este sentido, la apelación a datos cronológicos, cita de cifras y de fechas, contribuía a la reafirmación de la credibilidad de estos relatos. Los mismos se tornaban en hechos irrefutables que ponían al descubierto la naturaleza malvada de los musulmanes y exigían el sacrificio de los hindúes por el rescate de su nación y por el afianzamiento del orgullo y la integración de la comunidad.

Al otorgarle tanto poder y tal grado de controversia al caso Ayodhya, con todas las asociaciones de sentido atribuidas a este lugar, se lograba al mismo tiempo distraer la atención respecto a las motivaciones económicas suscitadas en el caso de la Comisión Mandal. El enfrentamiento se convertía en una disputa religiosa, donde los hindúes se unían para enfrentar a un enemigo externo: los musulmanes.

El clímax del caso Ayodhya se produjo el 6 de diciembre de 1992. Este día, en esta localidad de Uttar Pradesh, la mezquita de Babri Masjid fue reducida a escombros y cenizas por una multitud de hindúes nacionalistas. Datada del siglo XVI y atribuida su fundación a Babar, primer emperador de la dinastía mogola en India, la edificación religiosa se tornaba en un blanco de ataque idóneo contra la comunidad musulmana.

Antecedentes del derrumbe

La destrucción de Babri fue el punto final de todo un proceso emprendido en los inicios de los ochenta. Fue la culminación de la campaña de *Ramjanmabhoomi*, según la cual, el lugar donde residía la

⁴⁹ Anderson, Benedict. “Las raíces culturales”. op.cit., pp. 27.

⁵⁰ Ver: Dube, Saurabh. “Los pasados de un lugar de peregrinación”, en Devalle, Susana B.C.(comp.). *Poder y cultura de la violencia*, Mexico DF, El Colegio de México. 2000, pp. 223.

mezquita había sido enclave con anterioridad a la llegada de los mogoles, del templo de Rama, conmemorativo a su vez del sitio de nacimiento de la deidad. Este espacio sagrado para los hindúes, según se proyectaba en la ideología *Hindutva*, había sido desacralizado por los musulmanes al destruir el templo para construir su mezquita.

Con el llamado a la demolición de este recinto de Allah, se pretendía encender la llama del orgullo patriótico de la civilización hindú, acallada por tantos siglos de conquistas y humillaciones a manos de extranjeros despotas, quienes habían reducido la nación a su degradante estado actual. Digamos que había llegado la hora propicia, según la perspectiva nacionalista, de recuperar el lugar de nacimiento de Rama y expulsar a los invasores, el momento de poner fin a la larga historia de lucha en defensa de la nación.

Si bien este hecho podría ser interpretado como un resurgimiento espontáneo de la fe y el orgullo cultural de los hindúes, la repentina “hinduización” de la sociedad respondió realmente a fuertes intereses políticos. Los efectos de la movilización masiva y la ola de violencia desatada, fueron el resultado de una organización sostenida y una campaña propagandística lanzada a fines de 1983 por el VHP y sustentada por el RSS, el BJP y varias organizaciones afiliadas como el *Bajrang Dal*, el *Sant Sabha*, entre otros⁵¹. Sólo la intervención de estos agentes políticos explicaría la razón por la cual, una disputa local que databa del siglo XIX y que había sido de poca incumbencia para el resto del país durante mucho tiempo, se convirtiera en causa nacional a partir de esta época.

Ya desde el año 1949 se habían presentado los primeros esbozos de disputas alrededor de la mezquita, los cuales desembocarían en la destrucción final de la misma en 1992. Hasta el 23 de diciembre de 1949 el principio básico de la mezquita y el templo dentro del mismo recinto se había mantenido sin grandes contradicciones. Ese día, sin embargo, los ídolos de Rama y Sita aparecieron “milagrosamente” en el

⁵¹ Rychaudhuri, Tapan. “Shadows of the Swatika: Historical Perspectives on the Politics of Hindu Communalism”. *Modern Asian Studies* 34 (2), 2000, pp. 261.

interior del edificio e inmediatamente comenzaron a propagarse los rumores de que Rama reclamaba la mezquita como su templo⁵².

Luego de este hecho, tanto dirigentes hindúes como musulmanes, se vieron inmersos en procesos legales buscando ganar el derecho de propiedad sobre el sitio. Durante muchos años, sin embargo, el proceso se mantuvo sin grandes variaciones y sobre todo, sin una decisión a favor de ninguno de los dos bandos. El recinto sagrado había quedado clausurado, imposibilitado a actos de devoción, tanto para hindúes como para musulmanes.

A inicios de los ochenta, la derecha hindú comenzó a ganar beligerancia y esta aparente calma tomó matices más turbios. Durante los años 1982-3 se pone en práctica la campaña *Ekamata Yatra* en el sur de la India. Como símbolos identificadores de la misma, el VHP incorporó la imagen de *Bharat Mata* junto con otras deidades en las diferentes procesiones. La campaña abarcaba todo el territorio nacional e intentaba simbolizar la congruencia entre la geografía nacional y la sagrada.

Los reclamos para la liberación del templo de Rama cobraron fuerza real, como había planteado, hacia 1984. En ese año se conforma la *Ranjanmabhoomi* (Comité por el sacrificio de la liberación del lugar de nacimiento de Rama) y el VHP comenzó a demandar que fueran abiertas las cerraduras del recinto. En 1985 se iniciaron una serie de procesiones y marchas hacia Ayodhya y en 1986 la demanda logró su objetivo cuando en el juicio de Faizabd se estipuló que el lugar de disputa debía ser abierto inmediatamente al público. La violencia comunal se desató inmediatamente en el norte de la India

A partir de este momento de triunfo para los hindúes y derrota para los musulmanes, la lucha por la recuperación de Ayodhya se afianzó. Se volvió un asunto central en las plataformas de los diferentes partidos y el BJP, en especial, lo tornó en el estandarte de su proyecto político.

El posicionamiento del Congreso con relación hacia este asunto, por su parte, se inclinaba hacia un favoritismo hacia la mayoría hindú. A parte de haber permitido el acceso en 1986 a los ídolos instalados dentro de la Babri Masjid, la administración de Rajiv Gandhi dio su aprobación al VHP para poner en

⁵² Noorani, A G. "The Babri Masjid- Ram Janmabhoomi Question". *Economic and Political Weekly*, XXIV (44-45), 1989, pp. 2461.

práctica *Ram Shila Puja* en 1989, procesión nacional para consagrar ladrillos destinados a la construcción del templo, así como *shilanyas*, colocación de la primera piedra del templo de Rama. Por otra parte, el Congreso autorizó la proyección de la épica del Ramayana, dentro de un serial televisivo de marcados matices nacionalistas⁵³.

En septiembre de 1990, en un intento por anular y hacer frente a los reclamos de la Comisión Mandal, L.K Advani lanzó una campaña nacional organizada a partir de procesiones en soporte de la construcción del templo de Rama. El líder del BJP, a la cabeza de estos desfiles, iba encarnando la personificación misma de la deidad y con su campaña estaba intentando promover y encontrar aliados para iniciar la edificación del templo el 30 de octubre de 1990. El eslogan utilizado fue *mandir wohin banayenge* (Construiremos el templo allí y sólo allí) y la campaña fue justificada sobre la base de propiciar la unión e integración nacional⁵⁴.

Con estas campañas de movilización, las cuales se valían del uso del discurso religioso y la invención de acciones rituales a escala masiva en la arena política, la militancia hindú buscó encender la llama patriótica, así como incentivar un sentimiento de fuerzas y unidad entre la comunidad hindú. De esta forma, la fragmentación y tensiones internas dentro del propio hinduismo quedaban anuladas en pos de un objetivo común a todos.

Dichas estratagemas propagandísticas resultaron ser efectivas. El desarrollo de esta campaña ritual conllevó al éxito electoral del BJP en 1991, así como al gobierno de este partido en Uttar Pradesh. El punto clímax del movimiento se hizo sentir el 6 de diciembre de 1992, cuando la concentración en Ayodhya, organizada por el VHP y BJP se transfiguró en un ataque contra la mezquita de Babri y su subsiguiente demolición. La acción dejó a la India inmersa en una gran conmoción y no tardaron en

⁵³ Con la introducción del *Muslim Women Bill* (Protección de los derechos de divorcio), Rajiv Gandhi se había ganado el odio de la derecha al intervenir a favor de la comunidad musulmana. Estos actos de favoritismo para con la militancia hindú a fines de los ochenta podrían ser interpretados como una estrategia política para recobrar el apoyo electoral de los hindúes.

⁵⁴ Advani y sus seguidores fueron arrestados en Bihar en octubre por esta campaña. Ante este hecho, el BJP retiró su soporte al Gobierno y el ministerio de V.P Singh se derrumbó en noviembre de 1990.

surgir las críticas, protestas y debates en torno a la prepotencia y la osadía desplegada por la derecha hindú.

Llegados los acontecimientos a este punto, el Partido del Congreso con Narasimha Rao como Primer Ministro, el cual se había mantenido en inacción incluso luego del anuncio de la demolición de la mezquita, se vio obligado a tomar cartas en el asunto. En este sentido, se proscribiendo organizaciones como el RSS y el VHP, el BJP⁵⁵ en el gobierno de Uttar Pradesh tuvo que retirarse, y L.K. Advani pidió la liberación de sus obligaciones en el parlamento⁵⁶. No obstante, ya la furia estaba desatada y la ola de violencia que la acompañó se extendió rápidamente en territorios como Bombay, Ahmadabad, Surat y Calcuta. Los enfrentamientos suscitados entre hindúes y musulmanes acarrearón grandes pérdidas de vidas y propiedades. La venganza musulmana, por su parte, incendió templos hindúes en Pakistán, Bangladesh y Gran Bretaña.

De esta forma se inicia la década de 1990 en India, sumergida en una mezcla de procesos políticos y económicos que engendran confusión y tensión, los cuales se extienden hasta la actualidad. No obstante, cabría aclarar, que si bien los acontecimientos de Ayodhya propiciaron desbordamientos intercomunales, no se puede definir al factor religioso como el detonante fundamental de la disputa. Existen un conjunto de factores involucrados que sobrepasa la consideración simplista de que la destrucción de la Babri Masjid se produjo como consecuencia de la rivalidad entre dos comunidades religiosas.

Como se ha podido constatar, el factor político con las estrategias electorales de los partidos, tiene un peso fundamental dentro de todo este proceso. De igual manera, se sustenta en otros factores como la escalada de poder de las “minorías” sociales, así como otras transformaciones socioeconómicas. La

⁵⁵ Estas organizaciones ya habían sido prohibidas luego del asesinato de Gandhi. Con la demolición de la mezquita de Babri una vez más se encontraban inmersas en un ataque concertado hacia la imagen no violenta y secular de la nación.

⁵⁶ Banerjee, Ishita. “6 de diciembre, hindutva y videotape: la retórica de la incitación y la persuasión en la arena privada”, en Ortega Soto, Martha, José Carlos Castañeda Reyes y Federico Lazarín Miranda (comp.). *Violencia: Estado y Sociedad, una perspectiva histórica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004, pp. 499.

introducción de nuevas políticas que enfatizaban la religión y la casta, así como el uso de novedosas tecnologías de comunicación masiva, ocuparon igualmente un peso considerable.

1.2 Liberalización económica, globalización y consumismo

Toda la convulsión política en el país va de la mano con transformaciones representativas en materia económica. El camino hacia la liberalización se había comenzado a fraguar desde la década del ochenta pero serán en estos años, realmente, que recibirá un impulso representativo⁵⁷. Si bien en el gobierno de Rajiv Gandhi se había iniciado este proceso, con el ascenso al poder de Narasimha Rao en 1991, las reformas económicas se plantean desde una perspectiva más radical. El país, mediante un proceso de transformaciones y evolución, más que de rompimiento diría yo, pasa de tener una economía rigurosamente centralizada en manos del estado, a una apertura económica al mercado, al mismo tiempo que se introduce en la dinámica de la globalización.

Los cambios suscitados fueron motivados en gran medida por el desajuste económico por el cual atravesaba India. La década se inicia con el país atravesando por una de las peores crisis económicas de su historia. Ya desde los finales de la década de 1980, la situación económica nacional había alcanzado un estado crítico. La Guerra del Golfo con el consiguiente aumento del precio del petróleo y la interrupción del envío de dinero por parte de los trabajadores indios expatriados en el Medio Oriente, quienes regresaron de manera masiva al país en estos años, tuvo serias implicaciones para la economía nacional. Por otra parte, se produjo el desplome de la Unión Soviética, aliado principal de la India. A

⁵⁷ El gobierno de Rajiv Gandhi fue muy importante en el camino hacia la liberalización económica. Con sus ideas occidentalizadas este dirigente del Congreso puso en práctica medidas orientadas hacia la apertura de India hacia el sistema capitalista mundial y a la inversión privada. Por otra parte, durante su mandato, se dejaron exentas a más industrias de licencias, se reemplazaron cuotas sobre productos importados con tarifas y fueron reducidas las regulaciones entorno a la expansión de las compañías. Para mayor información respecto a las primeras iniciativas hacia la liberalización económica en India referirse a:

- Kholi, Atul. "India's democracy under Rajiv Gandhi, 1985-1989, en Kholi, Atul (coord.). *India's Democracy*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- Denoon, David B.H. "Cycles in Indian Economic Liberalization". 1966-1996. *Comparative Politics*, 31 (1), Oct., 1998. pp. 43-60. <http://www.jstor.org>.

manera interna también repercutirían los fuertes gastos militares como consecuencia de dos guerras con Pakistán, el desbalance fiscal y la inestabilidad política⁵⁸.

El Gobierno de Narasimha Rao llega al poder enfrentado una severa crisis macroeconómica, así como una amplia deuda de pago. Ante el agotamiento de las reservas de intercambio exterior y la escasez en el índice de crédito se vio en la necesidad de solicitar un préstamo al Fondo Monetario Internacional. Para garantizar el aseguramiento del capital extranjero se recurrió hasta a las reservas de oro nacional. Ante esta panorámica, un programa de reformas estructurales se imponía. El mismo ha sido sintetizado por Bhandare en tres palabras fundamentales: liberalización, competitividad y globalización⁵⁹.

La situación por lo que atravesaba el país condujo a dar los pasos definitivos hacia la apertura económica. Urgía reducir la ineficiencia en el sector industrial, generar exportaciones y atraer a la inversión extranjera. Propósitos que llevaron a la adopción de una serie de medidas como la eliminación de engorrosas licencias industriales, la devaluación de la rupia en un 20% y la reducción de tarifas aduanales. Se produjo al mismo tiempo una inclinación hacia el favorecimiento de una política de largo plazo de exportaciones e importaciones por medio de la eliminación de restricciones cuantitativas y controles discrecionales⁶⁰. Nuevos vínculos fueron establecidos con Estados Unidos, dada la necesidad de encontrar nuevos soportes internacionales ante el colapso de la URSS.

Estas actitudes se distanciaban en gran medida del rumbo que a manera general, aunque con algunas interrupciones, había seguido la política económica en India desde 1947 con la centralización de la

⁵⁸ Para mayor información sobre las causas y consecuencias de la crisis económica enfrentada en el país durante estos años referirse a:

- Raj Nayar, Baldev. *Globalization and Nationalism. The Changing Balance in India's Economic Policy, 1950-2000*, New Delhi, Sage Publications, 2001.
- Bhandare, S.S. "Economic Progress in the Context of Industrialisation and Globalization", en DeSousa, Peter Ronald. *Contemporary India-transitions*, New Delhi, Sage Publications, 2000.
- Denoon, David B.H. "Cycles in Indian Economic Liberalization". 1966-1996. *Comparative Politics* 31 (1), oct., 1998, pp. 43-60. en, <http://www.jstor.org>

⁵⁹ Bhandare, S.S. op.cit., pp. 87.

⁶⁰ Ibidem., pp. 89.

economía en manos del gobierno y la protección estatal de la economía y las industrias indias. Hasta este momento, el gobierno central había sido el encargado de la dirección macroeconómica, así como de la administración de un vasto grupo de controles, tarifas y cuotas⁶¹. Se había evitado el dominio del capital extranjero y el crecimiento económico estaba orientado hacia el bienestar y la discriminación positiva hacia las clases oprimidas. El estado, por su parte, había desempeñado un rol económico fundamental, no sólo como planificador, sino también como inversionista⁶².

Como consecuencia directa de la puesta en funcionamiento de las reformas económicas del gobierno de Rao, el país emprendió una fase de crecimiento emblemática. La industria se vio estimulada por un aumento en el consumo y la inversión. La inversión extranjera, por ejemplo, funcionó como fuente de estímulo importante en sectores como las telecomunicaciones, el desarrollo de hidrocarburos y los servicios financieros. Se desarrolla así mismo, una clase empresarial india de fuerte empuje y manejo de recursos. La industria del software, la farmacéutica y la biotecnología alcanzaron un auge extraordinario, colocando al país entre las potencias de avanzada en estos sectores.

Grandes trasnacionales hicieron su entrada al país en esta época. La Coca Cola por ejemplo, desplazada del mercado indio en la década de 1970, retornó nuevamente en el año 1995 con su lema triunfal: “*jo chaaho, so ho jaaye*” (Lo que desees se cumplirá)⁶³. *Pepsi, Mc Donald, Kentucky, Dominos Pizza y Fried Chicken* también encontraron un espacio, aprovechando la coyuntura. La India se estaba abriendo a la cultura global, a lo cual contribuirían además la implementación de la televisión satelital y por cable, las películas, los comerciales, el Internet y las redes de la diáspora⁶⁴.

⁶¹ Denoon, David B.H, op.cit., pp.43

⁶² Jaffrelot, Christophe. “L’Inde Contemporaine. De 1950 à nos jours”, *Fayard*, Paris, 1997. Encontrado en: Carballido Coria, Laura. “India, una historia de éxito”, en Calva, José Luís (coord). *Desarrollo económico: estrategias exitosas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Miguel Ángel Porrúa, 2007 (Agenda para el Desarrollo, vol.2), pp. 146.

⁶³ Metcalf, Barbara.D y Thomas R. Metcalf. “Democratic India in the nineties: coalitions, class, community, consumers, and conflict”. *A Concise History of India*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 266.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 266.

Los índices de consumo, ya en alza desde finales de los ochenta, se dispararon aún más en esta época, incentivando esperanzas entre la población del logro de un mejor estilo de vida. Hay autores como Pradip Kumar Datta, por ejemplo, quienes señalan el surgimiento de un cambio en la proyección del imaginario identitario de la clase media. De la autoimagen de la clase del ayer, orientada hacia el ahorro, segura y consciente; la clase media pasa, según este autor, a metamorfosearse en la apariencia del consumidor desenfrenado⁶⁵.

En todo este proceso quedaba claro, que si bien la liberalización económica propiciaba un incremento en la economía, las mejoras quedaban sectorizadas y las diferencias entre clases comenzaban a ser más marcada. Las disparidades entre las zonas rurales y urbanas, por ejemplo, se afianzaron. Si la situación de los pobres ya era de por sí infausta, en esta época empeora aún más.

El salto de una economía de fuerte orientación agrícola a una encaminada a los servicios fue brusco y se hizo sin contar con la infraestructura necesaria. Por otra parte, se produjo un rápido crecimiento del sector de los servicios con la consecuente explosión en la demanda de mano de obra especializada, amén de una caída en los niveles de absorción de labor durante el período de reforma⁶⁶.

En un país donde cerca de un 70 % de la población económicamente activa es aún dependiente de la agricultura, el hecho de que las mayores oportunidades de empleo se concentraran en unas pocas regiones urbanas, trajo consecuencias nocivas. Ocasionó un flujo migratorio de población de regiones menos desarrolladas hacia los enclaves más favorecidos, lugares por demás incapaces de suplir las necesidades de vivienda, agua y electricidad de todos los emigrantes. Una urbanización sin planeamiento y la extensión de los suburbios fue el resultado inmediato, amén del incremento de la

⁶⁵ Datta, Pradip Kumar, op. cit., pp. 191

⁶⁶ Estos factores determinantes en la consolidación de desigualdades en la población india como resultados de los procesos de liberalización económicas son señalados en: Jha, Raghendra. *Reducing Poverty and Inequality in India: Has Liberalization Helped?*, Helsinki, World Institute for Development Economics Research, 2000, pp.2.

pobreza. Los precios en el sistema de distribución pública, por su parte, como consecuencia de la reducción de alimentos, así como de los subsidios estatales, sufrieron un considerable aumento⁶⁷.

La apertura económica detonó asimismo el surgimiento de ansiedades y fricciones en el seno de la clase media, lo cual propició un soporte por parte de este sector a la causa de la derecha hindú. La competencia en juego, significaba una amenaza a la posición económica y social privilegiada de este grupo. Los negociantes, después de un primer período de emerger de ilusiones con respecto a la liberalización, comenzaron a valorar desde una posición más realista las desventajas de la competencia extranjera. Percibieron la amenaza que implicaba para su posición ventajosa, el influjo de importaciones más baratas por parte de compañías extranjeras⁶⁸.

El BJP, representante por excelencia de la clase media, conjuntamente con los partidos de izquierda se unieron para deplorar la política económica de Rao, acusándola de poner fin a la autosuficiencia económica⁶⁹. El BJP enarboló el slogan de *Swadeshi*, o de nacionalismo económico, clamando por una reestructuración económica del país en contraposición a la liberalización global⁷⁰. Este programa económico, que va de la mano con la idea de la nación hindú, rechazó la implementación a nivel de país de modelos de imitación foráneos, como el comunismo y el capitalismo. Propuso en su lugar, un modelo de funcionamiento comunitario, derivado de la herencia nacional india⁷¹, que instaba a la población a alejarse del consumo de productos de las compañías multinacionales para adoptar las mercancías elaboradas en el país. Consideraba por demás, que el desarrollo económico en India había sido y debía

⁶⁷ Jha, Raghendra. Op.cit., pp.17.

⁶⁸ Raj Nayar, Baldev. *Globalization and Nationalism. The Changing Balance in India 's Economic Policy, 1950-2000*, New Delhi, Sage Publications, 2001, pp. 184.

⁶⁹ Metcalf, Barbara.D y Thomas R. Metcalf, op.cit., p 287.

⁷⁰ La política de *Swadeshi* fue concebida por el RSS, quien se embarcó en una campaña por un acercamiento *Swadeshi* al desarrollo económico del país, en contraposición a la nueva apertura de la liberalización. En este sentido, el RSS ideó un panfleto donde quedaban recogidos 326 marcas de productos de consumo manufacturado por las multinacionales y ofrecía en su lugar alternativas de producción nacional para cada producto. El BJP, en un inicio identificado con la línea pro liberación, asumiría una inclinación más *Swadeshi* ante las presiones del RSS. Ver: Hansen, Thomas Blom. *The Saffron Wave: Democracy and Hindu Nationalism in Modern India*, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 171.

⁷¹ Raj Nayar, Baldev. op. cit., pp. 224.

continuar siendo financiado principalmente por el capital local, con el capital foráneo jugando el rol solamente de suplementar el esfuerzo nacional⁷².

Esta política de “nacionalismo económico” fue incluida en el manifiesto electoral del BJP en 1998. Conjuntamente con la campaña de Ayodhya, la política *Swadeshi* tendría un gran peso en el fortalecimiento del nacionalismo hindú, dado que se nutrió de las esperanzas de muchos indios respecto al mejoramiento de la situación económica. No obstante, una vez en el poder, el partido con Atal Bihari Vajpayee como Primer Ministro se distanció significativamente de muchos aspectos de sus políticas y promesas anteriores y colocó las reformas económicas en el centro de su programa de coalición. Este modelo de desarrollo era inoperante en la realidad actual de India. El movimiento hacia la liberalización era sencillamente irreversible y la propuesta de *Swadeshi* no fue otra cosa que pura retórica política.

1.3 Nuclearización del país.

Conjuntamente con la estrategia *Swadeshi*, el BJP se manifestó abiertamente en sus campañas electorales a favor del uso de las armas nucleares, favoreciendo los reclamos hechos por la élite científica desde los tiempos de Nehru⁷³. Si hasta este momento la política nuclear india se había caracterizado por su pragmatismo, ahora se estaba intentando establecer una imagen del país como una potencia nuclear⁷⁴. Esta actitud le permitiría a India reafirmarse frente a China y Pakistán, al mismo

⁷²Raj Nayar, Baldev., pp. 235.

⁷³ En mayo de 1996, el BJP con Atal Bihari Vajpayi como su líder principal asumió la dirección del país. El ansiado logro por constituir un gobierno nacional se había obtenido finalmente. Desde la campaña electoral, Vajpayi se proclamó en pos del despliegue de ensayos nucleares y una vez en la cima, la realización de estos estuvieron entre las primeras medidas asumidas por su gobierno. No obstante, el primer arribo del BJP al gobierno nacional no se mantuvo por mucho tiempo. En el propio año 1996 varios partidos de oposición se unieron para remplazarlo en el poder. El Frente Nacional volvía a estar al mando (1996-1998).

⁷⁴ Para una mayor profundización respecto a la trayectoria nuclear de india desde la independencia hasta la actualidad referirse a las siguientes fuentes:

- Abraham, Itty. *The Making of the Indian Atomic Bomb. Science, Secrecy and the Postcolonial State*, London, Zed Books, 1998
- González, Mario. *La política nuclear de India, 1947-98, en la búsqueda del poder*. Tesis de Maestría (material inédito). Centro de Estudios de Asia y África, el Colegio de México, 2004.
- Peimani, Omán. *Nuclear Proliferation in the Indian Subcontinent. The Self-Exhausting “Superpowers” and Emerging Alliance*, London, Praeger Publishers, 2000.
- Perkovich, George. *India’s Nuclear Bomb*, Berkeley, University of California Press, 2001.

tiempo que demostraba que el país no cedía a los dictados de Estados Unidos. Por otra parte contribuía a la exaltación del orgullo nacional y al fortalecimiento de la idea de una nación fuerte y poderosa.

Con el propósito de demostrar la superioridad de la India entre el 11 y el 13 de mayo de 1998 se produjo la ejecución de cinco ensayos nucleares en Pokhara, cumpliendo órdenes de Vajpayi. Ante tal provocación Pakistán respondería dos semanas después con otras detonaciones. Estas actitudes agravaron las tensiones entre los dos países, amén de las preocupaciones respecto a un posible enfrentamiento nuclear. Si bien estas dos potencias se habían mantenido en constante disputa por los territorios de Jammu y Cachemira, los cuales desembocaron en enfrentamiento armado en los años 1965 y 1971, la situación se tornaba alarmante en los finales de la década de los noventa con la presencia de potencial nuclear en las manos de ambos contrincantes.

Las detonaciones nucleares traerían implícito a su vez connotaciones significativas sobre la economía, así como la política exterior india. La situación alarmó a los gobiernos y audiencias occidentales. Los Estados Unidos, quienes tuvieron parte activa en el conflicto desde la década del setenta⁷⁵, se movilizaron para intentar castigar a la India por no respetar el acuerdo internacional de no proliferación. La estrategia era lograr un consenso entre los países industrializados para sancionarla económicamente, internacionalizar el tema de Cachemira en la mayoría de los foros internacionales y propiciar un escenario de aislamiento⁷⁶.

Al interior del país, si bien gran parte de la población, los medios de comunicación y de la mayoría de los partidos políticos apoyaron de manera eufórica la actitud hacia la nuclearización adoptada por India⁷⁷, las sanciones económicas y el aislamiento diplomático que siguieron a las detonaciones contribuyeron al decline aún mayor de la ya deteriorada economía. La incertidumbre económica se

⁷⁵ En la década de 1970, durante la crisis de Bangladesh, el gobierno de Nixon apoyó a Pakistán, abasteciéndolo de armamento. Esta parcialidad hacia Pakistán por parte de Washington y su acercamiento a China, causó un sentimiento exaltado de malestar e inseguridad entre la clase política india.

⁷⁶ González, Mario. *La política nuclear de India, 1947-98, en la búsqueda del poder*. Tesis de Maestría (material inédito). Centro de Estudios de Asia y África, el Colegio de México, 2004, p. 81.

⁷⁷ Abraham, Itty. "Introduction". op. cit., pp. 1.

agravó aún más para India. Ante la desconfianza generada por el país ante la opinión internacional, las agencias de crédito internacionales degradaron el estatus de crédito nacional y la India dejó de tener acceso a los préstamos del Banco Mundial, excepto para los proyectos humanitarios. La inversión extranjera por su parte, sufrió una considerable decaída⁷⁸.

La militancia hindú, en contraposición, intentó hacer de las explosiones un hecho sublime, otorgándole incluso una connotación sagrada a las bombas. El VHP y sus líderes planearon la construcción de un espacio conmemorativo dedicado a la diosa Shakti cerca de Pokhara, consagrado con agua sagrada de todos los sitios de peregrinación del país. El RSS comenzó a equiparar a las bombas con las armas de los dioses del panteón hindú y se intentó incluso organizar una *rath yatra* cargando arena santificada por la radiación de la detonación⁷⁹.

Las detonaciones cumplían con el objetivo de exteriorizar la fortaleza y la vitalidad de la nueva nación, imaginada y propagada por la derecha hindú. Con ellas al mismo tiempo, se evidenciaba el desarrollo científico y tecnológico alcanzado por el país, mismo que se exponía como derivación y continuación de la sabiduría contenida en las escrituras sagradas y las enseñanzas védicas⁸⁰. Con toda esta carga simbólica atribuida a las explosiones atómicas, el BJP y sus aliados estaban en la disposición de asumir sus costos. El deterioro de las relaciones con sus vecinos, el derrumbe de la credibilidad internacional de la imagen del país y el empeoramiento de la situación económica, respondía a causas “justas”, de sacrificio, por el emponderamiento de la nación.

⁷⁸ Raj Nayar, Baldev. op. cit., pp. 239.

⁷⁹ Para mayor información respecto a toda la carga simbólica atribuida a las detonaciones nucleares por parte de la derecha hindú referirse a: Sangari, Kumkum. “New Patriotism: Beauty and the Bomb”, en Chandrasekhar, Indira y Meter C. Sell. *Body.city. Sitting Contemporary Culture in India*, Delhi, Tulipa Books, 2003.

⁸⁰ Itty Abraham en su libro *The Making of the Indian Atomic Bomb* hace referencia a los esfuerzos de los nacionalistas hindúes por demostrar que el Hinduismo estuvo basado sobre principio científicos, de manera que se permitiera mostrar una relación de continuidad con el pasado y establecer al hinduismo védico como definición preeminente de las tradiciones indias. Ejemplo de ello se evidencia en la actitudes de grupos como el Arya Samaj, quienes releen las escrituras hindúes intentando extraer de ellas información que pueda ser representada como continuidad con el pensamiento científico moderno. Abraham Itty. op.cit., pp. 27. Ver además: Prakash, Gyan. “The Modern Nation ’s Return in the Archaic”. *Critical Inquiry*, 23 (3), Spring, 1997, pp. 536-56.

Si bien estos sucesos de prepotencia política por parte del BJP habían suscitado un sentido de optimismo y entusiasmo entre la población india, también surgieron actitudes encontradas y manifestaciones de preocupación. El siguiente fragmento extraído de un artículo de *Frontline* unos días después de las detonaciones da muestra de ello:

“Estas detonaciones no tienen ningún elemento nacionalista antimperialista. El BJP no ha dicho que fueron designados contra la amenaza nuclear estadounidense en las zonas del océano Pacífico indio...Lejos de asegurarnos contra las amenazas imperialistas, esta acción llevará a una innecesaria, costosa, peligrosa y antitética carrera armamentista en Asia, que saboteará la South Asian Association for Regional Cooperation (SAARC) y negará los procesos de normalización con China”⁸¹.

Definitivamente se estaba produciendo un cambio en la imagen de la India, de la posición pacifista, opuesta al uso de armas nucleares a la utilización de las mismas como motivo de orgullo y cohesión comunitaria. Con las detonaciones, India se presentaba abiertamente ante sus vecinos y la visión internacional como una nación hindú unida, fuerte y masculina, una potencia pujante y prepotente, provocando severas críticas y preocupaciones en la palestra internacional.

A grandes rasgos estas son algunas de las problemáticas fundamentales suscitadas en el seno de los noventa en el contexto indio. En los restantes dos capítulos a tono con las propuestas visuales a analizar y el intento de lectura respecto a los imaginarios nacionales desplegados en ella, ahondaré en algunas particularidades del contexto expuesto.

⁸¹ Aijaz, Ahmad. “The Hindutva weapon”. *Frontline*, 15 (11), May 23-Jun 05, 1998.

Capítulo II: *Discurso nacionalista hindú: imaginarios visuales de autorepresentación.*

El lenguaje de la comunicación visual ocupará el foco de atención a lo largo de este segundo capítulo. Teniendo como referente inmediato algunos de los elementos fundamentales de la realidad contextual india, intentaré abordar las maneras en que las imágenes, producidas y desplegadas en el entorno indio contemporáneo, responden al engranaje de relaciones sociales y políticas del que forman parte. Me interesa más que nada realizar una lectura indagatoria en el lenguaje de los signos desprendido de *posters* e imágenes colocadas en el ciberespacio, conformados con fines evidentes de comunicación política. A partir de las objetivaciones simbólicas, producidas como parte del discurso de la *Hindutva*, buscaré hacer una exploración respecto a las maneras en que a partir del vocabulario visual se forja y se experimenta un sentido de “comunidad imaginada” hindú.

2.1 Nacionalismo hindú y construcción simbólica de la nación

Como ya había hecho referencia en la introducción de la investigación, con los aires de globalización y liberalización azotando en India recién iniciados los noventas, son introducidos una amplia variedad de nuevos medios de comunicación, mismos que propician la producción y propagación de las imágenes. Esta revolución de los medios tecnológicos de comunicación y el consumo, vino de la mano en el Sur de Asia con el auge del nacionalismo hindú. Arvind Rajagopal, ha resaltado como la liberación económica y el nacionalismo hindú se imbricaron en el contexto indio de los tiempos recientes, compartiendo ambos las mismas tecnologías de transmisión para expandir el mercado y las audiencias respectivamente. La liberación económica y la “hinduización”, según lo ha planteado este autor, encontraron prominencia en la mitad de los ochenta, reforzándose mutuamente, pero interrumpiéndose y enfrentándose periódicamente⁸².

⁸² Rajagopal, Arvind. “Ram Janmabhoomi, Consumer Identity and Image-Based Politics”. *Economic & Political Weekly*, XXIX (27), July 2, 1994, pp. 1659.

En el soporte y propagación de la retórica nacionalista, la clase media, perjudicada en gran medida en su posición económica por las implicaciones de la liberalización, jugaría un papel preponderante. Muchos de los partidarios de la *Hindutva* emergen de este grupo, contando entre sus filas con pequeños comerciantes, administrativos en el gobierno y establecimientos privados; profesionales como abogados, profesores, doctores, así como granjeros prósperos de las zonas rurales⁸³. A la intervención de este grupo se debe la producción y el consumo de mucha de la cultura pública en India.

Como había referido en el capítulo anterior, en el intento de extensión de las reservaciones con la implementación de las sugerencias de la Comisión Mandal, la clase media se había sentido bajo amenaza de resquebrajamiento, tanto su posición social privilegiada, como las premisas de su identidad. En su necesidad de autoreafirmarse, la concepción y promoción de una identidad coherente de casta alta hindú para la nación, sustentada en la “tradicición” gloriosa del pasado, se tornaba en una retórica idónea. La difusión de estos intereses, además, se volvía factible con las nuevas facilidades comunicativas y el estímulo al consumo propiciados por la liberalización económica.

Otro grupo que se convirtió en bastión de apoyo fundamental del movimiento nacionalista fueron los indios residentes en la diáspora. La ideología *Hindutva*, con sus intereses y premisas nacionalistas, de reafirmación de la “tradicición” y la “cultura”, se tornaba en un eco de sus propias ambiciones frustradas de grandeza nacional⁸⁴. Su soporte y financiamiento de las políticas *Hindutva* ha sido primordial para el fortalecimiento del movimiento, así como en el desarrollo del campo tecnológico. La esfera del ciberespacio, por ejemplo, impulsada y asesorada en gran medida desde la diáspora, se ha convertido en un medio fundamental en la representación del nacionalismo hindú.

A la par de Internet donde la mayoría de los partidos y organizaciones políticas nacionalistas se han construido su espacio, amén de los producidos desde la diáspora, la *Hindutva* ha sabido aprovechar convenientemente, las facilidades que ofrecen otros medios de comunicación de mayor alcance entre la

⁸³ Banerjee, Sumanta. “Hindutva- Ideology and Social Psychology”. *Economic & Political Weekly*, XXVI (3) January 19, 1991, pp. 98.

⁸⁴ Rajagopal, Arvind. *Politics After Television. Hindu Nationalism and the Reshaping of the Public in India*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp.15.

población⁸⁵. Con el fin de extender y popularizar su discurso nacionalista se ha valido en gran medida de las estrategias publicitarias de comunicación y el fortalecimiento de la identidad consumista. De igual manera, ha hecho uso de viejos patrones de observación ya existentes dentro de la sociedad india⁸⁶. Su ambición es elaborar todo un lenguaje de signos alrededor de la nación, mediante el cual se promueve un sentido de superioridad hindú sobre el resto de las comunidades, a las cuales se priva del acceso a estos signos⁸⁷. En este sentido, la referencia a símbolos religiosos de la herencia hindú goza de gran preponderancia como elemento legitimador y diferenciador.

Los nuevos medios de comunicación, según lo ha plasmado Lawrence A. Babb han propiciado notablemente una “movilidad” espacial y social de los símbolos religiosos en el Sur de Asia. Le han permitido a estos sortear las barreras sociales que inhibieron su alcance y difusión en el pasado⁸⁸. Al mismo tiempo, Philip Lutgendorf en su artículo “All in the (Raghu) Family: A Video Epic in Cultural Context”, comparte que las nuevas tecnologías electrónicas han aportado nuevos modos de expresión e interpretaciones a los géneros tradicionales de actuación religiosa, ya de por sí representativos y heterogéneos⁸⁹.

⁸⁵ Si bien Internet se ha constituido en un medio comunicativo fundamental en la actualidad, es necesario aclarar que el acceso al mismo es aún muy restringido en India. Su alcance se limita mayoritariamente a las clases medias y altas, así como grupos urbanos, hablante de inglés mayoritariamente. Para una información más detallada referirse a:

Chopra, Rohit. “Global Primordialities: Virtual Identity Politics in Online Hindutva and online Dalit Discourse” *New Media Society* 8, pp.187-205, 2006, en <http://nms.sagepub.com/cqi/content/abstract/8/2/187>

⁸⁶ Dentro de estos patrones de observación se ha explotado la concepción del *darshan*, vinculado a la devoción religiosa. El mismo consiste en la observación del ser divino en un acto recíproco de ver y ser visto por la divinidad.

⁸⁷ Datta, Pradip Kumar. “*Hindutva* and the New Indian Middle Class”, en Chandrasekhar, Indira y Meter C. Sell. *Body.city. Sitting Contemporary culture in India*, Delhi, Tulipa Books, 2003, pp.191.

⁸⁸ Para una mayor profundización respecta a la relación establecida en el Sur de Asia entre los nuevos medios de comunicación y la religión remitirse a: Babb, Lawrence A. “Introduction”, en Babb, Lawrence A. y Susan S. Wadley. *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.

⁸⁹ Ver: Lutgendorf, Philip. “All in the (Raghu) Family: A Video Epic in Cultural Context”, en Babb, Lawrence A. y Susan S. Wadley. *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.

Estas nuevas interpretaciones se contraponen a las formas de pensar de críticos emblemáticos de la modernidad. Walter Benjamín, por ejemplo, era de la opinión que dondequiera que fuese introducido la técnica de la reproducción mecánica separaba al objeto producido del dominio de la tradición⁹⁰. Así mismo Habermas apreciaba como interdependientes el emerger de la esfera pública y el decline público de la religión⁹¹. Es decir, contemplaron a la modernidad y el surgimiento de nuevos medios de reproducción y consumo como vinculado necesariamente a la secularización de la esfera pública.

La realidad ha demostrado que estas ideas no se aplican de manera uniforme y homogénea a todos los contextos, y el espacio público de la India en lo particular, nos demuestra que modernidad y secularismo no van necesariamente de la mano. Los políticos nacionalistas en el Sur de Asia, como ya había referido, han promovido una estrecha vinculación entre consumismo y espiritualidad, haciendo de la religión un espectáculo público. Así, la simbología religiosa es promovida y difundida a través de los más variados medios y tecnologías con una finalidad política.

Desde mediados de los ochenta, los nuevos medios tecnológicos con sus posibilidades comunicativas, permitieron a los voceros de la *Hindutva* contar con un espacio para la concepción y propagación de una idea preconfigurada de identidad hindú, así como de sus intereses con respecto a la construcción de la nación. La promoción de la identidad hindú comenzó a insertarse con suma frecuencia en la publicidad y las series de televisión. Del mismo modo, los símbolos de la hinduización empezaron a difuminarse por otros canales de comunicación, adoptando la forma de pegatinas, *posters*, yardas publicitarias, banderas, *cassetes* de audio y video, imágenes en la red, ocasiones rituales, entre otras. Al hacer uso de símbolos religiosos populares como parte de las narrativas cotidianas, se estimulaba un emponderamiento colectivo y se favorecía la expansión de la ideología nacionalista y la promoción del hinduismo como ideal de vida.

⁹⁰ Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, London, Fontana/Collins, 1968, pp. 223.

⁹¹ Ver: Habermas, J. “La religión en la esfera pública”. *Entre naturalismo y religión*, Barcelona, Paidós, 2006.

2.2 Impacto de la televisión: La serialización del *Ramayana* como fuente fundamental en la configuración y promoción de imaginarios de identidad hindú.

La televisión es, de los medios y tecnologías recientemente introducidos en India, el que más impacto ha tenido sobre la audiencia. Sobre su funcionamiento en el país, su historia, los tipos de programas producidos, los lenguajes de expresión utilizados, su vinculación con el discurso nacionalista, así como la recepción en el público, abundante es la bibliografía que se ha producido en India. Exhaustiva ha sido la exploración ejecutada con relación a la televisión.

Si bien a través de la programación televisiva, sobre todo por medio de la producción de adaptaciones de épicas literarias, la construcción visual de imaginarios nacionalistas ha tenido gran preponderancia, su análisis no ocupa el eje focal de mi análisis. No obstante, me parece pertinente señalar algunos elementos sobre todo con relación a uno de los capítulos fundamentales de la historia de la televisión en India y que fungió como fuente de inspiración y fomento del discurso *Hindutva*: la serialización del *Ramayana*.

La serie del *Ramayana* se convirtió en todo un suceso en el contexto indio de finales de los ochenta. La mayoría de los autores coinciden en considerarlo el programa más popular presentado por la televisión nacional. La serialización de la épica comenzó a transmitirse en India en 1987, abarcó 68 episodios semanales y fue dirigida y producida por Ramanand Sagar⁹². Un interés manifiesto hacia la promoción de la unidad e integración nacional, basada en el rescate y promoción de una gloriosa herencia en común, se hizo explícito en su configuración.

Si bien este programa fue producido aún bajo las égidas del gobierno del Congreso, con Rajiv Gandhi a la cabeza, un fuerte discurso nacionalista permeó la serie. El estado no sólo fue cómplice, sino que promovió activamente la propagación de la narrativa hegemónica del “pasado nacional”⁹³. Se estaba evidenciando en el campo de la esfera pública en India, un cambio en la ideología estatal. Podríamos

⁹² Mankekar, Purnima. “Mediating Modernities: The Ramayan and the Creation of Community and Nation”. *Screening Culture, Viewing Politics. Televisión, Womanhood and Nation in Modern India*, New Delhi, Oxford University Press, 1999, pp.165.

⁹³ *Ibidem.*, pp. 184.

decir que el *Ramayana* estaba marcando en sí, la transición entre lo que muchos observadores han calificado como “la crisis del secularismo” y el renacer exaltado del nacionalismo hindú.

Purnima Mankekar, quien posee uno de los trabajos más completo e interesantes con respecto a la televisión en India y la proyección y recepción del *Ramayana* entre la audiencia, ha resaltado un conjunto de elementos que evidencian la evocación en el serial de una ideología hindú partidaria. Entre ellos se pueden citar la utilización de un hindi sanscritizado como lenguaje de expresión de los personajes, así como la representación priorizada de prácticas de identificación concernientes a las castas altas del norte de la India. De igual manera, según lo ha enfatizado esta autora, la invocación del retrato del *Ram Rajya*, como el reino ideal, y de Rama y Sita como íconos de la virilidad y la femineidad, propiciaron la imaginación popular de la *Hindu rashtra*. Al mismo tiempo, favorecieron la configuración de un “otro”, ejemplificado en la figura de los *rakshas* o demonios, quienes con sus deformaciones físicas y formas de vida amoral, se constituían en antítesis de la magnificencia de Rama y su reino⁹⁴.

Con esta promoción de estereotipos bien delimitados, la serie televisada del *Ramayana* se manifestaba en pos de una versión hegemónica de la épica que anulaba la referencia al resto de las tradiciones regionales y folclóricas, así como a las interpretaciones críticas y heterodoxas⁹⁵. La versión priorizada para la puesta en pantalla fue el *Ramcharitmana* de Tulsidas. En la misma, según lo ha señalado Madhu Kishwar, se patentiza un cambio de la representación de Rama y Sita como pareja ideal a la proyección de los mismos como el hombre y la mujer ideal⁹⁶. Rama se convierte en el rey mitológico quien crearía el reino más perfecto de la tierra, fungiendo él mismo como faro y guía de

⁹⁴ Para una información más ampliada referirse a: Mankekar, Purnima. “Mediating Modernities: The Ramayan and the Creation of Community and Nation”. *Screening Culture, Viewing Politics. Televisión, Womanhood and Nation in Modern India*, New Delhi, Oxford University Press, 1999

⁹⁵ La historia del *Ramayana* ha dado lugar a una extensa literatura en India, producida en sánscrito, hindi y otras lenguas del país. A parte de las versiones hegemónicas de Valmiki y Tulsidas, las interpretaciones populares en la oralidad y las canciones de la villas, son así mismo abundantes y variadas. También cuenta con numerosas interpretaciones en el sureste de Asia.

⁹⁶ Kishwar, Madhu. “Yes to Sita no to Ram: the continuing popularity of Sita in India”, en Richman Paula (coord). *Questioning Ramayanas: Gender, Politics, and Multiple Perspectives within a South Asian Narrative Tradition*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2001, pp. 285.

conducta ejemplar de todo su pueblo. Sita por su parte, se torna en la fiel y abnegada esposa, modelo de sacrificio a imitar por todas las mujeres; pierde la versatilidad que la distingue en otras versiones de la épica, como la de Valmiki o en las recreaciones populares⁹⁷.

Lo valioso en el trabajo de Mankekar, además de toda la explicación simbólica que ofrece de la épica, estriba sobre todo en su intento por tratar de dar explicación el cómo y el por qué de que el serial fuese capaz de construir una noción exclusivista de cultura y nación y que al mismo tiempo, millones de hindúes acudieran a ella como fuente moral y cultural en sus prácticas cotidianas, decisiones y relaciones.

El éxito inusitado del serial entre la población, así como entre la diáspora⁹⁸, ha sido explicado, tanto por Mankekar como por otros reconocidos estudiosos de los medios como Arvind Rajagopal y Philip Lutgendorf, derivado de la apelación a las estrategias narrativas sobre la que se construyó el serial. Sus creadores hicieron uso de todas las maneras a su alcance para asegurar la familiaridad y la consiguiente identificación del público. Se valieron en su configuración, tanto de las técnicas cinematográficas del popular cine hindi como de las tradiciones folclóricas y la iconografía religiosa popular.

Lo cierto es que el *Ramayana* conmocionó a la sociedad india⁹⁹. Entre las manifestaciones visibles de su popularidad, Lutgendorf ha mencionado la cancelación durante su puesta en pantalla de las muestras cinematográficas de los domingos en la mañana por falta de público, el retraso de bodas y funerales para permitirle a los participantes presenciar la serie, así como la calma total de muchas ciudades y pueblos

⁹⁷ Kishwar, Madhu. op.cit ., pp.285.

⁹⁸ El serial del *Ramayana* fue concebido proyectando a su público no sólo dentro de los confines del país, sino también para su difusión entre los miembros de la diáspora. Esto se explica, en gran medida, en la producción del mismo no sólo para televisión, sino también a manera de video *cassetes*, distribuidos entre la población india residente en el exterior. El reflejo de la herencia cultural india se convertía en una vía idónea para acercar a los niños a sus raíces de orígenes, así como para reafirmar sus anhelos de esplendor nacional.

⁹⁹ Ishita Banerjee me ha señalado, a partir de su experiencia personal como testigo de estos tiempos en India y desde su posición académica, cómo esta conmoción del *Ramayana*, no contó necesariamente con la misma repercusión entre las élites de las grandes ciudades. Según su opinión, muchos de los miembros de las secciones educadas, consideraron a la serie como una caricatura ridícula y exagerada de la épica.

durante la transmisión¹⁰⁰. A esto se agrega el hecho de que para gran parte de la población, el acto de recepción adquiriera una dimensión religiosa y de devoción.

La venta y distribución de televisores, por su parte, alcanzó un alza en estos tiempos. Muchos de los mismos eran adquiridos mediante actos de cooperación colectiva entre la población, y colocados en lugares estratégicos en mercados, suburbios urbanos y pueblos en las zonas rurales, para poder presenciar la transmisión de la épica. El *Ramayana* se constituía en el inicio de lo que sería para los noventa, el bombardeo visual de imágenes cargadas de simbología religiosa y fuerte matiz nacionalista.

Teniendo al *Ramayana* como antesala y abordada la impronta de la televisión en el contexto indio, en lo adelante me centraré en el análisis de un conjunto de imágenes de fuerte carga nacionalista colocadas por la derecha hindú en los sitios *web* promotores de la *Hindutva*. Si bien, y como había anotado con anterioridad, los medios visuales a través de los cuales se difunde la simbología nacionalista son abundantes y variados, la imposibilidad de poder visualizar personalmente estas representaciones, me hizo recurrir a Internet como un medio disponible desde cualquier punto del planeta. El discurso visual desplegado en el ciberespacio se me tornaba interesante para el análisis, en tanto permite valorar las maneras en que el nacionalismo hindú está intentando proyectarse a los ojos del mundo.

Tomaré como referente de análisis, imágenes extraídas fundamentalmente del sitio <http://www.hindunity.org>¹⁰¹, dado que cuenta con un banco sustancioso de imágenes de propaganda política nacionalista, así como algunos otros ejemplares localizados en el sitio *web* oficial del VHP, <http://www.vhp.org>. Teniendo en cuenta las imágenes encontradas, y en la búsqueda de una organización propicia para la interpretación, dividiré el análisis en tres bloques fundamentales. El primero estará

¹⁰⁰ Lutendorf, Philip. "All in the (Raghu) Family: A Video Epic in Cultural Context", en Babb, Lawrence A. y Susan S. Wadley. *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.

¹⁰¹ Hindu Unity es el sitio oficial del *Bajrang Dal*, ala juvenil del VHP. El sitio se fundó en el año 2001 y aboga por una defensa extremista de los presupuestos de la *Hindutva*. La página *web* ha tenido una historia controversial, objeto de protestas y censuras. Entre los mayores objetos de escándalo asociados a ella resalta la publicación de una lista de personas, incluyendo datos personales de las mismas, consideradas como amenazas para el pueblo hindú. Entre las mismas resaltan reconocidas figuras públicas, políticas de renombre (Sonia Gandhi, Shashi Tharoor, Lalu Prasad Yadav, Jyoti Basu) así como creadores y actores distinguidos (M. F Hussain, Deepa Mehta, Sharuk Khan, Shabana Azmi, Dilip Kumar).

dedicado al movimiento del *Ramjanmabhoomi* y la iconografía de Rama vinculada a él. El segundo a la construcción del musulmán como el “otro”, antítesis de la comunidad hindú y el último, a la pronunciada masculinización con que se ha identificado a la comunidad hindú

2.3 El movimiento de *Ramjanmabhoomi* y la transformación iconográfica de Rama

Con la puesta en pantalla del Ramayana y el éxito inusitado del serial, el trabajo estaba prácticamente realizado para la *Sangh Parivar* en cuanto a la construcción de los símbolos de la pretendida unidad e integración nacional proclamada por la *Hindutva*. Familiarizada la audiencia y enaltecida la grandeza de la herencia cultural del país con la transmisión de la épica, el nacionalismo hindú ganaba en simpatizantes con su apelación a la figura de Rama y de su reino como ideales de lucha del movimiento de *Ramjanmabhoomi*.

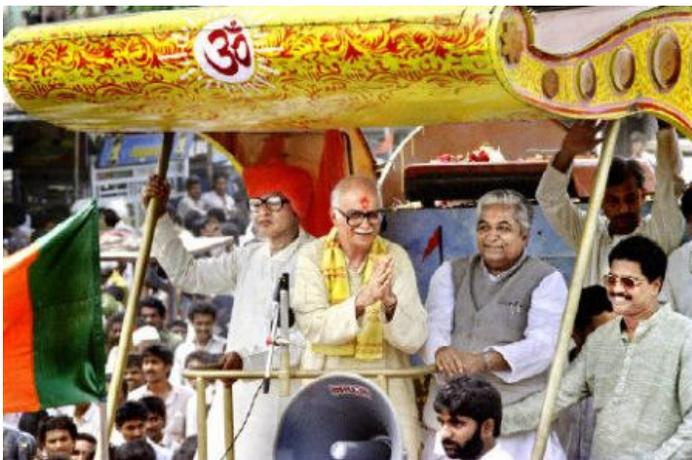


Figura 1: Representación de Advani encarnando la personificación Rama durante la *Rath Yatra* en 1990.

La situación era totalmente favorable, más bien idónea, para sacar partido político de ella. La *Sangh parivar* supo hacer uso de la coyuntura, y antes que hubiese concluido la emisión televisiva del Ramayana, el VHP había accionado trucos movilizatorios como la puesta en práctica de *Ram Shila Puja*, procesión nacional para la recolección y consagración de ladrillos a utilizar en la construcción del templo de Rama. En junio de 1989 el BJP hacía su declaración de adoptar el asunto de la liberación del

templo de Rama como centro de su plataforma electoral¹⁰². En 1990, y a tono con la misma línea, se lleva a cabo la *Rath Yatra*, organizada por L. K Advani, en la cual el líder del BJP debía recorrer 10 000 km, del oeste al norte de la India sobre un Toyota transformado en carroza y él mismo encarnando al propio Ram (fig.1). De esta forma y como se evidencia en la imagen, Advani se apropiaba de la simbología religiosa para otorgarle una connotación devocional a su campaña política

Con la invención y puesta en práctica de estos rituales, según ha considerado Thomas Blom Hansen, la *Sangh parivar* intentaba dominar el espacio público como manifestación simbólica de la comunidad. Al mismo tiempo, se proponía un nuevo sentido de comunidad religiosa imaginada alrededor de la geografía nacional y de sitios como Ayodhya¹⁰³.

Si bien estos espectáculos públicos desplegados por la derecha hindú asumían como referente de inspiración a los rituales religiosos, los fuertes intereses políticos que encarnaban los liberaba de cualquier posible connotación sagrada. El elemento religioso funcionaba más bien como un gancho publicitario, una estrategia política con el fin de diseminar la ideología *Hindutva* a lo largo del país y atraer y movilizar a la población en su causa. Y es en este sentido que la invocación de la figura de Rama, hombre nacional ideal (*rastra purush*), se tornaba un símbolo altamente funcional.

La iconografía de Rama, utilizada profusamente como parte de la propaganda política de las procesiones nacionales y las campañas electorales de la derecha hindú, requirió de una transfiguración para ajustarse a las nuevas aspiraciones nacionalistas. Los rasgos agraciados, gentiles, andróginos que había caracterizado habitualmente a la deidad no se correspondían con los propósitos de fortaleza física, masculinidad y violencia que buscaba transmitir la *Hindutva*. En su lugar, Rama asume una nueva imagen militante- la imagen del cruzado¹⁰⁴, a través de la cual se evidencia su espíritu viril y guerrero. Como encargado de conducir una guerra de rescate y de venganza de los ultrajes cometidos contra los

¹⁰² Rajagopal, Arvind, *Economic & Political Weekly*, op. cit., pp. 1661.

¹⁰³ Para mayor información referirse a: Hansen, Thomas Blom. "Toward a National Hinduism". *The Saffron Wave: Democracy and Hindu Nationalism in Modern India*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

¹⁰⁴ Pandey, Gyanendra. "The Civilized and the Barbarian: The "New" Politics of Late Twentieth Century India an the World", en Gyanendra, Pandey (ed.). *Hindus and Others. The Question of Identity in India Today*, New Delhi, Peguin Books, 1993, pp.15.

hindúes por siglos, no había cabida en su representación para manifestaciones de delicadeza o amaneramiento. Al respecto se expresaría Uma Bharati, una de las activistas principales del BJP:

“Por imágenes como la de Rama con Hanuman suplicando o Krishna tocando la flauta es que somos tan débiles e inefectivos. Hay que mostrarlos luchando. Krishna con una *chakra*, Rama con su arco”¹⁰⁵.

Un ejemplo de la representación de Rama, con sus nuevas cualidades promovidas desde la ideología nacionalista hindú, lo encontramos en la portada del sitio *web* del VHP. En la imagen (fig. 2) la deidad aparece sola, erguida sobre un mar enfurecido. La pose firme y el cuerpo robusto, como el de un hombre adulto dotado de una pronunciada musculatura. La mirada al frente, el arco dispuesto a disparar y la actitud de un guerrero a punto de iniciar una gran pelea. Nada más cercano a una película heroica de las producidas por Hollywood, tanto en las características físicas del protagonista de la historia, como en el dramatismo de la escena.



Figura 2: Representación de Rama con sus nuevos atributos de guerrero

La figura de Rama ocupa el centro focal de la composición, realizada por los colores brillantes, naranja y amarillo de su ropa que contrastan con el fondo de azules oscuros. Se percibe un aire de

¹⁰⁵ Citado en Rajagopal, *Economic & Political Weekly*, op. cit., pp.1663.

inquietud, de turbulencias pero también unas ansias enormes de enfrentamiento, de amenaza. Todo indica que la guerra está a punto de empezar, pero esta vez Rama no se dirige a conquistar Lanka y rescatar a su amada Sita, sino que está guiando a sus siervos a reclamar su lugar de origen, y con ello librar tantos siglos de opresión de los hindúes a manos de gobernantes extranjeros.

Esta nueva imagen de Rama como guerrero, ha marcado un cambio en las riquezas de las leyendas de la deidad, así como en las tradiciones del hinduismo¹⁰⁶. Las asociaciones iconográficas y los sentimientos transmitidos en las representaciones políticas de la deidad distan de asemejarse a las representaciones “tradicionales” de la misma. Anuradha Kapur ha señalado cómo en la iconografía tradicional de Rama, este suele ir acompañado de Sita, Lakshman o Hanuman, nunca solo, en una posición que transmite tranquilidad, compasión y benevolencia. La deidad es usualmente representada portando su arco, pero no en una postura agresiva¹⁰⁷.

Rama no necesitaba de sus músculos para evidenciar su poder. Su energía de Señor del Universo, *maryada purushottam*, radicaba precisamente en su carácter compasivo, sereno y su figura grácil y elegante. Sin embargo, el discurso nacionalista, dotó a la deidad de fuerza bruta y numerosas armas- arco, tridente, espada y hacha¹⁰⁸- para hacerle frente al enemigo. La tranquilidad y el aspecto no violento que lo distinguía, fue así suplantado por nuevas manifestaciones donde prima el carácter agresivo e iracundo de la deidad. Estas imágenes propagandísticas de Rama fueron creadas para estimular la movilización y acción de la población, y no tanto así para provocar la contemplación y veneración religiosa en los devotos.

No obstante, al enarbolar a Rama con guía principal del movimiento, la *Sangh parivar* convertía la lucha por la recuperación del *Janmasthan* en una contienda sagrada, en una demostración de

¹⁰⁶ Pandey, Gyanendra. op. cit., pp.15.

¹⁰⁷ Para una descripción más detallada de la transformación iconográfica de Rama referirse a las siguientes fuentes:

- Kapur, Anuradha. "Deity to Crusader: The Changing Iconography of Ram", en, Pandey, Gyanendra (ed). *Hindus and Others. The Question of Identity in India Today*, New Delhi, Peguin Books, 1993.
- Datta, Pradip Kumar. "VHP's Ram: The Hindutva Movement in Ayodhya", en Pandey, Gyanendra (ed). *Hindus and Others. The Question of Identity in India Today*, New Delhi, Peguin Books, 1993.

¹⁰⁸ Kapur, Anuradha, Ibidem., pp.75.

“verdadero” patriotismo. Con la proyección de la India como naturalmente hindú, el pueblo tenía dos opciones: o se unía en esta venerable cruzada hacia el rescate y construcción de la nación hindú o formaba parte de las filas de los “otros” destructores y traidores. De esta forma se forjaba un sentido del deber en la población hacia la contribución en esta contienda contra los “intrusos” e “invasores” del país, que al decir de la derecha, no es una iniciativa contemporánea, sino una larga lucha mítica

La incitación hacia la toma de partido y participación activa de toda la comunidad hindú en la lucha nacionalista, se hace evidente en otra imagen relacionada con Rama, extraída de <http://www.hinduunity.org>.

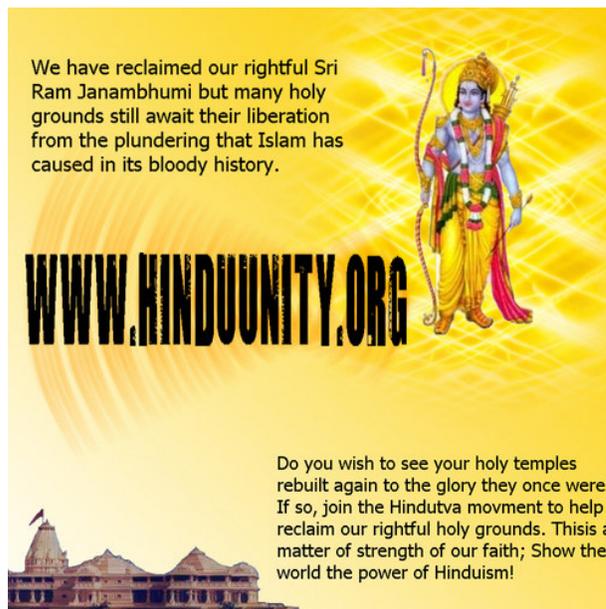


Figura 3: Propaganda política exigiendo el rescate de los lugares sagrados del Hinduismo

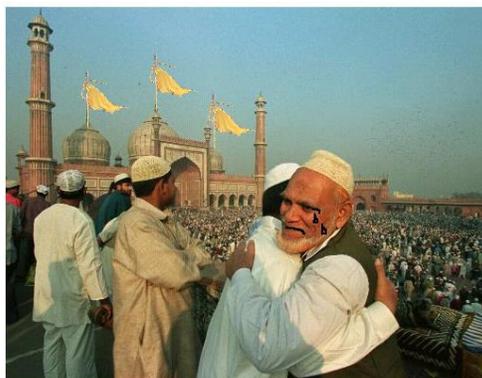
En esta representación (fig. 3), la deidad ya no ocupa el centro de la composición, sino que forma parte de un conjunto donde se imbrican texto e imagen. Rama aparece representado en la esquina superior izquierda, ataviado como en las imágenes de los calendarios de arte aunque con la necesaria musculatura adicionada, mientras la imagen de su futuro templo ha sido colocada en la esquina inferior izquierda. El significado se completa con el mensaje transmitido por la referencia textual. El mismo es

una instigación a los hindúes a unirse al movimiento y contribuir con la causa del rescate del resto de los lugares sagrados, destruidos y apropiados a manos de los musulmanes, para así fortalecer la fe y “mostrar al mundo el poder del Hinduismo”.

A Revolution Begins With Every Saffron Flag!
We will not stop till there is a true Hindu rashtra!



Babri Masjid, demolished



Jama Masjid, one of the many on the target list

Rahul

Figura 4: Representación de la Babrid Masjid y Jama Masjid con banderas azafranes

La idea del rescate de los espacios sagrados para los hindúes y el logro del sometimiento de los musulmanes puede apreciarse asimismo en la (fig. 4). En la sección de arriba de la representación, se encuentra la Babri Masjid con los *kar-sevaks* –devotos de Rama- subidos a sus cúpulas, coronadas con las banderas de color azafrán, símbolos identificativos de la nación hindú y por consiguiente de la conquista final. Las misma banderas han sido colocadas en la imagen inferior, esta vez en la cima de la Jama Masjid. Esta podría apreciarse como el proyecto utópico de los nacionalistas hindúes por arrebatarnos a los musulmanes su mayor mezquita en Delhi. Para rematar este idilio nacionalista, apreciamos a dos musulmanes abrazados, uno de ellos con dramatizadas lágrimas negras brotando de sus ojos. Es como si la hora de la *Hindu rastra* hubiese llegado, con los símbolos nacionalistas

flameando por doquier y los musulmanes dando muestras de debilidad, con su masculinidad resquebrajada.

2.4 Prototipo del musulmán: el “otro” sangriento, amoral y subyugador.

La figura del musulmán, como se ha podido apreciar, se convierte en un elemento constitutivo imprescindible en el discurso de autoreafirmación comunitaria de la *Hindutva*. Los seguidores del Islam encarnan, según su visión, todas aquellas actitudes y atributos negativos que se distancian de las virtudes distintivas de los hindúes, y sobre las cuales se construye la idea de la comunidad y la *Hindu rashtra*.

La identidad se configura así, como considerase Stuart Hall, a partir de un proceso de diferenciación más que de inclusión. Un proceso en el que la figura del “otro” se vuelve imprescindible en el logro de la unidad y la coherencia de la colectividad¹⁰⁹. Los límites simbólicos sobre los que se construye la identidad son establecidos mediante la separación, la imposición de barreras de distanciamiento. Todo aquello que queda afuera, se sintetizó en el contexto del nacionalismo hindú, en la imagen del musulmán.

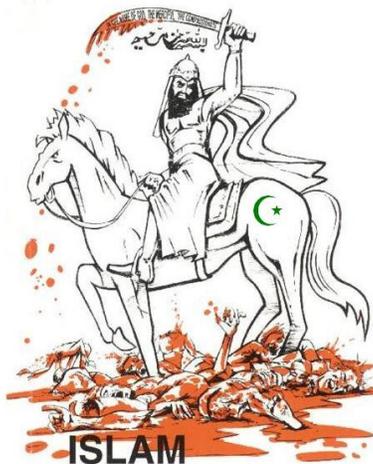
La retórica del movimiento de *Ramjanmabhoomi* se valió en gran medida de la incitación de los sentimientos antimusulmanes en su intento por ganar nuevos votantes y en su aserción de la Indianidad. En esta lucha de poder se recurrió a la apelación al pasado nacional, marcado por el estigma de las conquistas y las humillaciones. Durante siglos, según lo ha promulgado la *Sangh parivar*, los hindúes han sido víctimas de invasiones foráneas, asociadas a un conjunto de perversiones, pérdidas y ofensas que han minado las bases de la cultura. El glorioso pasado indio, aquel que se forjó con la civilización aria, ha sido minado ante los embates de las conquistas foráneas. La historia de la nación se sintetiza de este modo, en una lucha milenaria de ofensas, privaciones y sumisión, inflingida por los musulmanes

¹⁰⁹ Stuart Hall considera que en contradicción directa con la forma en que generalmente se le evoca, las identidades se construyen a través de la diferencia. Ello implica que la identidad sólo puede constituirse a través de la relación con el “Otro”. Para una explicación más ampliada referirse a: Hall, Stuart. “Introduction: Who Needs’ Identity”, en Hall, Stuart y Paul du Gay. *Questions of cultural identity*, London, Sage, 1996.

sobre los hindúes y en la defensa e intento de salvaguarda de sus “tradiciones” por parte de estos últimos. De esta forma, el antagonismo hindú musulmán se representa como constitutivo, natural y eterno¹¹⁰.

El prototipo del musulmán se proyecta, atendiendo a estas concepciones, desde una visión brutal e incivilizada. En la (fig. 5) podemos constatar el carácter sangriento y criminal con el que se identifica al musulmán y al Islam por consiguiente, por parte de la derecha hindú. La imagen resulta un tanto aterradora en su despliegue exacerbado de agresividad y violencia. Qué es el Islam pregunta y la respuesta recae sobre la imagen de un jinete ataviado a la usanza mogola, con el símbolo de la luna creciente y la estrella impreso sobre el muslo del caballo, para que no quepa lugar a duda de que se trata de un musulmán. Debajo de él una carnicería de miembros humanos mutilados, con rostros que se contraen en gritos de agonía, desplegados sobre un charco de sangre. La sangre se extiende, además, a su alrededor y hasta su espada, levantada en representación gloriosa de la aniquilación cometida. Hasta la expresión de furia del caballo da motivo a la intimidación.

What Is Islam?



Ever since Islam was founded it has left behind a legacy of violent atrocities and horrible crimes. The holy book of the Muslims, the Koran, contains specific instructions on how to loot, pillage, plunder, rape, torture and murder in order to further the interests of Islam. It can clearly be called a specific instruction manual of terrorism. Find out more about the truth on Islam and join the Hindu rashtra movement at: <http://www.hindumity.org>

Raahul

Figura 5: Representación del conquistador musulmán

¹¹⁰ Hansen, Thomas Blom . “Globalisation and Nationalist Imaginations. Hindutva’s Promise of Equality through Difference”. *Economic & Political Weekly* XXI (10), March 9, 1996, pp. 612.

El dramatismo exorbitante de la representación se refuerza con el texto colocado al pie del *poster*. El mismo es una denuncia a los preceptos del Islam y a los crímenes cometidos en su nombre. La religión en sí misma es vista como causante de las atrocidades e incitadora del “robo”, “la tortura”, “la muerte” y otras tantas fechorías. El hecho de venerar las enseñanzas del Corán, convierte a todos sus seguidores, por consiguiente, en inherentemente agresivos y marciales¹¹¹.

La comunidad musulmana siguiendo estos patrones de representación simbólica es percibida como una integridad homogénea. Según lo ha manifestado Peter Van der Veer, los musulmanes han sido estereotipados por el movimiento nacionalista hindú como un elemento foráneo y peligroso, y como no verdaderamente indios¹¹². Su barbarismo e intransigencias amenazan la constitución de la *Hindu rashtra*, a la vez que ponen el peligro al mundo. Digo al mundo, en tanto la imagen escogida para representar la encarnación del musulmán (fig. 6) ha sido la de Osama Bin Laden. La *Hindutva* se hace así eco del discurso de amenaza global del Islam suscitado a partir de los acontecimientos del 11 de septiembre del 2001 con la demolición de las Torres Gemelas, mismo que se vuelve más familiar a los indios residentes en la diáspora.

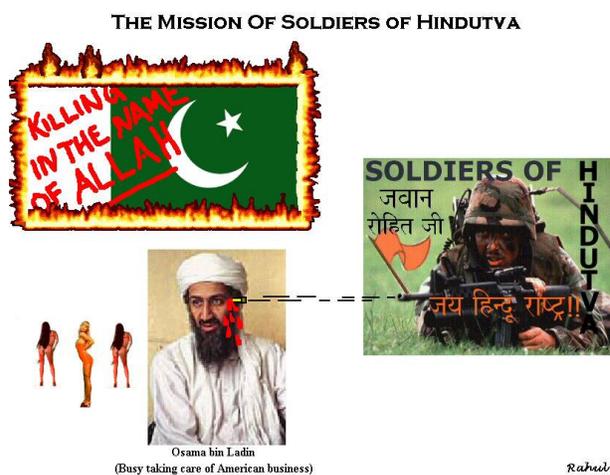


Figura 6: Representación del soldado de la *Hindutva* en su misión “salvadora”.

¹¹¹ Esta caracterización, atendiendo a la cualidad marcial de la comunidad, proviene del modo de conocimiento derivado de la clasificación colonial de la población india en razas marciales y no marciales. Hansen, Thomas Blom. *Economic & Political Weekly*. op. cit., pp. 162.

¹¹² Van der Veer, Peter. *Religious Nationalism. Hindus and Muslim in India*, London, University of California Press, 1994, pp. 10.

En el caso de esta imagen, constatamos el interés manifiesto de los nacionalistas por sacar a los hindúes de su estado de inercia y “subyugación” para asumir una postura activa en las derrota de las aberraciones musulmanas. El soldado de la *Hindutva* se presenta en el papel de héroe, llevando a cabo la contienda “salvadora”. Este soldado, en contraposición a la imagen anterior, enfrenta la violencia cuerpo a cuerpo en el campo de batalla, en la trinchera, en un acto de valentía. No aniquila a una multitud, desmembrando sus cuerpos en pedazos, sino que está exterminando a un símbolo del terrorismo, en lugar de a personas inocentes.

Resulta interesante, el posicionamiento de tres figuras femeninas en pose de *streaker* al costado de la imagen de Bin Laden. Esto podría ser apreciada como una alusión a la promiscuidad poligámica y la su sexualidad desbordada con las que se identifica a los musulmanes. Y es que otro de los mayores temores con respecto a la comunidad musulmana ha sido su alegada hiper fertilidad y su rechazo poco civilizado a ajustarse a las normas de control poblacional. Lo que resulta contrastante, sin embargo, es esta actitud desenfadada y lujuriosa adoptada por las mujeres, ironizando quizás la pretendida posición patriarcal de los musulmanes, y poniendo en duda al mismo tiempo la actitud de sus mujeres. No obstante, si nos guiamos por el texto debajo de la imagen, también podría ser una alusión al comercio sexual occidental, al cual se está vinculando directamente a Bin Laden.

De cualquier forma, el significado de estas figuras se plantea desde una perspectiva bastante ambigua, que puede ser leída desde diferentes puntos de vista. Lo que si queda claro, es que hay un propósito palpable de ofensa. Esta se intensifica con la imagen de la bandera, con los símbolos musulmanes por excelencia, rodeada de fuego como un acto de deslegitimación y demolición de los preceptos enarbolados por los seguidores de Allah.

2.5 La masculinización de la nación. Oda al cuerpo viril, la violencia y la hermandad hindú desde una visión militarizada.

La exaltación de la masculinidad pronunciada, como se pudo constatar en las transformaciones iconográficas experimentadas en las representaciones de Rama, ocupa un lugar central dentro del

discurso de la *Hindutva*. Símbolos como el de *Bharatmata*, como la representación femenina de la nación, o las gentiles representaciones de deidades, no contaban con el potencial expresivo que reclamaba la nueva ideología de la *Sangh parivar*. El discurso falocéntrico estridente, donde la propia nación se plantea masculina, *fatherland*, y es construida por y para los hombres, se vuelve preponderante.

Esta apelación a la masculinidad, que más que alejarse imita los mismos atributos violentos e iracundos atribuidos a los musulmanes, no es algo que se plantee como intrínseco a la naturaleza del hindú. Más bien se convierte en una imposición forzada, una urgencia con el deber y el servicio de la nación. Se intentaba así romper con la imagen peyorativa colonial de la raza hindú como débil y afeminada para en su lugar proponer “la identidad hegemónica de tipo guerrero como la identidad definida de la comunidad”¹¹³. En este sentido, se procede a la anulación de lo femenino, como una metáfora de masculinización inconclusa. Ser hindú, como dijera Arvind Rajagopal, se transfiguró en una declaración triunfante y en símbolo de una cultura agresiva en ascendencia¹¹⁴.

Mucho de esta proyección masculinizada viene derivada de la ideología respecto a la superioridad moral y la fortaleza física que desde sus inicios en la década de 1920 se ha encargado de alimentar el RSS. La batalla por el alma del nacionalismo hindú, como dijera Ian Mc Donald, comienza con los cuerpos de los hombres y jóvenes hindúes y su guerra en las arenas cotidianas de las *shakhas*¹¹⁵. En estos núcleos constitutivos del RSS se capta a los jóvenes hindúes desde edades tempranas y se infunde en ellos valores deseados, orgullo hacia la “tradiciones” hindúes, así como un sentido de lealtad

¹¹³ Mc Donald, Ian. “Hindu Nationalism, Cultural Spaces, and Bodily Practices in India”. *American Behavioral Scientist* 46, 2003, pp. 1567, en <http://abs.sagepub.com>

¹¹⁴ Rajagopal, Arvind. *Politics After Television. Hindu Nationalism and the Reshaping of the Public in India*. op. cit., pp. 35.

¹¹⁵ Mc Donald, Ian. “Physiological Patriots?: The Politics of Physical Culture and Hindu Nationalism in India”. *Internacional Review for the Sociology of Sport* 34, 1999, pp. 344, en <http://irs.sagepub.com>

incondicional hacia la *Hindu rashtra*¹¹⁶. Al mismo tiempo se prioriza la cultura física y el potencial combativo de estos jóvenes¹¹⁷.

La RSS parte de la idea de la necesidad del entrenamiento físico como la vía para el logro de la salud corporal y mental de todos los individuos de la sociedad. La nación es proyectada como un todo orgánico, un organismo compuesto de células que no son otras que los individuos que la habitan. Es en el cuerpo de cada uno de sus miembros donde se inicia, por consiguiente, la construcción de una nación moralmente sana y físicamente poderosa. La relación armónica y organizada de todos los hindúes, estableciéndose un sentido de hermandad y cooperación mutua es asimismo imprescindible para el funcionamiento óptimo de la *Hindu rashtra*. Al respecto diría M. G Shitkara en su libro *Rastrilla Swayamsevak Sangh. National Upsurge*:

“Organización significa vivir juntos. Significa una cuerda irrompible de cooperación mutua. Organización es además totalmente necesaria porque ningún individuo puede hacer nada por sí mismo. Ya sea que se lleve una vida mundana o la de un asceta, la cooperación de muchas personas es necesaria. Podríamos decir que hemos hecho algo por nosotros mismos pero si pensamos un poco comprenderemos que detrás de cada acto nuestro y detrás de cada resultado de estos actos está la mano de muchos de nuestros hermanos. Así cada individuo debe convertirse en parte de una vida social organizada”¹¹⁸.

La (fig. 7) es precisamente una representación de uno de estos adolescentes adoctrinados por el RSS. Si bien reconocemos por sus facciones lo corto de su edad, su actitud es la de un guerrero ya adulto. El

¹¹⁶ Basu, Tapan (et al). op.cit., pp. 36.

¹¹⁷ El entrenamiento que se le da a los jóvenes en la *sakhta*, según lo ha señalado Joseph S. Alter está en relación directa con el cuerpo. El mismo incluye cantos patrióticos, juegos de equipo y deporte, escuchar lecturas, realizar servicio público voluntario, tomar parte en los ejercicios de simulacro militar masivo. Ver: Alter, Joseph S. “Dr. Karandikar, Dr. Pal, and the RSS: Purification, Subtle Gymnastics, and Man Making”. *Yoga in Modern India. The Body between Science and Philosophy*, Princenton, Princenton University Press, 2004, pp. 145.

¹¹⁸ Chitkara, M.G. *Rastrilla Swayamsevak Sangh. National Upsurge*, New Delhi, A P H Publishing Corporation, 2004, pp. 24.

grito de guerra en su boca y el tridente empuñado, resaltan su virilidad, su disposición física y el coraje contenido en este joven. Se repite el modelo del luchador heroico e incondicional. La agresividad que se deriva de su actitud, de igual manera, no es fortuita, sino y como alega el texto a su lado, se justifica en “defensa de la patria”, como una acción unida y coordinada de sacrificio por la nación. La utilización del símbolo de *Om* contribuye a enaltecer el carácter sagrado de esta lucha.

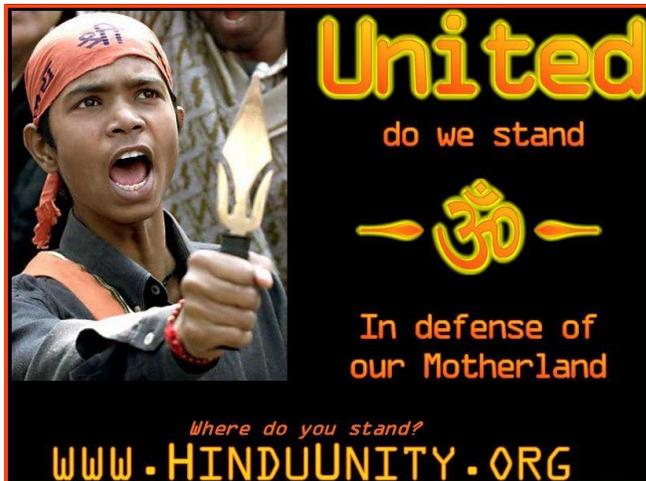


Figura 7: Representación de adolescente del RSS en grito de guerra.

Como se ha podido constatar en las imágenes analizadas, el discurso nacionalista hindú que se desprende de él se manifiesta desde una posición extremista y radical. Esto no implica que este sea el único discurso que maneja el nacionalismo hindú, que no tenga otros matices y modos de expresión en consecuencia con el público al que se dirige. Hay que tener en cuenta que la propaganda política escogida ha sido extraída de sitios *web*, lo cual limita el rango de las personas que pueden tener acceso a ella. Las ideas de nación e identidad hindú patentizadas en estas representaciones visuales han sido reorientadas para incluir en ella a la élite educada india, con acceso a Internet, así como a la comunidad de indios residentes en la diáspora. No obstante, la simbología empleada en estos *posters*, responde en gran medida a los presupuestos fundamentales esgrimidos por la ideología *Hindutva*.

Capítulo III: *Arte contemporáneo indio: voces disidentes y otras narrativas*

En un contexto social tan dinámico y turbulento como el de los años noventa en India, la producción estética también experimentaría renovaciones significativas. Las propuestas artísticas, atravesadas por las coordenadas históricas- sociales de su contexto, se convirtieron en muchos de los casos, en un llamado de atención, de denuncias, una lucha simbólica, donde se desplegaron problemáticas que se mantienen como conflictos en la sociedad india contemporánea. De igual manera, los artistas empezaron a extender sus puntos de miras más allá de las estrechas fronteras de lo nacional y a adoptar visiones y modos de expresión en mayor sintonía con lo global.

Geeta Kapur ha señalado cómo a medida que el arte comenzó a ganar una mayor visibilidad por medio de la apertura y movilidad económica y la ideología de la globalización, las políticas de lugar tendieron a perder su privilegio¹¹⁹. La tarea de reinención y delimitación de lo nacional, del rescate de las tradiciones, compartida por los nacionalistas del siglo XIX y por la generación de artistas postindependencia, no es un imperativo de la generación de los artistas contemporáneos en India¹²⁰. No obstante, habría que decir que a pesar de esto, la práctica artística no se desvincula del todo de su contexto genésico y las alusiones a la nación, la comunidad, la identidad y la pertenencia, pueden leerse en los entramados del discurso creativo.

En lo particular considero, que las propuestas visuales de los artistas contemporáneos se constituyen una fuente valiosa en la indagación de la realidad socio-política contemporánea. Y es en este sentido que pretendo adentrar mi lectura hacia ellas. Como había manifestado en la introducción de esta investigación, mi interés en el acercamiento a las propuestas estéticas no recae en intentar

¹¹⁹ Kapur, Geeta. "Subterranean artists dig the contemporary", en Chandrasekhar, Indira y Meter C. Sell. *Body.city. Sitting Contemporary Culture in India*, Delhi, Tulipa Books, 2003, pp. 47.

¹²⁰ Luego de la Independencia de India, con el país recién liberado del dominio colonial, la expresión de la nación se tornó en tema central dentro de las narrativas recreadas por los artistas plásticos. La representación de las personas, las formas de vida, los mitos nacionales, ocuparon una posición privilegiada en sus propuestas estéticas. Este ímpetu hacia la conformación y delimitación de los atributos simbólicos identificativos de la nación, se hizo más palpable a partir de los años cincuenta y se mantuvo como un imperativo fundamental hasta la década del setenta del pasado siglo.

conformar una historia del arte de estos últimos años en India. En su lugar, intento escrutar en la historia que puede percibirse en las texturas, en las simbiosis de significado configurados a través del arte.

Si bien la apreciación y lectura de las obras será el núcleo duro de este capítulo tercero, considero oportuno primeramente, iniciar con una exposición de algunos de los cambios y renovaciones en el campo puramente artístico en el país y dedicar un espacio además para abordar a SAHMAT, asociación de intelectuales y creadores que promueven las políticas seculares liberales en India a través del arte y el activismo. Luego me adentraré en las propuestas estéticas de Rummana Hussain, Vivian Sundaram, N. N Rimzon, Nalini Malani, Sharmila Samant y Shilpa Gupta.

3.1 Los años noventa: una década de cambios significativos para las artes plásticas.

Los años noventa significaron para el arte indio un período de renovación y cambio sustancial, tanto a nivel estético como conceptual. En estos años, y en beneficio de la producción artística nacional, se comienza a constatar un creciente interés internacional por el arte contemporáneo indio, a la vez que se produce un perfeccionamiento de la infraestructura interna de la institución arte en el país. Nuevos coleccionistas, tanto indios como extranjeros, comenzaron a emerger y la instauración de subastas artísticas internacionales desde fines de los ochenta, contribuyó a la apreciación financiera. También se comenzó a producir una tendencia hacia el crecimiento de las galerías, frecuentadas por la clase media urbana¹²¹.

La creación de nuevos recintos de exhibición contribuyó a su vez al incremento de las exposiciones, el reconocimiento de los artistas, la confección de catálogos y una mayor apreciación e interés por adquirir y conservar el arte. A la misma vez, los creadores del país comenzaron a ser

¹²¹ Según lo ha recogido Geeta Kapur, la entrada de las casas de subastas internacionales en India se produjo a fines de los ochenta. En 1987, Christie se introdujo en la escena del arte indio, mientras Sotheby lo hizo en 1989, haciendo sus intervenciones casi cada año, desde esta fecha hasta la actualidad. De igual manera, Kapur ha señalado cómo en los finales de los ochenta en toda la India existían, únicamente, una docena de galerías de arte, mientras que para mediados de los noventa se reconocían más de doscientas. Kapur, Geeta. "What 's New in Indian Art: Canons, Commodification, Artist on the Edge". *Res Artists. Worldwile Network of Artistic Residencies*, en <http://www.resartis.org>.

incluidos con mayor asiduidad en exposiciones internacionales. Nuevas fuentes de soporte y patrocinio se abrieron así para los artistas indios. Ahora las oportunidades se presentaban a manera de subvenciones, asociaciones, residencias y proyectos transfronterizos. La colaboración con artistas y curadores de otros contextos, de igual manera, se tornaba en hechos posibles.

Impulsado por los imperativos de su contexto, más que por los de la propia práctica artística, el arte se volvió mucho más conceptual. Artistas como Nalini Malani, Vivan Sundaram, Rummana Hussain y Navjot Altaf, comenzaron a alejarse de medios convencionales como la pintura, para expresarse a través de la conformación de instalaciones, ensamblajes, *performance*, proyectos en la red, entre otras variantes. A través de ellos buscaron tener una mayor interacción y repercusión sobre el público.

El clima de violencia suscitado por la destrucción de la mezquita de Babri, acompañado de un sentido de violación ante el auge de las políticas fundamentalistas y las interpretaciones manipuladas de identidad y tradición, sería el detonante fundamental que motivaría a estos artistas a la adopción de los nuevos medios de expresión. Desde una valoración crítica, sus temas se extendieron en torno a problemáticas sociales latentes como la política violenta de la derecha hindú, reflexiones respecto a la discriminación, la identidad, así como a las consecuencias de los procesos económicos importados y la globalización. La introducción de materiales no convencionales y de tecnología de avanzada tuvo, por su parte, un peso representativo en esta renovación técnica y conceptual¹²².

Del mismo modo, los artistas contaron con un mayor alcance en cuanto a material crítico y teórico, tanto de producción nacional como internacional, y las colaboraciones con intelectuales de otras esferas se hicieron más comunes. Navjot Altaf, por ejemplo, ha hecho referencia respecto a cómo en los comienzos de los noventa pudo tener acceso a bibliografía central de la teoría feminista, discurso sobre el cual se fundamenta la obra de esta artista. En palabras de la propia Altaf:

¹²² Para mayor información sobre el desarrollo del arte indio en la década de los noventa referirse a:

- Hoskote, Rajit. "Indian Art: Influences and Impulses in the 1980s and 1990s", en Sinha, Gayatri. *Indian Art: An Overview*, New Delhi, Rupa & Co, 2003.
- Karode, Roobina."Installation Art in the 1990's". Fukuoka, Masanori. *Contemporary Indian Art*. Glenbarra Art Museum Collection, Glenbarra, Japan Co. Ltd, 1993.

“En mi caso particular, mayor información o acceso a escritos como *Women Writing in India* (K. Lalitha and Susie Tharu); *Subaltern Studies* (R. Guha/ G. C Spivak); *Subversive Sites* (Kapur/Cossmán); *Politics of the Possible* (Kumkum Sangari); *Women and Culture* (Kumkum Sangari/ Suresh Vaid); *Representations of the Intellectual* (Edward W. Said) y el discurso del arte en la India (*Journal of Art and Ideas*) y otros de los mejores como *Towards a Culture of Difference and Thinking the Difference* (Luce Irigaray); *Framing Feminism, Old Mistresses* (Rozsika Parker y Griselda Pollock); *Women Artists and the Surrealist Movement* y *Women Art and Society* (Whitney Chadwick), me permitieron hacerme una idea del avance de la lucha de las mujeres y de las estrategias de la práctica del arte dentro de una cambiante corriente modernista principal.”¹²³

Nalini Malani, a su vez, en una obra como *Mother India: Transactions in the Construction of Pain*, toma como referente de inspiración a un ensayo de Veena Das (*Language and Body: Transactions in the Construction of Pain*). De igual manera se percibe en *Remembering Toba Tek Singh*, una de sus video instalaciones más conocidas, una relación entre lo que está planteando Malani con las visiones que ofrecen respecto a la Partición autores como Gyanendra Pandey, Urvashi Butalia, Ritu Menon y Kamla Bhasin. Se puede afirmar que, evidentemente, durante estos se propicia un diálogo entre los creadores y otros intelectuales, desde otras ramas de la creación. Un espacio que contribuiría en gran medida a este intercambio de criterios y al forjamiento de lazos de colaboración y de expresión multidisciplinaria, sería las actividades convocadas por SAHMAT. A la labor de integración de artistas y académicos, así como al activismo político y cultural desarrollado por esta organización, estará dedicado el siguiente apartado.

¹²³ Altaf, Navjot. “Contemporary Art, Issues of Praxis and Art-Collaboration: Interventions in Bastar”, en Panikar, Shivaji K. (et. al). *Towards a New Art History. Studies in Indian Art*, New Delhi, D.K. Printworld Ltd, 2003, pp. 90.

3.2 SAHMAT: Una propuesta en pos de la pluralidad y la tolerancia mutua.

Safdar Hashmi Memorial Trust/ Committee, SAHMAT, es un colectivo de artistas, escritores, teatrólogos, poetas, cineastas y otros tantos, unidos en el anhelo común del fortalecimiento del entendimiento, la tolerancia, así como el respeto hacia la cultura heterogénea que distingue al país desde el ámbito de la creación.

El colectivo quedó conformado en enero de 1989, unas semanas después de la muerte de Safdar Hashmi y en homenaje a éste. Hashmi, quien fuera una de las voces emblemáticas del teatro político en India, había fundado el *Jana Natya Manch* (Frente del teatro del pueblo) en 1973, con una clara línea marxista. El grupo se especializaba en la representación callejera para las audiencias masivas y era partidarios del teatro de protesta como forma de expresión¹²⁴. Este connotado actor, director y teórico del teatro fue asesinado por un miembro de Congreso (I) el 1 enero de 1989. El acto brutal ocurrió mientras actuaba en una obra que abordaba los derechos de los trabajadores en Sahibabad, un asentamiento industrial en las afueras de Delhi¹²⁵.

Es así que SAHMAT surge como respuesta al sobrecogimiento ocasionado entre un grupo de artistas e intelectuales ante el homicidio cometido contra Safdar Hashmi¹²⁶. Toma además inspiración en el legado de este grande del teatro en cuanto al espíritu activista y la inclinación de izquierda que los distingue, así como de sus ansias de denuncia de los males sociales. Sus objetivos se concretan, según lo ha señalado Sudhanya Deshpande, a cuatro cuestiones principales. Primeramente, a la defensa del derecho de expresión así como a la creación de lazos cercanos entre

¹²⁴ El *Jana Natya Manch* tuvo un papel fundamental en la creación de un movimiento de teatro callejero en India. Atendiendo al alto índice de analfabetismo del país, este grupo hizo uso de la acción pública participativa como una vía efectiva para educar a la audiencia al tiempo que creaba en ella conciencia sobre la opresión. Sus obras iban dirigidas, fundamentalmente, a los sectores más pobres de la población habitando en los suburbios urbanos. Por tal razón, los temas abordados se centran entorno a problemáticas como las condiciones de trabajo de los obreros, la situación de opresión de la mujer, la explotación capitalista de la clase trabajadora, las represiones del gobierno, entre otras.

¹²⁵ Información sobre Safdar Hashmi extraída de <http://www.sahmat.org>

¹²⁶ En cuanto a la organización interna de SAHMAT habría que aclarar que a parte de algunos pocos integrantes que fungen como empleados de oficina, todos los demás que han apoyado su trayectoria lo han hecho sobre la base del apoyo voluntario. Ver: Deshpande, Sudhanva. "Sahmat and Politics of Cultural Intervention". *Economic & Political Weekly*, XXXI (25), Jun. 22, 1996, pp. 1586.

los artistas e intelectuales alrededor del país. Por otra parte, a la construcción de vínculos entre los artistas y las personas, y por último, a la creación de formas de articulación democráticas, progresivas y orientadas al pueblo¹²⁷.

Atendiendo a estos presupuestos de trabajo, SAHMAT se ha convertido en un espacio para la expresión y el diálogo, así como de intervención y contraofensiva política. Al respecto de la labor del colectivo diría la crítica e historiadora del arte Geeta Kapur:

“SAHMAT ha trabajado para edificar la solidaridad entre los artistas e intelectuales sobre cuestiones de conciencia en las políticas actuales, especialmente en las arenas del comunismo. Ha intentado de manera más ambiciosa construir un movimiento donde una alerta consciente anticiparía las tendencias fundamentalistas en nuestra vida cultural nacional y proveería una plataforma para aquellos de nosotros que quisiésemos intervenir en los procesos sociales a través de nuestra propia práctica”¹²⁸.

Desde sus inicios, el colectivo ha trabajado activamente en la producción y propagación de un cuerpo material abundante. El mismo ha incluido la elaboración de libros, catálogos, *posters*, casetes de audio y video. Textos de la poesía sufi-bhakti, imágenes de obras de artistas contemporáneos, canciones contra el fundamentalismo hindú, poesía clásica y contemporánea, forman parte de estos compendios. Alrededor del 90 % de la producción se ha desarrollado en hindi y el resto en inglés, urdu, malayalam y bengalí¹²⁹, lo cual habla de los intereses por hacer accesible sus propuestas entre una audiencia ampliada.

SAHMAT, de igual manera se ha encargado de la realización de mega-eventos, tanto en las grandes ciudades como en los pueblos del país, con la puesta en práctica de seminarios, talleres, exposiciones, conciertos, demostraciones de danza y poesía, entre otros. En los mismos han participado en igual medida, artistas jóvenes iniciándose en el mundo de la creación, como artista ya establecidos. Tanto las manifestaciones folclóricas y de la cultura popular, como las producciones

¹²⁷ Deshpande, Sudhanva.op. cit., pp. 1587.

¹²⁸ Citado en: <http://www.sahmat.org>

¹²⁹ Información extraída de <http://www.sahmat.org>

del arte contemporáneo han tenido espacio como parte de estas actividades. La defensa de la tradición secular, de la cultura pluralista y heterogénea del país, antepuesta a las inclinaciones homogenizantes y segregacionistas de los nacionalistas hindúes, ha prevalecido en todas sus acciones¹³⁰.

A través de estas actividades ha sido posible descubrir y desplegar nuevas dimensiones de muchos asuntos sociales, políticos y culturales. Dentro de las primeras acciones a gran escala organizadas por el colectivo, destacó la celebración del aniversario del nacimiento de Safdar Hashmi el 12 de abril de 1989. Este día fue proclamado como el Día Nacional del Teatro y se celebró con la puesta en práctica de al menos 30 000 actuaciones callejeras en el todo el país¹³¹.

Ya desde el año 1990, SAHMAT estaba haciendo un llamado a los peligros del fundamentalismo de la derecha hindú con una exposición como *Images and Words: Artists Against Communalism*. La misma formó parte de la 7th Trienal India y se expuso en Nueva Delhi y en otras quince ciudades del país. Los artistas participantes fueron: Rummana Hussain, Nalini Malani, M. Shanthamani, Satish Sharma, y Vivan Sundaram¹³². Estos creadores se unían bajo la bandera del rechazo a los intentos de proscribir la creatividad y la imposición de un conformismo de creencias y prácticas supresoras de la pluralidad y la cultura secular del país.

Luego de la demolición de la mezquita de Babri, el colectivo protagonizaría otras actividades que se tornaron en marcadores importantes de resistencia a las políticas del nacionalismo hindú. Poco después de este suceso de humillación y violencia contra la población musulmana, SAHMAT comenzó una campaña política con el fin de desarrollar un concierto, *Mukt Nad*, y una exposición, *Hum Sab Ayodhya*, a realizarse en el poblado de Ayodhya. Estos eventos se desarrollaron en el año

¹³⁰ Para una visión ampliada de las actividades y los materiales producidos por SAHMAT a lo largo de su trayectoria, referirse la página *web* personal del *Safdar Hashmi Memorial Trust*. <http://www.sahmat.org>

¹³¹ Deshpande, Sudhanva, op. cit, pp. 1587.

¹³² Datos extraídos de la cronología de exposiciones realizadas en India desde la década del setenta hasta el 2007 contenida en: Fibicher, Bernard y Suman Gopinath (ed). *Horn Please. Narratives in Contemporary Indian Art*, Berna, Hatje Cantz, 2007.

1993 en la conmemoración del día de la Independencia y tenían como propósito resaltar y recobrar las manifestaciones culturales sincréticas y seculares de este pequeño poblado al norte de la India¹³³.

Las intervenciones de SAHMAT no pasaron desapercibidas para los nacionalistas hindúes. Las secciones de la derecha, como era de esperar, hicieron todos los intentos posibles por sabotear estas manifestaciones culturales. La *Sangh parivar* se valió de los métodos de intervención judicial, el debate parlamentario, la intimidación, el ataque físico y hasta de la propagación de rumores maliciosos para impedir su realización¹³⁴. La ingerencia de estos activistas en el terreno auto apropiado por los nacionalistas y en lo que era todavía un hervidero de tensiones y sufrimientos, se volvía inevitablemente en un motivo de controversia a pesar de las intenciones pacificadoras perseguidas por SAHMAT.

Después de estos acontecimientos, SAHMAT se mantuvo en su rol de activistas desarrollando un sinnúmero de actividades, así como enfrentando reiteradamente los ataques y amenazas de la *Sangh parivar*. Ha desarrollado manifestaciones a favor de la libertad de expresión, intervenido en la defensa de artistas condenados por los fundamentalistas hindúes como el caso de Maqbool Fida Husain¹³⁵, denunciado las detonaciones nucleares producidas por el BJP en 1998, entre otras tantas actividades.

Con el objetivo de poder tener una visión más clara del tipo de propuesta y de discurso promovido por SAHMAT, en la próxima sección indagaré entorno al desarrollo de iniciativas

¹³³ Para mayor información sobre estos eventos referirse a: Menon, S.M. "Cultural Intervention and the Left: Sahmat Model of Cultural Activism". *Economic & Political Weekly* XXI (41/42), Oct 12-19, 1996, pp. 2839-2840.

¹³⁴ Navlakha, Gautam. "More Lessons from Ayodhya". *Economic & Political Weekly* XXVIII (36), Sep 4, 1993, pp. 1849.

¹³⁵ Maqbool Fida Husain es el artista emblema de la modernidad en India. A principio de los noventa fue acusado por los fundamentalistas hindúes de humillar y herir sus sentimientos religiosos. Todo por una serie de pinturas en las cuales el artista, quien es musulmán, representaba deidades hindúes desnudas entre las que se encontraban Sarasvati, Durga y Lakshmi. Husain sufrió el ataque de las hordas nacionalistas hindúes quienes violaron su galería con la quema de un número significativo de sus cuadros y organizaron una campaña nacional en su contra. Las controversias alcanzaron tal punto que la policía de Mumbai puso cargos criminales contra él, acusándolo de promover la enemistad entre los diferentes grupos religiosos al insultar sus sentimientos y creencias.

artísticas de rechazo a las concepciones de exclusividad cultural planteadas por la *Hindutva* y en la denuncia de sus atropellos.

3.3 Expresiones de oposición a la *Hindutva* desde el arte contemporáneo: el espacio de la resistencia

Los sucesos de Ayodhya y la ola de violencia desatada como consecuencia de ellos, se constituyeron en un catalizador de cambios en muchas esferas de la vida pública en India. Estos despliegues de prepotencia y osadía por parte de la derecha hindú dejaron al país en un estado de estupor, por lo que no tardaron en aparecer las protestas y los reclamos, como se pudo constatar en la labor desarrollada por SAHMAT. La demolición de la mezquita de Babri, según lo recogiera Vinay Lal, ocasionó más comentarios en los periódicos y revistas indios que ningún otro evento “comunal” desde que la nación logró su Independencia en 1947¹³⁶.

La revista semanal *Economic & Political Weekly*, por ejemplo, se convirtió en un foro de debate donde se cuestionaba el futuro del estado nación, la crisis del secularismo y la democracia en el país, así como los matices fascistas de la ideología nacionalista, entre otras cuestiones polémicas. Voces como Asghar Ali Engineer, Sumit Sarkar, Partha Chatterjee, K.N Panikar, G Aloysius, A G Noorani, Sumanta Banerjee, entre otros, se unieron en las páginas de la revista para lanzar sus críticas a las falacias, y las actitudes aberradas protagonizadas por la derecha hindú.

Ya desde 1986 y adelantándose a los acontecimientos de la demolición de la mezquita, un grupo de connotados académicos de la *Jawaharlal Nehru University* habían denunciado las falsas evidencias históricas presentadas por el nacionalismo hindú en su movimiento por el rescate del lugar de nacimiento de Rama. En un pequeño panfleto titulado “*Political Abuse of History*”, estos estudiosos ponían en duda las tergiversaciones y manipulaciones de los argumentos de la *Hindutva*

¹³⁶ Lal, Vinay. “History as Holocaust. Ayodhya and the Historians”. *The History of History*, New Delhi, Oxford University Press, 2001, pp. 142.

al mismo tiempo que hacían un llamado de atención sobre los peligros que los mismos acarrearían¹³⁷.

Si bien esta actitud de los historiadores y otros estudiosos, en contraposición y rebate a las políticas manipuladoras de la *Sangh parivar*, es referida reiteradamente en los escritos académicos, no ha ocurrido lo mismo con otras manifestaciones de crítica y acusaciones contra el fundamentalismo nacionalista producidas desde la esfera cultura y de la producción artística. Las voces disidentes y de protesta de los artistas, han quedado restringidas a los escritos de producción del arte. Si bien los creadores recurrieron y se nutrieron de los escritos de teóricos y académicos en la conformación de sus obras, a la misma no se les ha concedido la misma importancia por parte de estudiosos de otras ramas. A la producción estética han tendido a vérselo como un campo aislado y no como el componente fundamental que es cuando se trata de estudiar la realidad social, política y cultural del contexto en que han sido producida.

Teniendo en cuenta esta carencia, busco asomarme a la producción artística valorándola más que nada como un testimonio expresivo de los conflictos políticos y sociales que identifican la realidad del país y que lleva implícito una separación de la versión homogénea, carente de contradicciones y tensiones, promovida por el discurso político nacionalista.

Rummana Hussain: la angustia de ser una mujer musulmana en tiempos de fundamentalismo hindú.

La obra de Rummana Hussain¹³⁸ ocupa un espacio singular en la narrativa de confrontación del arte contemporáneo y el fundamentalismo. Como musulmana, Hussain al igual que muchos otros, se había sentido violentamente humillada y alienada con los actos criminales puestos en práctica por la

¹³⁷ Para mayor información sobre los argumentos esbozados por los historiadores de la Universidad de Jawaharlal Nehru en contraposición a los planteamientos de la *Hindutva* referirse a: Noorani, A.G. "The Babri Masjid-Ramjanmabhoomi Question". *Economic & Political Weekly*, XXIV (44-45), 1989, pp. 2461-2466.

¹³⁸ Rummana Hussain. Nace en Bangalore en 1952. Estudió en el Ravensbourne Collage of Art and Design, Kent, Reino Unido. Muere en el año 1999, víctima de un cáncer terminal.

derecha hindú. Sentimientos estos que la llevan a separarse de la pintura alegórica que la caracterizaba hasta esos momentos, para asumir en su lugar el uso de la instalación y la *performance* en la búsqueda de formas más efectiva para replantearse su identidad, así como denunciar situaciones específicas de intolerancia e injusticias.

La posición de Hussain es la de la mujer víctima, ultrajada y violada. Así es como se proyecta a través de sus obras, convirtiendo su propio cuerpo en un mediador crucial de las angustias y los crímenes experimentados por la población musulmana a manos de los fundamentalistas hindúes. No hay por su parte, un intento de enfrentamiento directo o abierta denuncia, sino que más bien sus piezas son un canto de lamento, de queja inconsolable, así como de invitación a la tolerancia y la convivencia pacífica. Su reclamo es sugerido, contenido, impregnado de dolor.

En *Living on the Margins*, obra performática del año 1996, Hussain exteriorizó su experiencia interna de angustia por el hecho de vivir como mujer musulmana en una India donde los valores seculares se han derrumbado y donde ha fenecido el respeto y la tolerancia mutua en la lucha de poderes. La artista se mantuvo caminando por la galería por un período prolongado como si estuviese en trance, con la boca abierta en un grito interminable de silencio. Llevaba en sus manos una papaya partida a la mitad, como símbolo reiterativo de su clamor silencioso y como metáfora de la vagina femenina.

Hussain finalizaba su intervención haciendo una invitación a la audiencia para lavar en conjunto la ropa que había usado para su actuación¹³⁹. Su ropa manchada de sangre podría ser interpretada como una alegoría de la pérdida de la virginidad. El dolor que exteriorizaba la artista lo transmitía como un acto envuelto en violencia, como una violación. Esta humillación impresa sobre el cuerpo la mujer llevaba en sí misma una referencia de ofensa irradiada sobre la comunidad. Siendo el cuerpo de la virgen un espacio puro sobre el cual se imprime el honor, tanto para hindúes como

¹³⁹ Karode, Roobina. op. cit., pp. 223.

musulmanes, violarlo implica mancillar la integridad de la comunidad afrentada¹⁴⁰. Es así que con esta acción en conjunto, la artista hacía una incitación hacia el trabajo unido y coordinado para lavar los crímenes y las impurezas vertidas, tanto sobre el cuerpo de la mujer como sobre el cuerpo de la nación.



Figura 8 y 9. Rummana Hussain. Fragmentos de *Home/Nation* (1996). Instalación. Herencia personal de la artista .

Home/Nation (fig. 8 y 9) del propio año 1996, complementaba el discurso de *Living on the Margins*. En esta ocasión, la obra consistía en un conjunto de fotografías tomadas por Hussain donde se yuxtaponían imágenes de templos hindúes y mezquitas- todos localizados en Ayodhya- evidenciando la posibilidad de la convivencia armónica y entendimiento mutuo entre hindúes y musulmanes. Estas estaban acompañadas con instantáneas donde se repetía la referencia a la boca abierta y la papaya cortada a la mitad, complementada con imágenes de arcos musulmanes y escenas de mujeres en interiores. En las imágenes expuestas se reiteraba la referencia ovalada

¹⁴⁰ Sobre la asociación del cuerpo femenino con el honor de la comunidad y sus repercusiones para las mujeres, reflexionaré con más detalle en el análisis de las propuestas estéticas de Nalini Malani.

transmitiendo un sentido hueco, vacío, de pérdida (fig. 9). Según lo viera Kamala Kapur, todas las imágenes proveían un punto de entrada, que nos guiaba hacia una lectura de poder, sexualidad, impotencia, enajenación y ruptura¹⁴¹.

La artista estaba haciendo una referencia puntual a la violación del espacio privado, al espacio de resguardo y protección del hogar. En el mismo, localiza a las mujeres, imbuidas en sus prácticas domésticas: lavando, cortando cocinando. Este es un espacio tranquilo, seguro, pero que ha perdido la solidez de su estabilidad ante los conflictos que permean la nación. Es con estas mujeres anónimas, cotidianas, que se identifica Hussain, no con las heroínas de grande hazañas.

El sentido de privacidad transmitido con su instalación, se veía reforzado además por la colocación de varios frascos de cristal transparente conteniendo objetos personales de la artista (un mechón de pelo, una aguja con hilo, joyas personales, un peine de plástico, una foto de ella con su hija quince años atrás), combinados con recortes de texto refiriendo atrocidades, violaciones, subversiones acontecidas en la esfera nacional¹⁴². El espacio privado de la mujer musulmana, así como su propio cuerpo, se trasmataban en un lugar para la penetración injuriosa, la invasión de lo sagrado, la impresión de impurezas sociales. De esta forma, el límite entre la memoria pública y la nostalgia privada quedaba así difuminado, las ideas del hogar y la nación se fusionaban, al tiempo que se confrontaban.

Vivan Sundaram: Las estructuras de la memoria

Vivan Sundaram¹⁴³, como había anotado con anterioridad, fue de los primeros artistas que evadió el marco bidimensional del cuadro y comenzó a experimentar con nuevos medios y formas de expresión en la búsqueda de un lenguaje más idóneo a su realidad. Identificado con el pensamiento

¹⁴¹ Kapoor, Kamala. *Rummana Hussain: Home Nation* (catálogo), Mumbai, Gallery Chemould, 1996, pp.3.

¹⁴² *Ibidem.*, pp.3

¹⁴³ Vivan Sundaram nació en Shimla, Himachal Pradesh en 1943. Estudió en la Universidad de Baroda y posteriormente hizo un post diplomado en la Slade School of Fine Art en Londres.

marxista y el activismo estudiantil desde los años setenta, y luego miembro fundador de SAHMAT, su obra se caracteriza en términos temáticos por su relación de dependencia con la protesta social, la indagación en el pasado cultural, el cuestionamiento a las realidades políticas y la denuncia de situaciones contemporáneas como la guerra y la violencia.

Dadas las inquietudes creativas de Sundaram no es de extrañar que haya sido de los iniciadores en la adopción de materiales innovadores y estrategias expresivas inéditas. A inicios de los noventa, luego de una amplia trayectoria pictórica, se volvió al arte de la instalación y hacia una inclinación más conceptual. En 1991, en respuesta contra la Guerra del Golfo, produciría una pequeña pieza instalativa, *Approaching one hundred thousands sortie*, donde el aceite de motor, las láminas de zinc y el carboncillo se tornaban en sus medios expresivos principales, materiales nada convencionales en su contexto.



Figura 10. Vivan Sundaram. *Memorial* (1993). Instalación. Colección personal del artista

Memorial (fig. 10), obra realizada en 1993, sería de los primeros proyectos en adoptar el auge del fundamentalismo y la ola de crímenes asociados a él como centro de atención discursiva. La obra se inspiraba en una foto de un cuerpo desplomado, tomada por el fotoreportero Hoshi Jal, representando una víctima de la matanza musulmana ocurrida en Bombay entre 1992-93 y publicada en *The Times of India*. La instalación se componía básicamente de una vitrina principal, especie de

bóveda donde yace este mortal caído y un arco como de conmemoración. A los lados, vitrinas de cristal más pequeñas conteniendo textos, fotos y objetos- como restos de uñas y clavos- que hablaban de la violencia, la intolerancia y la decadencia humana¹⁴⁴.

Con su espíritu minimalista y sobrio, además por la utilización que hacía de las vitrinas y la organización un tanto esquemática de los elementos constitutivos de la instalación, Sundaram le otorgaba a su pieza un aire de museización. Creaba un espacio donde quedaban recogidos los horrores de la violencia, desde una experiencia brutalizada, sin aminorarla o redimirla. Allí estaba las pruebas fehacientes de los hechos, tal como los vivenció al artista. De igual manera podría parecer que conformó un recinto para rendir tributo a todas las vidas inocentes perdidas en esta lucha de poderes políticos. Es como si hubiera simbolizado en cada mortal caído el fallecimiento de la nación, fundada sobre el secularismo y el respeto a la diversidad cultural.

Sobre esta crisis de valores, este desencanto hacia los sueños de la nación y las promesas del estado, dirían Sundaram en declaraciones al periódico *The Hindu* con motivo de una exposición de artistas organizada por SAHMAT en denuncia a la matanza masiva durante el año 2002 en Gujarat¹⁴⁵:

“Los artistas contemporáneos se han unido para expresar su solidaridad no en palabras, sino a través de sus obras. Su apoyo en este evento constituye una declaración poderosa. Es un mensaje al pueblo y a la sociedad que ellos se están identificando públicamente con la causa...Año tras año ocurre este tipo de ataque estridente y sistemático sobre las minorías. Esto va en contra de los valores que tenemos en la Constitución...Los valores del estado moderno se

¹⁴⁴ Para mayor información sobre la trayectoria de Vivan Sundaram y sobre esta obra en específico referirse a las siguientes fuentes:

- Roberts, John. “Indian Art, Identity and the Avant-Garde. The Sculpture of Vivan Sundaram”. *Third Text* 27, verano 1994, pp. 31-37.
- Kapur, Geeta. “Dismantled Norms”. *When was Modernism*, Nueva Delhi, Tulipa Books, 2001.

¹⁴⁵ Los disturbios y matanzas contra la población musulmana desatados en Gujarat en el año 2002 se produjeron motivados por el ataque a un tren en Gorda, Gujarat. Este tren venía cargado de activistas hindúes que regresaban de Ayodhya, a diez años de la destrucción de la mezquita de Babri. Esta agresión detonó una ola de violencia antimusulmana que en tres meses cobró la vida de más de 2000 personas.

han derrumbado ante nosotros y todos los que creíamos en ellos estamos atónitos. No será fácil reparar el daño”¹⁴⁶.

NN Rimzon: Los íconos de la no violencia.

N. N Rimzon es otro de los artistas de los noventas, procedente de Kerala al sur del país¹⁴⁷, pero que comparte con sus colegas de Mumbai y Delhi este interés manifiesto por hacer del arte una plataforma para el debate y de llamado al respeto y la tolerancia religiosa. Para Rimzon, “el arte debe operar en un contexto cultural y político y el artista tiene un rol en la sociedad”¹⁴⁸. Comparte con Sundaram esta idea del compromiso ciudadano del artista de inspiración marxista, derivado en su caso, de la ideología de izquierda imperante en Kerala.

El comentario de la realidad contemporánea del país desarrollado por Rimzon, viene dado en la mayoría de los casos, mediante la utilización de íconos transcendentales de religiones heterodoxas como el Budismo y el Jainismo¹⁴⁹, que imploran a los espectadores la posibilidad de trascender la agresividad imperante en el contexto indio. Un ejemplo de ello lo constituye su instalación escultórica *The Inner Voice* (1992). El conjunto (fig. 11) estaba integrado por la figura de un *Tirthankara*, rodeado por círculo de espadas de hierro. La deidad jainista se encontraba de pie, desnudo y con una actitud contemplativa que transmitía serenidad y reposo. No obstante, este estado de calma quedaba interrumpido por la presencia de estas espadas, instrumentos lacerantes e hirientes que lo encerraban. La metáfora transmitía a la pérdida del espíritu, del respeto a todos los seres del universo y del camino de la no violencia.

¹⁴⁶ “Artists’ anguish against violence”. *The Hindu*, Mar 20, 2002, en <http://www.thehindu.com>

¹⁴⁷ N. N Rimzon nació en Kerala en 1957. Estudió en el colegio de Bellas Arte de Trivandrum y luego hizo un master en escultura en la Universidad de Baroda y otro en el Royal College of Art en Londres.

¹⁴⁸ Citado por Poshyananda, Apinan. “Roaring Tigers, Desperate Dragons in Transition”, en Poshyananda, Apinan (et. al) *Contemporary Art in Asia. Traditions and Tensions*, New York, Asia Society Galleries, 1996, pp. 30.

¹⁴⁹ Kapur, Geeta. “Dismantled Norms”. op. cit., pp. 394.



Figura 11. N. N Rimzon. *The Inner Voice*, (1992). Instalación escultórica. Colección del artista.



Figura 12. N.N Rimzon. *Speaking Stones*, (1998). Instalación escultórica. Colección del artista.

En otra de las obras de Rimzon, *Speaking Stones* (1998) (fig. 12), las preocupaciones del artista con los rumbos de crueldad y atropellos en los que ha derivado la realidad India, se manifestaba de manera más directa, aunque igualmente por medio de la alegoría. Nuevamente la figura del hombre desnudo, desprotegido, ocupaba el centro de la representación. Esta vez se encontraba agachado con las manos en su rostro, en actitud de aterramiento y dolor. A su alrededor se extendía un conjunto de piedras, expresión simbólica de la destrucción de la mezquita de Babri y bajo ellas, fotos recortadas de periódicos mostrando los crímenes y el sufrimiento acarreado por la violencia sectaria desde la Partición hasta la más reciente actualidad. Bajo las piedras se develaba una historia de odio y de dolor, extendida desde los días de nacimiento de la nación, y que este hombre presenciaba. Estaba siendo testigo del derrumbe de la vida, de los sueños, de los hogares y de las familias dispersadas y abusadas. Su fragilidad le imposibilitaba la intervención y el restablecimiento del orden.

Algo impresionante en la obra de Rimzon es su poder expresivo, la fuerza con que nos llegan sus clamores, siendo sus composiciones tan sencillas. Y es que Rimzon tiene el espíritu del artesano: la sencillez, la carencia de ornamento, la técnica esmerada. Trabaja con materiales simples como arcilla, mediante la técnica escultórica del modelado, y recubre sus figuras con fibra de vidrio. Esto,

aunado al hecho de que las imágenes arquetípicas que escoge para conformar sus obras ya están identificadas con una fuerte carga expresiva, como en el caso del *Tirthankara*, vuelve a sus composiciones profundamente elocuentes. Al igual que Sundaram, Rinzom habla de sueños rotos, de las promesas civilizatorias incumplidas por el estado nacional, y de la posibilidad de trascendencia de la violencia en la conformación de una nación más ilustrada.

3.4 El recuento del pasado de la nación desde los vericuetos de su presente.

Otra línea discursiva que se puede percibir en la producción estética india durante estos años y en la cual me propongo ahondar, tiene que ver con la recuperación del pasado leído con relación a las experiencias del presente. Me interesa valorar la manera en que desde el arte, se ha movilizó la memoria histórica como una herramienta para lidiar con las problemáticas de la realidad contemporánea del país. En este sentido, he seleccionado la obra de Nalini Malani para centrar mi atención. Me enfocaré especialmente en dos propuestas instalativas de esta creadora donde aborda el tema de la Partición como referente fundamental, pero que al mismo tiempo están relacionadas con tensiones subyacentes de la vida contemporánea en India.

Nalini Malani: El trauma de la Partición en el contexto de la nuclearización.

Nalini Malani es una artista que se da a conocer en la década de 1970 como representante importante de la ola de creadoras feministas surgida en India en esta época. Estudió en la Sir J J School of Art (1965-67) y luego dos años en París entre 1970-72 donde tuvo contacto con personalidades como Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Roland Barthes y Jacques Lacan¹⁵⁰. Imbuída en el espíritu político, asume su arte desde una perspectiva crítica y de rebeldía. El cuerpo de la mujer se convierte desde esta fase inicial, en una constante fundamental dentro de su obra. Se torna en una mascarada para plasmar la subjetividad femenina, identificada con la disconformidad, la

¹⁵⁰ McEvelley, Thomas. "Locating the Female Gaze", en *Nalini Malani* (catálogo). Irish Museum of Modern Art, 2007, pp. 12.

protesta y el trauma. El cuerpo se trasmuta en una plataforma donde la agresividad asume los niveles más elevados de lo grotesco. Inquietudes estas que plasma en un primer período de su carreta artística a través del dibujo y la pintura y que luego llevaría al arte de la instalación y el video durante los años noventa.

Remembering Toba Tek Singh (1998-99) (Fig. 13 y 14) es de las obras más representativas creadas por Nalini Malani en la fase de metamorfosis en su carrera artística que fueron los noventa¹⁵¹. En ella, preocupada con la atmósfera de fervor nacionalista producida ante la nuclearización del subcontinente en mayo de 1998, conforma un análisis de la Partición. Si bien este momento trágico de la historia de India, como la propia artista reconociera, marcó en gran medida el curso su vida, no sería hasta esta fecha, preocupada con la situación del país, que se atrevería a evocar este trauma. Al respecto dice Malani:

“Desde la Partición en 1947 las hostilidades entre India y Pakistán han llevado a una postura agresiva resultando en detonaciones nucleares recíprocas en mayo de 1998. Los días que siguieron a las detonaciones estuvieron marcados por una euforia pública- en tanto se pensaba que India había ganado una victoria sobre Pakistán. Los miedos respecto a lo que esta actitud podía provocar parecían no preocuparle a nadie. Todo lo que pude hacer fue conformar una obra de arte al respecto. Aunque el video como ambiente de instalación estaba aun naciendo en la escena del arte en India en ese momento, pensé que sería un medio apropiado con el cual llegar a una mayor audiencia”¹⁵².

Malani, según la ha descrito Chaitanya Sambrani, es una hija de la medianoche¹⁵³, término implementado por Salman Rushdie para referirse a la generación que, nacida con los vientos de Independencia y la ideología socialista Nehruviana, sufre la decepción de descubrir que los sueños

¹⁵¹ “Remembering Toba Tek Sing” fue presentada por vez primera en el Coomaraswamy Memorial Hall en el Bombay’s Prince of Wales Museum en 1999. Después de ello tendría una larga carrera en bienales y exposiciones internacionales.

¹⁵² Malani, Nalini. “Gamepiece”, en *Nalini Malani* (catálogo).Irish Museum of Modern Art, 2007, pp. 77.

¹⁵³ Sambrani, Chaitanya. “Shadows, Reflections and Nightmare: the Art of Nalini Malani”, en *Nalini Malani* (catálogo).Irish Museum of Modern Art, 2007, pp 23.

plantados con la independencia no fueron más que promesas incumplidas. Nace en Karachi en 1946 y apenas con un año su familia tiene que abandonar su territorio de origen, el cual ahora era parte de Pakistán para dirigirse a la India, un espacio totalmente desconocido. Así su infancia en India estuvo marcada por la narrativa de pérdida y alienación transmitida por sus padres¹⁵⁴.

El video instalación de Malani está basado en el cuento “Toba Tek Singh” de la autoría de Saadat Hasan Manto (1912-1955), a quien se le ha considerado como el gran alegorista de la Partición. El mismo se centra alrededor de la historia de Bishan Singh, un antiguo terrateniente de Toba Tek Singh quien había terminado loco e internado en el manicomio. Cuando el tratado de intercambio de enfermos mentales entre el gobierno de India y Pakistán fue implementado y las nuevas naciones procedieron a intercambiarse los insanos como prisioneros de guerra, se le da a elegir a Bishan Singh donde quiere habitar. Profundamente confundido con el hecho de que su anhelada Toba Tek Singh continuara ubicada en el mismo lugar que antes pero perteneciendo a otro país, prefirió optar por un espacio de tierra de nadie. Hizo de la línea fronteriza entre India y Pakistán el lugar elegido para permanecer.

Esta actitud de no entendimiento y cuestionamiento de decisiones políticas absurdas, tanto en India como a escala internacional, es lo que Malani según se puede intuir, buscó captar en su video instalación. La obra contaba con tres paredes de proyección. En la principal proyectaba imágenes, de ataques y pruebas nucleares conducidas por los poderes occidentales sobre naciones en Asia y el Pacífico. En las laterales se podían ver dos mujeres (una india y otra de Pakistán) inmersas en la tarea mundana de doblar de conjunto un sari. Mientras la ilusión de violencia se iba propagando, la cara y las facciones de las mujeres comenzaban a deformarse, como si cada línea de sus rostros funcionara como un reflejo al terror de los acontecimientos.

¹⁵⁴ Sambrani, Chaitanya. op.cit ., pp. 23.



Figuras 13 y 14. Nalini Malani. *Remembering Toba Tek Singh* (1998-99). Video Instalación. Colección de la artista.

En el espacio del piso entre las paredes, doce baúles de hierro, como los utilizados por los fugitivos de la Partición para cargar sus pertenencias¹⁵⁵, proyectaban imágenes mediante monitores sobre conflictos bélicos. Las secuencias mostradas provenían de diversas fuentes de archivo, tanto indio como internacional. La artista extendía su vista de lo local hacia lo global para ensayar una crítica no sólo hacia el fundamentalismo indio sino además al militarismo norteamericano y occidental, así como una protesta hacia los gobierno de derecha¹⁵⁶. Completaban la instalación, fragmentos de textos de libros escolares de historia producidos por el gobierno celebrando el hecho de que la India se hubiese convertido en una superpotencia nuclear. Como fondo de sonido, una voz en *off* relataba la historia de Toba Tek Singh.

La presencia del público cuya sombra se integraba como parte complementaria de las proyecciones, jugaba un rol protagónico dentro de la obra. Se suponía además, que los asistentes a la muestra debían completar el sentido del discurso de la narrativa, la cual Malani configuró intencionalmente con interrupciones y espacios de silencio. Mediante esta estrategia pretendía que el

¹⁵⁵ Sambrani, Chaitanya. "Shadows, Reflections and Nightmare: the Art of Nalini Malani". op.cit., pp. 77.

¹⁵⁶ Ibidem., pp.34.

espectador la acompañase en actos de violencia, recuperación y remembranza. Lo hacía testigo y partícipe de los hechos que estaba asistiendo.

En la obra en conjunto de Malani es característico ese intento por bloquear en el público las formas habituales de apreciación y valoración de las obras de arte, para convertirlo en parte activa, cómplice de su discurso. Su propuesta es intensamente política pero no se basa en manifiestos o sermones para ponerla de manifiesto. En su lugar, carga sus imágenes de significado e involucra al espectador en una experiencia inmersiva, donde su visión y su cuerpo están implicados en una transacción con las provocaciones de la artista.

En el año 2005, Malani retornó al tema de la historia y la memoria de la nación, vinculada con la violencia irracional e inhumana de la Partición. En esta ocasión, la mirada femeneizante de la artista se intensificó ante el influjo del ensayo de la antropóloga Veena Das (“Language and Body: Transactions in the Construction of Pain”), sobre la construcción del dolor en el recuento de la Partición. Tomando el texto de Das como inspiración directa, concibió *Mother India: Transactions in the Construction of Pain* (2005). Con este video-instalación (fig. 15 y 16), emprendería el análisis de la relación de la nación con formas maternas desde finales del siglo XIX, así como la inscripción de la nacionalidad pospartición a través de códigos de la mujer brutalizada como portadora de virtud nacional.

Con “*Mother India*”, Malani continuó manifestándose respecto al trauma de la Partición pero esta vez de una manera que se entrelazaba íntimamente con su experiencia personal. Como ya había referido en el análisis de “*Remembering Toba Tek Singh*”, la familia de la artista tuvo que dejar Karachi para emigrar a Calcuta con la separación de India y Pakistán como naciones independientes. En esos terribles días en que marejadas de personas se movían de un lado a otro atravesando la línea divisoria, Malani con apenas un año de edad cruzaba con su madre hacia la India.

Sin lugar a dudas, las repercusiones de la Partición fueron muy pronunciadas sobre todos los que estuvieron expuestos a ella, pero especialmente brutales para las mujeres, dejando marcas indelebles sobre las mismas. Veena Das en su ensayo, pone de manifiesto cómo el anhelado momento del

nacimiento de la India como nación libre de dominación colonial, fue además la escena de una violencia colectiva sin precedentes. Violencia que dejó su constancia fundamentalmente a través del secuestro y la violación masiva de mujeres¹⁵⁷.

Las atrocidades cometidas contra la población femenina se explican en tanto el honor del estado y de la comunidad se construyó en torno al honor de sus mujeres. Sus cuerpos se convirtieron en el transcurso de la Partición en un campo donde se inscribió la identidad y sobre el cual se imprimieron las victorias. Ello conllevó a que la humillación y apropiación de las mujeres del bando opuesto fuese asumido como una ofensa y una deshonra hacia el grupo afectado. Así, tanto hindúes como musulmanes hicieron de las mujeres blancos sobre el que desencadieron sus ansias de venganza mutua. Los raptos, conversiones, matrimonios, violaciones fueron algunas de las principales estrategias para imprimir el agravio contra las mujeres y por consiguiente debilitar a la comunidad contrincante. Por medio del lenguaje de la brutalización de lo femenino, estos dos grupos enfrentados se demostraban cuánto se odiaban¹⁵⁸.

En términos de constitutivos, *Mother India* contó con cinco pantallas donde a gran escala, la artista proyectaba una secuencia de imágenes de video que invocaban referencias populares y circunstancias en las cuales el cuerpo de la mujer había sido equiparado con el de la Madre Patria. Así incluía imágenes de la Diosa Durga, escenas trágicas en el cruce de las líneas fronterizas durante la Partición, hasta mujeres comunes de la actualidad. Era como si la artista se hubiese propuesto trazar el discurso de la feminización de la nación y sus nefastos efectos sobre las mujeres en India, desde la ideología

¹⁵⁷ Remitirse a Das, Veena. "Language and Body: Transactions in the Construction of Pain". *Daedalus* 125, Winter 1996, pp. 67-92.

¹⁵⁸ Para un análisis más profundo respecto a cómo las mujeres experimentaron la Partición referirse a textos como:

- Butalia, Urvashi. *The Other Side of Silence. Voices from the Partition of India*, New Delhi, Viking, 1998.
- Menon, Ritu y Kamla Bhasin. *Borders and Boundaries. Women in India's Partition*, New Delhi, Kali for Women, 2000.
- Carballido, Laura. "Las mujeres y el honor de la nación y de la comunidad". *La Partición: narrativas históricas y literarias*, México D.F, El Colegio de México, 2005.

nacionalista del siglo XIX hasta la más reciente actualidad. La imagen de la mujer, como en el caso de Hussain, se presentaba siempre desde el prototipo de la víctima pasiva de la historia.



Figuras 15 y 16. Nalini Malani. *Mother India: Transactions in the Construction of Pain* (2005). Video Instalación. Colección de la artista.

Por otra parte, en “*Mother India*” como en “*Remembering Toba Tek Singh*”, la artista no se contentó con adoptar únicamente sus referentes culturales del pasado nacional, sino que además incorporó elementos del presente, a tono con las nuevas condiciones de globalización y consumismo. Así podía observarse cómo en una de las pantallas, la imagen de una muchacha india se cambiaba a negativo haciendo resaltar el logotipo de la Coca Cola sobre su proyección, o cómo conjuntamente con las imágenes de las atrocidades y la violencia en India, incorporaba otras de temática semejante pero acontecidas en otros contextos.

3.5 El país bajo los influjos de la globalización y el consumismo

A finales de los noventa comienza a producir una nueva promoción de artistas, una generación más joven que los que acabo de analizar cuyas propuestas se encauzaron hacia nuevos derroteros discursivos. Esta es una generación que creció con los vientos de cambio traídos con la liberalización y la renovación tecnológica. Su realidad constitutiva estuvo más relacionada con la India de la televisión por cable, del barroquismo publicitario, del Internet, de las trasnacionales y la producción

masiva de artículos de consumo. Es así que sus inquietudes comenzaron a centrarse en otros asuntos a tono con su realidad contextual y que derivó en muchos casos hacia una actitud crítica con respecto al modo de consumo capitalista, los efectos de la globalización y de la imposición de modelos económicos foráneos, los cuestionamientos de la identidad, entre otros asunto.

Las artistas cuyas obras tomaré como referente a analizar, como exponentes representativos de esta joven generación, serán Sharmila Samant y Shilpa Gupta. Se trata de un arte profundamente urbano, matizado por los referentes de ciudades como Mumbai, de donde proceden ambas creadoras, pero que asume además, referentes más globales. Al respecto manifiesta Sharmila Samant:

“Mi experiencia de la imaginación urbana prevaleciente en la megalópolis de Mumbai se manifiesta a través de mi obra. Mis proyectos envuelven recolección, documentación, y reciclaje de desechos urbanos banales, mirando en lo mundano y en lo profano. Uso la fotografía como fragmentos de memoria (colectiva/personal) objetos como tapas de botellas, piezas de vestir de exportación rechazadas, las cuales manipulo para crear un sentido de sustitución.

Mi obra critica las fuerzas del mercado que definen las prácticas culturales y artísticas de las naciones periféricas y cuestiona cómo nuestras identidades, dentro de la exaltación global, son sostenidas vía una hibridización de nuestra cultura¹⁵⁹.

Las referencias a la comunidad, la pertenencia, así como la indagación el pasado, las promesas incumplidas de la nación, ya no son el centro de atención de los artistas para fines de los noventa. El arte no pierde su espíritu político, su componente crítico, pero las problemáticas son otras. Respecto a cuáles son sus imperativos e inquietudes estaré reflexionando de manera más específica en la lectura de las obras de Samant y Gupta.

¹⁵⁹ “Sharmila Samant”, en Sambrani, Chaitanya. *Edge of Desire. Recent Art in India*. Asia Society y Art Gallery of Western Australia, 2005, pp. 110.

Sharmila Samant: El consumismo homogenizador.

Sharmila Samant¹⁶⁰, es una de las creadoras talentosas de esta última generación de artistas contemporáneos en India, a la cual tuve la oportunidad de conocer personalmente cuando se presentó en la Bienal de la Habana en el año 2003. En esta ocasión, exponía una obra conjunta como miembro de Open Circle¹⁶¹. La pieza llevaba por título *Neuro Terminal Hyper Regressive Consumeritis Syndrome* y estaba conformada a imitación de una campaña publicitaria de alta tecnología. En la misma se recreaba la aparición de un virus imaginario causante de la extensión del consumismo en los países en desarrollo, propagado por las corporaciones multinacionales europeas y norteamericanas.

Además de esta obra que causó mucha acogida entre el público cubano, Sharmila siempre llevaba consigo prendas de ropa, donde bordaba frases que aludían a la originalidad de las mismas. Estos atavíos de la creadora, no integrados a la exposición general de la Bienal, formaban parte de un proyecto anterior, *Handpicked Rejects*. Como parte del mismo, la artista recuperaba piezas de boutiques rechazadas por sus manufacturas y vendidas luego a bajo precio en las calles de Mumbai. Samant localizaba sus imperfecciones y las “autenticaba” sólo con intervenir sobre ellas, declarándolas originales. Ahora estas piezas podían, en su nueva calidad de obras de arte contemporáneo, reinsertarse en el mercado europeo y tener incluso un precio monetario superior al de su concepción, luego de haber pasado por la categoría de “defectuosas”. En este rejuego, esta inversión en el flujo del consumo, Samant ponía sobre el tapete una valoración respecto a la

¹⁶⁰ Sharmila Samant nace en el año 1967 en Mumbai. Estudia en la Sir J.J School of Arts en Mumbai y luego hace un diplomado en Diseño de interiores y decoración en el L.S. Raheja College of Architecture, también en Mumbai

¹⁶¹ Colectivo de artistas fundado en 1999, el cual desde sus inicios partió de la premisa de proponer un compromiso del arte con los conflictos políticos y sociales- tanto en sus manifestaciones locales como en sus ramificaciones globales- y por buscar una intervención activa de los artistas en la escena pública. Sus integrantes eran Sharmila Samant, Tushar Joag, Shilpa Gupta y Archana Hande. El grupo se desintegró en el 2008 pero en su trayectoria de trabajo realizaron un conjunto de actividades significativa como el desarrollo de talleres anuales en Mumbai donde invitaban a artistas y críticos de otras latitudes a reflexionar no sólo sobre el arte en sí, sino más bien respecto a las problemáticas de la política contemporánea que inciden sobre la producción artística.

inundación de productos estandarizados en el mercado del consumo, los cuales reclaman originalidad y valor fetiche¹⁶².

Esta crítica al nuevo estilo de vida urbano, basado en el consumismo como consecuencia de los productos de la globalización y apertura al capital multinacional, se constataba igualmente en una obra como *Handmade saree* (1999) (fig. 17). En esta ocasión, la pieza se conformaba de *sarees* que tenían la particularidad de haber sido elaborados con tapas de botellas de Coca Cola (producto rechazado del mercado indio durante la década del setenta y vuelto a introducir con la liberalización), unidas por alambre de acero. Mediante una selección y distribución meticulosa de estas tapas, Samant elaboró diseños de *sarees* basado en los modelos populares, como es el caso del *tangail saree*, concebido por las mujeres de Calcuta en la temporada de *puja*¹⁶³.

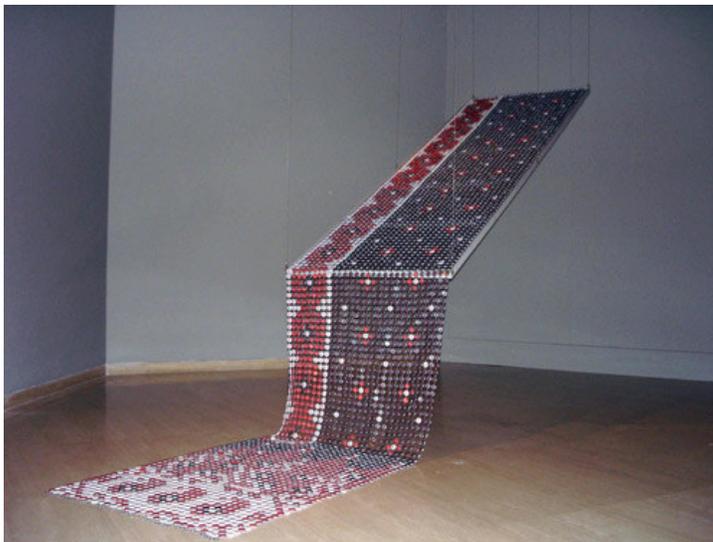


Figura 17. Sharmila Samant.
Handmade saree (1999). Colección de la artista.

En la reelaboración de estas piezas artesanales, Samant hacía un llamado de atención a los efectos de la imposición de la economía consumista capitalista con su estandarización de los modelos, su

¹⁶² Referencias a esta pieza pueden ser encontradas en:
Kapur, Geeta. “Subterrain artists dig the contemporary”, en Chandrasekhar, Indira y Meter C. Sell. *Body.city. Sitting Contemporary Culture in India*, Delhi, Tulipa Books, 2003

¹⁶³ El *tangail saree* es un modelo de *saree* típico de Bengala, reconocido por sus colores rojo y blanco y por su habitual motivo de mango.

sustitución de los materiales y los modos de producción tradicionales, amén de su anulación de las fuerzas laborales locales. Reflexionaba sobre los efectos homogeneizantes de la mercantilización, depredadoras de las identidades regionales. De igual manera podía leerse en su propuesta, una referencia a cómo estos cambios repercuten en transformaciones culturales en el ámbito de lo femenino, los cuales incluyen formas de vida, maneras de vestirse, preferencias estéticas.

A manera general, la obra de Sharmila Samant se ha caracterizado por su posición crítica respecto a los efectos del mercado sobre las prácticas culturales de los países en desarrollo, así como al desencadenamiento del consumo incontrolable que ha invadido la vida urbana.

Shilpa Gupta: La fetichización de la religión.

Shilpa Gupta¹⁶⁴, quien fuera también miembro de Open Circle, y quien es considerada como una de los artistas *web* más conocidos de la India, comparte con Samant muchas de estas inquietudes con relación al consumismo desmedido y la fetichización que distingue la existencia contemporánea. Del mismo modo, su visión se ha encauzado hacia la reflexión de cuestiones como la religión, las creencias, la pertenencia étnica, como elementos fundamentales de muchas de las tensiones globales en los momentos actuales.

En una obra como *blessed-bandwidth.net*, presentada en el Tate Modern en el año 2003 y que hasta la actualidad puede ser consultada en Internet, la artista conformó un sitio de encuentro con diferentes religiones. En apariencia es un sitio donde los devotos, de diferentes fes como el hinduismo, el budismo, el sikhismo, el cristianismo, el islamismo, pueden recurrir para recibir bendiciones, del cual provee un certificado que marca el evento. La artista se encargó de fotografiar y gravar templos y lugares sagrados las religiones incluidas, imágenes en las cuales aparece ella con un cable de red solicitando que sea bendecido por el sacerdote o figura de autoridad. Estas son como las pruebas sobre las cuales se valida la “autenticidad” del sitio.

¹⁶⁴ Shilpa Gupta nació en Mumbai en 1976 y estudió escultura en la Sir J. J. School of Art.

Si no supiéramos con anterioridad que se trata de una propuesta artística podríamos llegar a pensar que *blessed-bandwidth.net* es uno de los tantos sitios religiosos pululantes por la *web*. El lenguaje visual sencillo que utiliza, así como la apropiación de imágenes devocionales familiares, como las que pueden ser encontradas en los bazares, hacen que se les asemeje bastante. No obstante, hay un cierto aire de ironía, de jocosidad, que nos hacen percibir que este sitio no es en realidad lo que aparenta ser.

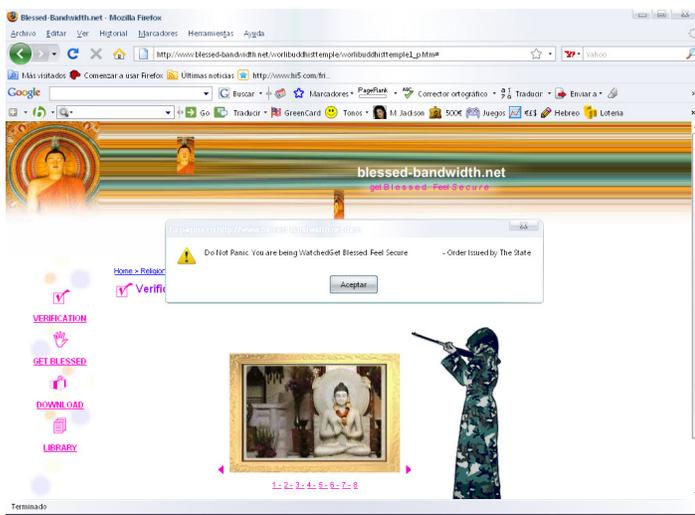


Figura 18. Shilpa Gupta. Página del sitio www.blessed-bandwidth.net

Entre los elementos de contraste que se pueden percibir, sobresale la presencia de una figura vestida de camuflaje, una mezcla entre uniforme militar y vestimenta de monje que porta un rifle, en ocasiones apuntando y en otras orando. Esta enigmática figura está colocada al lado de las imágenes religiosas (fig. 18) y si se da clic sobre ella aparecen letreros con indicaciones como: No pánico, estás siendo mirado, obtenga su bendición, entre otras. Definitivamente se trata de una figura de autoridad que funciona como metáfora de la simbiosis entre los intereses políticos y los religiosos que se han producido en el ámbito político en India en los tiempos recientes. La religión, como se pudo apreciar en los capítulos anteriores, se ha convertido en un medio para establecer dominación y control a manos de la derecha hindú, y a ello está haciendo referencia Gupta.

En otra sección del sitio, se les concede a los espectadores la oportunidad de conformarse sus propios dioses y sacerdotes (fig. 19). A manera de un juego infantil, uno puede elegir la indumentaria

a utilizar, con la posibilidad de poder combinar atributos diversos identificadores de las diferentes religiones, creando una figura de devoción híbrida. Elementos de vestuario militar han sido incluidos, igualmente, entre las posibles opciones. Estas son estrategias didácticas y atractivas que Gupta ha diseñado en su propósito de hacer llegar su arte a un público que en esta ocasión no se limita a los visitantes habituales de las galerías y los museos, sino que abarca una mayor extensión social. Hacer uso de los recursos de la ironía, la parodia, el tropo de la burla le permite a la artista poner a circular un discurso en la esfera pública que tiene que ver con el respeto a la pluralidad, los abusos de poder, la manipulación política, a lo cual no podría hacer referencia de una manera directa.

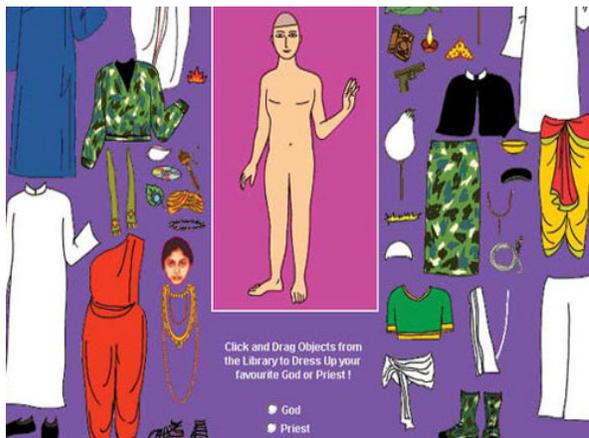


Figura 19. Shilpa Gupta. Página del sitio www.blessed-bandwidth.net

Para concluir este capítulo me gustaría aclarar que estas no son las únicas líneas discursivas que pueden ser extraídas del ámbito de la producción artística contemporánea en India. Numerosos son los artistas, así como variadas sus propuestas discursivas. No obstante, he intentado hacer una selección de creadores y obras, atendiendo a mis propósitos de extraer una lectura del arte con relación a la realidad donde este se produce, vinculada a símbolos de pertenencia, alusiones a la nación, la comunidad, así como de reflejo y reflexión respecto a problemáticas disímiles de su contexto genésico.

Conclusiones

Con este trabajo, el interés principal recayó en intentar hacer una indagación respecto a los imaginarios de la nación aludidos en manifestaciones visuales producidas en el contexto indio contemporáneo. Partía de la idea de la nación como un artefacto imaginado, percibido según lo vieran autores como Smith, por medio de “las imágenes que proyecta, los símbolos que usa y las ficciones que evoca”. En este sentido adopté para el análisis, dos manifestaciones culturales esencialmente diferentes: imágenes visuales de propaganda política desplegada en sitios *web* por la derecha hindú y propuestas estéticas elaboradas por artistas plásticos contemporáneos. El objetivo perseguido era poder abarcar una visión más amplia, descubrir las “historias heterogéneas”¹⁶⁵ de la nación.

Era importante para esta investigación, en primer lugar, recrear la realidad contextual del país, razón por la cual le dediqué todo un primer capítulo a este tópico. Numerosos fueron los cambios acontecidos en India recién iniciada la década de 1990, los cuales se reflejarían a su vez en la producción simbólica desarrollada durante esta etapa. Por tal razón, se imponía antes que nada, situar a las propuestas visuales en el contexto en el cual fueron fraguadas. Esta contextualización nos permitió, de igual manera, percibir la impronta otorgada por parte de los nacionalistas hindúes, a la construcción y propagación de una nación hindú.

En cuanto a las imágenes de propaganda política colocadas en el ciberespacio se pudo comprobar que han sido un medio de representación fundamental respecto a los presupuestos de la *Hindutva*. Destaca en ellas un sentido de agresividad que se proyecta tanto en cómo percibe a sus propios miembros la derecha hindú, como a la contraparte musulmana. El guerrero de la *Hindutva*, encarna siempre al héroe- el guerrero corpulento y sacrificado- encargado de llevar a cabo la venganza y expandir la justicia, mientras que el musulmán se identifica con la imagen

¹⁶⁵ La idea de la indagación en las historias heterogéneas de la nación surge derivada, como manifestara en la Introducción, de las ideas de Partha Chatterjee sobre la nación habitando en un tiempo vacío y heterogéneo que es llenado en su significado por los diferentes grupos y secciones de la sociedad.

del opresor, sanguinario y tirano. Mediante esta contraposición de estereotipos bien delimitados se establece un sentido de la superioridad hindú sobre el resto de las comunidades minoritarias.

En cuanto a la manera en que se construye y se experimenta la idea de *Hindu rashtra*, encontré varios elementos en concordancia con los presupuestos esbozados por Benedict Anderson en su libro *Comunidades Imaginadas*. Destaca la apelación a la integración y el forjamiento de lazos “compañerismo horizontal”, de hermandad entre todos los miembros de la comunidad. Fue muy común encontrar imágenes en donde se incitaba a los hindúes a unirse al movimiento, en la noble y pura tarea de luchar por la nación. La apropiación de deidades y rituales religiosos con ambiciones políticas contribuyó a otorgarle un carácter sagrado a la contienda encabezada por los hindúes. Se establecía así un sentido del deber, al mismo tiempo que se concebía una causa digna de sacrificio.

Del mismo modo, y en concordancia con Anderson, se pudo constatar cómo la derecha hindú recurrió por medio de las representaciones simbólicas a la invocación de un pasado inmemorial para autolegitimarse. En este caso, el pasado se asocia con una sensación de pérdida. Se concreta a una lucha milenaria, de conquistas y humillaciones por parte de invasores extranjeros (representados en la figura del musulmán) hacia los hindúes y de resistencia y defensa de sus “tradiciones” por parte de estos últimos. Sobre este precedente se justifican las acciones violentas puestas en práctica por la militancia hindú en los tiempos recientes, así como la necesidad de fortalecer el cuerpo, afianzar la masculinidad, por parte de sus miembros.

A manera general, el discurso de los *posters* analizados, es un discurso que se sostiene sobre las bases de la violencia, en la construcción de una nación fuerte y poderosa. Es a su vez una visión homogénea, donde todos se presentan como iguales, sin alusiones a castas, etnia o estrato social. La mujer hindú, por su parte, es un sujeto ausente. Ellas no forman parte de esta lucha por el rescate de la nación, sino que más bien pertenecen al ámbito de lo privado, no aludido en las imágenes analizadas. La idea de la nación se proyecta como esencialmente masculina, construida

por los hombres hindúes y para ellos, anulando las jerarquías y las fricciones internas dentro del propio Hinduismo.

A todo lo anterior habría que agregar, que las representaciones visuales escogidas encarnan una versión extremista del discurso de la derecha hindú. En ellas han quedado recogidas, las aspiraciones de grandeza de la diáspora y los anhelos de afianzamiento de la clase media. El mundo de la *web* y su uso por los nacionalistas hindúes, es no obstante un terreno que está apenas surgiendo y sobre el cual se ha reflexionado muy poco. Creo que con el tiempo y a medida que Internet gane un mayor alcance, surgirán otras líneas discursivas y podrán realizarse lecturas más variadas y enriquecidas.

Hasta este punto de la tesis, mi interés se centró en indagar en la visión hegemónica de nación desplegada por la derecha hindú. Al adoptar las obras de artistas plásticos como objetos de estudio, pretendí expandir mi marco de referencias. Mi propósito inicial había sido encontrar versiones alternativas de la nación, proyectadas desde el arte contemporáneo. El análisis de las propuestas estéticas me llevó sin embargo a descartar tales “versiones alternativas”, y a descubrir en ellas narrativas disímiles, que si bien en consonancia con su contexto genésico, abordaban el tema de la nación de una manera tangencial.

Recién iniciada la década de 1990 se hizo patente, la presencia de un grupo de creadores como Rummana Hussain, Vivan Sundaram, Nalini Malani y N.N Rimzon, quienes a través de su producción simbólica asumieron una postura crítica con respecto a las actitudes de la *Hindutva*. Sus preocupaciones se encauzaron hacia los crímenes y la violencia derivado de las acciones de los nacionalistas hindúes, con el consiguiente derrumbe de los valores seculares y el respeto a la diferencia que habían caracterizado a la política del país desde el logro de la Independencia. Ellos adoptaron una actitud de resistencia, de denuncia y trasgresión respecto a la ideología y las actitudes de los voceros de la *Hindutva*. Sus deseos de intervención en la esfera pública por medio de su arte, los lleva a la asunción de nuevos modos de expresión creativos.

De igual manera, se pudo constatar el interés por parte de artistas como Nalini Malani por ahondar en la memoria, en el pasado de la nación, en estrecha vinculación con problemáticas del presente. La generación de artistas más joven, por su parte, se ha centrado en el análisis de asuntos a tono con la realidad contextual del país en los últimos tiempos, asociados con la liberalización, económica, el consumismo, la imbricación de la religión con la política, entre otros.

De manera general se puede percibir en las propuestas estéticas de los creadores analizados, una imbricación entre las mismas con las coordenadas histórico-sociales de su contexto. Asomarnos a su producción estética nos permite tener una visión más dinámica y heterogénea del presente en que fueron concebidas. Y es que los artistas se mueven en un espacio que los provee de determinadas licencias para abordar ciertos temas tabúes, problemáticas acalladas por las relaciones de poder, no permisibles desde otras zonas discursivas. Mediante el uso de metáforas, asociaciones, parodias, ironías, los artistas poseen un marco de libertad para transgredir, criticar los discursos hegemónicos, así como proponer narrativas dinámicas, fragmentadas, que los implican como entes sociales y sujetos individuales.

Para poner punto final me gustaría aclarar que si bien mis propósitos con esta investigación recayeron en intentar abarcar una perspectiva lo más amplia posible respecto a la nación y las narrativas vinculadas de alguna manera a ella, esta investigación quedó restringida a las visiones aportadas por diferentes secciones de la clase media. Aunque con puntos de mira divergentes y contrapuestos, tanto los nacionalistas hindúes como los artistas plásticos contemporáneos pertenecen a este estrato social. Indagar en las manifestaciones simbólicas, producidas desde otras esferas sociales, nos permitiría abrazar una mirada más vasta y acabada sobre las interrogantes aquí planteadas. Me gustaría pensar que este podría ser un tema a asumir para una futura investigación.

Bibliografía

- Abraham, Itty. *The Making of the Indian Atomic Bomb. Science, Secrecy and the Postcolonial State*, London, Zed Books, 1998.
- Aijaz, Ahmad. "The Hindutva weapon". *Frontline*, 15 (11), May 23-Jun 05, 1998.
- Aloysius, G. "Trajectory of Hindutva". *Economic & Political Weekly*, XXIX (24), June 1994, pp. 1450-53.
- Altaf, Navjot. "Contemporary Art, Issues of Praxis and Art-Collaboration: Interventions in Bastar", en Panikar, Shivaji K. (et al). *Towards a New Art History. Studies in Indian Art*, New Delhi, D.K. Printworld Ltd, 2003.
- Alter, Joseph S. "Dr. Karandikar, Dr. Pal, and the RSS: Purification, Subtle Gymnastics, and Man Making". *Yoga in Modern India. The Body between Science and Philosophy*, Princenton, Princenton University Press, 2004.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Appadurai, Arjun y Carol A. Breckenridge. "Public Modernity in India", en Breckenridge, Carol A. (ed.) *Consuming Modernity. Public Culture in a South Asian World*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1995.
- Babb, Lawrence A. "Introduction", en Babb, Lawrence A. y Susan S. Wadley. *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.
- Banerjee, Ishita. "Introduction: Questions of Caste", en Banerjee, Ishita (coord.). *Caste in History*, Delhi, Oxford University Press, 2008
- _____. "6 de diciembre, hindutva y videotape: la retórica de la incitación y la persuasión en la arena privada", en Ortega Soto, Martha, José Carlos Castañeda Reyes y Federico Lazarín Miranda (comp.). *Violencia: Estado y Sociedad, una perspectiva histórica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.
- Banerjee, Sumanta. "Hindutva- Ideology and Social Psychology". *Economic & Political Weekly*, XXVI (3), January 19, 1991, pp. 97-101.
- Basu, Tapan (et al). *Khaki Short and Saffron Flags. A Critique of the Hindu Right*, New Delhi, Orient Logman, 1993.
- Benjamin, Walter,. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, London, Fontana/Collins, 1968.
- Bhandare, S.S. "Economic Progress in the Context of Industrialisation and Globalization", en De Sousa, Peter Ronald. *Contemporary India-transitions*, New Delhi, Sage Publications, 2000.

- _____ . “Toward a National Hinduism”. *The Saffron Wave: Democracy and Hindu Nationalism in Modern India*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- Brosius, Christiane. “Is This the Real Thing?. Packaging Cultural Nationalism”, en Brosius, Christiane y Melissa Butcher. *Image Journeys. Audio-Visual Media and Cultural Change in India*, New Delhi, Thousand Oaks y London, Sage Publications, 1999.
- Burke, Peter. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, New York, Cornell University Press, 2001.
- Butalia, Urvashi. *The Other Side of Silence. Voices from the Partition of India*, New Delhi, Viking, 1998.
- Carballido Coria, Laura. “India, una historia de éxito”, en José Luíz Calva (coord.) *Desarrollo económico: estrategias exitosas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Miguel Ángel Porrúa, 2007.
- _____ . “Las mujeres y el honor de la nación y de la comunidad”. *La Partición: narrativas históricas y literarias*, México, El Colegio de México, 2005.
- Chatterjee, Partha. “Comunidad imaginada: ¿por quién?”. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Trad. Rosa Vera y Raúl Hernández Asensio, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007.
- _____ . “El mundo después de la Gran Paz”. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Trad. Rosa Vera y Raúl Hernández Asensio, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007.
- _____ . “La nación en tiempo heterogéneo”. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Trad. Rosa Vera y Raúl Hernández Asensio, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007.
- Chitkara, M.G. *Rastrilla Swayamsevak Sangh. National Upsurge*, New Delhi, A P H Publishing Corporation, 2004.
- Chopra, Rohit. “Global Primordialities: Virtual Identity Politics in Online Hindutva and online Dalit Discourse” *New Media Society* 8, 2006, pp. 187-205, en <http://nms.sagepub.com/cgi/content/abstract/8/2/187>
- Craig Calhoun. “Introduction”. *Nations Matter: Culture, History and the Cosmopolitan Dream*, New York, Routledge, 2007.
- Dalmia, Yashodhara. *Contemporary Indian art: Other Realities*, Mumbai, Marq Publications, 2002.
- Das, Veena. “Language and Body: Transactions in the Construction of Pain”. *Daedalus* 125, Winter 1996.

- Datta, Pradip Kumar. “*Hindutva* and the New Indian Middle Class”, en Chandrasekhar, Indira y Meter C. Sell. *Body.city. Sitting Contemporary culture in India*, Delhi, Tulipa Books, 2003.
- _____ . “VHP’s Ram: The Hindutva Movement in Ayodhya”, en Gyanendra, Pandey (ed.). *Hindus and Others. The Question of Identity in India Today*, New Delhi, Peguin Books, 1993.
- Denoon, David B.H. “Cycles in Indian Economic Liberalization. 1966-1996”. *Comparative Politics*, 31 (1), Oct., 1998, pp. 43-60. en, <http://www.jstor.org>
- Deshpande, Sudhanva. “Sahmat and Politics of Cultural Intervention”. *Economic & Political Weekly*, XXXI (25), Jun. 22, 1996, pp. 1586- 88.
- Dube, Saurabh. “Los pasados de un lugar de peregrinación”, en Devalle, Susana B.C. (comp.). *Poder y cultura de la violencia*, México, El Colegio de México, 2000
- _____ “Terms that Bind: Colony, Nation, Modernity”. *Postcolonial Passages. Contemporary History-writing on India*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Fibicher, Bernard y Suman Gopinath (ed.). *Horn Please. Narratives in Contemporary Indian Art*, Berna, Hatje Cantz, 2007.
- Freitag, Sandria B. “Visions of the Nation. Theorizing the Nexos between Creation, Consumption and Participation in the Public Sphere”, en Dweyer, Rachel y Christopher Pinney (ed). *Pleasure and the Nation. The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*, New Delhi, Oxford University Press, 2001.
- Gonzáles, Mario. *La política nuclear de India, 1947-98, en la búsqueda del poder*. Tesis de Maestría (material inédito), Centro de Estudios de Asia y África, el Colegio de México, 2004.
- Habermas, J. “La religión en la esfera pública”.*Entre naturalismo y religión*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Hall, Stuart. “Introduction: Who Needs’ Identity”, en Hall, Stuart y Paul du Gay. *Questions of cultural identity*, London, Sage, 1996.
- Hansen, Thomas Blom. “Globalisation and Nationalist Imaginations. Hindutva’s Promise of Equality through Difference”. *Economic & Polical Weekly*, XXI (10), March 9, 1996, pp. 603-16.
- _____ . *The Saffron Wave: Democracy and Hindu Nationalism in Modern India*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Hoskote, Rajit. “Indian Art: Influences and Impulses in the 1980s and 1990s”, en Sinha, Gayatri. *Indian Art: An Overview*, New Delhi, Rupa & Co, 2003.

- India Contemporary Art Post Independence. Vadehra Art Gallery, New Delhi, 1997.
- Jaffrelot, Christophe. "Caste as the Building Block of the Other Backward Classes". *India's Silent Revolution: The Rise of the Low Castes in North India Politics*, Delhi, Permanent Black, 2003.
- _____ . "The Janata Dal and the Rise to Power of the Low Castes". *India's Silent Revolution. The Rise of the Low Castes in North India Politic*, Delhi, Permanent Black, 2003
- Jha, Raghendra. *Reducing Poverty and Inequality in India: Has Liberalization Helped?*, Helsinki, World Institute for Development Economics Research, 2000.
- Kapoor, Kamala. *Rummana Hussain: Home Nation* (catálogo), Mumbai, Gallery Chemould, 1996.
- Kapur, Anuradha. "Deity to Crusader: The Changing Iconography of Ram", en Gyanendra, Pandey (ed.). *Hindus and Others. The Question of Identity in India Today*, New Delhi, Penguin Books, 1993.
- Kapur, Geeta. "Dismantled Norms". *When was Modernism*, New Delhi, Tulipa Books, 2001.
- _____ . "Subterrain artists dig the contemporary", en Chandrasekhar, Indira y Meter C. Sell. *Body.city. Sitting Contemporary Culture in India*, Delhi, Tulipa Books, 2003.
- _____ . "What's New in Indian Art: Canons, Commodification, Artist on the Edge". *Res Artists. Worldwide Network of Artistic Residencies*, en <http://www.resartis.org>.
- Karode, Roobina. "Installation Art in the 1990's". Fukuoka, Masanori. *Contemporary Indian Art: Glenbarra Art Museum Collection*, Glenbarra, Japan Co. Ltd, 1993.
- Kishwar, Madhu. "Yes to Sita no to Ram: the continuing popularity of Sita in India", en Richman Paula (coord.). *Questioning Ramayanas: Gender, Politics, and Multiple Perspectives within a South Asian Narrative Tradition*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2001
- Kholi, Atul. "India's democracy under Rajiv Gandhi, 1985-1989, en Kholi, Atul (coord). *India's Democracy*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- Lal, Vinay. "History as Holocaust. Ayodhya and the Historians". *The History of History*, New Delhi, Oxford University Press, 2001.
- Lutgendorf, Philip. "All in the (Raghu) Family: A Video Epic in Cultural Context", en Babb, Lawrence A. y Susan S. Wadley. *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.
- Malani, Nalini. "Gamepiece", en *Nalini Malani* (catálogo). Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2007

- Mankekar, Purnima. *Screening Culture, Viewing Politics. Televisión, Womanhood and Nation in Modern India*, New Delhi, Oxford University Press, 1999.
- Mc Donald, Ian. "Hindu Nationalism, Cultural Spaces, and Bodily Practices in India". *American Behavioral Scientist* 2003, pp. 1563-1576, en <http://abs.sagepub.com>
- _____. "Physiological Patriots?: The Politics of Physical Culture and Hindu Nationalism in India". *Internacional Review for the Sociology of Sport* 34, 1999, pp. 343-358, en <http://irs.sagepub.com>
- McEvelley, Tomas. "Locating the Female Gaze", en *Nalini Malani* (catálogo). Irish Museum of Modern Art, Dublín, 2007
- Mehta, Deepak. "Collective Violence, Public Spaces, and the Unmaking of Men". *Men and Masculinities* 9, 2006, pp. 204-225, en <http://jmm.sagepub.com>.
- Menon, Ritu y Kamla Bhasin. *Borders and Boundaries. Women in India's Partition*, New Delhi, Kali for Women, 2000.
- Menon, S.M. "Cultural Intervention and the Left: Sahmat Model of Cultural Activism". *Economic & Political Weekly* XXI (41/42), Oct 12-19, 1996, pp. 2839-2840.
- Metcalf, Barbara.D y Thomas R. Metcalf. "Democratic India in the nineties: coalitions, class, community, consumers, and conflict". *A Concise History of India*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Mirsoeff, Nicholas. "Introducción. ¿Qué es la cultura visual?". *Una Introducción a la Cultura Visual*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Mitchell, W.T. *Picture theory: Essays and visual and verbal representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Mosquera, Gerardo. "El síndrome de Marco Polo". *Lápiz* 86, 1992, pp. 22-27.
- Navlakha, Gautam. "More Lessons from Ayodhya". *Economic & Political Weekly* XXVIII (36), Sep 4, 1993, pp. 1849
- Noorani, A G. "The Babri Masjid- Ram Janmabhoomi Question". *Economic & Political Weekly*, XXIV (44-45), 1989, pp. 2461-2466.
- Panikar, K.N. "Introduction". *Communalism in India. History, Politics and Culture*, New Delhi, Manohar Publications, 1991.
- Pandey, Gyanendra. "The Appeal of Hindu History", en Dalmia, Vasudha y Heinrich von Stietencron. *Representing Hinduism. The Construction of Religious Traditions and National Identity*, New Delhi, Thousand Oaks, London, Sage Publications, 1995.

- _____ . “The Civilized and The Barbarian: The “New” Politics of Late Twentieth Century India and the World”, en Pandey, Gyanendra (ed.) *Hindus and Others. The Question of Identity in India Today*, New Delhi, Pequin Books India, 1993.
- Pandey, Gyanendra y Peter Geschiere. “The Forging of Nationhood: The Contest over Citizenship, Ethnicity and History”, en Pandey, Gyanendra y Peter Geschiere (ed). *The Forging of Nationhood.*, New Delhi, Manohar, 2003.
- Peimani, Omán. *Nuclear Proliferation in the Indian Subcontinent. The Self-Exhausting “Superpowers” and Emerging Alliances*, London, Praeger Publishers, 2000.
- Perkovich, George. *India’s Nuclear Bomb*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- Pinney, Christopher. *Photos of the Gods. The Printed Image and Political Struggle in India*, London, Reaktion Books, 2004.
- _____. “Introduction. Public, Popular and Other Cultures”, en Dweyer, Rachel y Christopher Pinney (ed.). *Pleasure and the Nation. The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*, New Delhi, Oxford University Press, 2001.
- Poshyananda, Apinan. “Roaring Tigres, Desperate Dragons in Transition”, en Poshyananda, Apinan (et. al) *Contemporary Art in Asia. Traditions and Tensions*, New York, Asia Society Galleries, 1996.
- Prakash, Gyan. “The Modern Nation ’s Return in the Archaic”. *Critical Inquiry*, 23 (3), Spring, 1997, pp. 536-56.
- Raj Nayar, Baldev. *Globalization and Nationalism. The Changing Balance in India ’s Economic Policy, 1950-2000*, New Delhi, Sage Publications, 2001.
- Rajagopal, Arvind. *Politics After Television: Hindu Nationalism and the Reshaping of the Public in India*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- _____ “Ram Janmabhoomi, Consumer Identity and Image-Based Politics”. *Economic & Political Weekly*, XXIX (27), July 2, 1994, pp.1659-1669.
- Ramaswamy, Sumathi. “Introduction”, en Ramaswamy, Sumathi (ed.). *Beyond Appearances?. Visual Practices and Ideologies in Modern India*, New Delhi, Thousand Oaks, London, Sage Publications, 2003.
- Roberts, John. “Indian Art, Identity and the Avant-Garde. The Sculpture of Vivan Sundaram”. *Third Text* 27, verano 1994, pp. 31-37.
- Rose, Guillian. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Methods*, London, Sage Publications, 2001.
- Rychaudhuri, Tapan. “Shadows of the Swatika: Historical Perspectives on the Politics of Hindu Communalism”. *Modern Asian Studies* 34 (2), 2000, en <http://www.jstor.org>

- Saco, Diana. "Masculinity as Signs. Poststructuralist Feminist Approaches to the Study of Gender", en Craig, Steve (ed). *Men, Masculinity, and the Media*, London, New Delhi, Sage Publications, 1992.
- Sambrani, Chaitanya. *Edge of Desire. Recent Art in India*. Asia Society y Art Gallery of Western Australia, 2005
- _____."Shadows, Reflections and Nightmare: the Art of Nalini Malani", en *Nalini Malani* (catálogo).Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2007.
- Sangari, Kumkum. "New Patriotism: Beauty and the Bomb", en Chandrasekhar, Indira y Meter C. Sell. *Body.city. Sitting Contemporary Culture in India*, Delhi, Tulipa Books, 2003.
- "Sharmila Samant", en Sambrani, Chaitanya. *Edge of Desire. Recent Art in India*. Asia Society y Art Gallery of Western Australia, 2005
- Shet, D. L. "Changing Terms of Elite Discourse. The Case of Reservation for "Other Backward Classes", en Sathyamurthy, TV. (coord.), *Region, Religion, Caste, Gender and Culture in Contemporary India*, Delhi, Oxford University Press, 1996.
- *Shilpa Gupta*, Bose Pacia Gallery, New York, 2006.
- Smith, Anthony D. "¿Gastronomía o genealogía? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones", en Fernández Bravo, Álvaro (comp.). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 2000.
- Smith, H. Daniel. "Impact of "God Posters" on Hindus and Their Devotional Traditions", en Babb, Lawrence A. y Susan S. Wadley. *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.
- Udayakumar, S.P . "The "Ram temple" drama". *Frontline*, 15 (14), July 04-17, 1998.
- Vajpayee, Atal Behari . "The BJP's onward march". *Frontline*, 14 (16), Aug. 9-22, 1997, en <http://www.flonnet.com>
- Van Der Veer, Peter. *Religious Nationalism. Hindus and Muslim in India*, London, University of California Press, 1994.
- Vijayan, Prem. "Nationalism, Masculinity and the Developmental State: Exploring Hindutva Masculinities", en Cleaver, Frances (ed.). *Masculinities Matter!. Men, Gender and Development*, New York, Zed Books, 2002.