

El Colegio de México

La imagen de Bhārat Mātā. Una deidad nacionalista  
en su contexto iconográfico

Tesis presentada por  
MARÍA LUISA GARCÍA FERNÁNDEZ  
en conformidad con los requisitos  
establecidos para recibir el grado de  
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA  
ESPECIALIDAD: SUR DE ASIA

Centro de Estudios de Asia y África

2011

## Índice

<b>Introducción</b> .....	3
<b>Capítulo 1</b> .....	7
Aspectos preliminares .....	7
Nacionalismo: estrategias de la lucha anticolonialista.....	9
El movimiento <i>Swadeshi</i> .....	12
Gandhi y el lenguaje visual.....	155
Figuras de la mujer en el movimiento nacionalista .....	18
Contexto artístico y cultural.....	20
Vande Mātāram .....	222
1850- 1900 .....	277
Intelectuales importantes .....	299
1900-1920 .....	311
Abanindranath Tagore .....	355
<b>Capítulo 2</b> .....	388
Los hilos simbólicos de la historia.....	388
Redescubriendo diosas.....	399
Deidades Védicas .....	399
Deidades clásicas.....	422
Tejiendo los hilos: Bhārāt Mātā, modernidad y símbolos tradicionales.....	477
Bhārāt Mātā de Tagore .....	499
Como guerrera.....	599
Como diosa.....	633
La mujer hindú y sus representaciones divinas .....	655

Los elementos modernos .....	688
El mapa.....	699
Las armas.....	722
La bandera.....	733
Bhārat Mātā hoy. La imagen polémica.....	755
Los templos de Bhārat Mātā .....	777
<b>Conclusiones</b> .....	81
<b>Bibliografía</b> .....	86

## Introducción

El arte gráfico, dentro del campo de la cultura, es una de las áreas donde las ideas sobre identidad y nación se ven reflejadas con mayor énfasis debido a que en sociedades con gran variedad idiomática, como la india, imágenes simbólicas logran aunar los rasgos identitarios dispersos en las múltiples lenguas y dialectos que dividen el territorio. A su vez, el medio visual puede prescindir de la escritura o, al menos, puede no ser esencial para su comprensión; esto implica que tanto sociedades ágrafas, como la población no alfabetizada pueden comprender el mensaje sin necesidad de conocer la escritura en la que se enuncie. En este sentido, la cultura artística está estrechamente relacionada con la política y la idea de nación unificada. Así, el siguiente trabajo tratará de abordar las ideas de identidad y nación India mediante el análisis de la figura de Bhārat Mātā, pues dicha imagen surge durante el período histórico de fines del siglo XIX (y se prolonga y modifica a lo largo del siglo XX), momento en que India busca conformar una nueva identidad al desligarse de las políticas coloniales y así constituir un nuevo nacionalismo que logre insertarse dentro de la modernidad global.

Ahora bien, todo nacionalismo necesita indagar en el pasado de su tradición para encontrar los símbolos que legitimen el nuevo estado y diluyan las diferencias étnicas. Bhārat Mātā, en el caso de India, ha sido la imagen espiritual, así como material-geográfica, que ha tratado de erigirse como símbolo de unión, llevando a sus pies todas las etnias, lenguas, credos y escalones sociales, además de ser una imagen donde convergen la tradición india (casi todos sus atributos iconográficos se toman prestados de deidades hindúes) y la modernidad global (la presencia de símbolos como la bandera y el mapa, así como su ilustración generalmente realizada en almanaques, tapas de revista, pósters y demás medios modernos de propagación simbólica) y, dentro de esta convergencia, la sociedad India cargada con su mochila cultural y la sociedad occidental con la que la India

debe lidiar para construir sus propios argumentos de independencia, nación y tradición. Conjuntamente, un estudio de Bhārat Mātā debe tener en cuenta su fisonomía femenina y la carga simbólica que ello implica: el hecho de ser representada como un personaje femenino muestra su cualidad de “madre” capaz de contener y abrazar a todos sus hijos.

Para realizar un estudio de la imagen de Bhārat Mātā, es necesario tocar varios puntos alrededor de ella. En primer lugar, será necesario brindar un panorama del contexto histórico, social y cultural de su origen. En la publicación de la novela *Anandamath* por parte de Bankim Chandra Chatterji en 1870 se comienza a vislumbrar el concepto de India como madre que más tarde sería vital para la configuración de la imagen visual. Así mismo, los escritos de los primeros líderes nacionalistas del siglo XX como Aurobindo Ghose y Bipinchandra Pal hacen referencia al territorio nacional en estos términos. En un contexto histórico, es indispensable hablar de la decisión del Virrey Curzon de dividir el territorio de Bengala en 1905 y el movimiento nacionalista que surgió como resultado de este decreto. El movimiento *Swadeshi*, encabezado por intelectuales de Bengala a partir de 1905, se extendió hacia otras regiones de India y logró en algunos momentos unificar a diversos sectores de la sociedad. Dicho movimiento, que tenía como principal estrategia el boicot a los productos ingleses e impulsar la producción indígena, también tuvo fuertes resonancias en el mundo del arte y la cultura. Al hablar del movimiento *Swadeshi* es importante referirse a la familia Tagore, quienes no sólo estuvieron involucrados, sino que crearon símbolos literarios y artísticos que le dieron difusión a la lucha nacionalista y que habrían de trascender y divulgarse por todos los rincones del país. La primera imagen de Bhārat Mātā corrió a cargo de Abanindranath Tagore en 1905 mientras éste se encontraba completamente inmerso en el ambiente *swadeshi*. En el campo del arte, el movimiento *Swadeshi* busca voltear la mirada hacia Oriente y recurrir a arte indio de épocas pasadas como inspiración. Así mismo, arte de otras partes de Asia –como Japón– servirían de modelo. Aunado a esto, sucesos históricos en el mundo como el triunfo de las fuerzas armadas de Japón harían que India cobrara confianza en sí misma y comenzara a buscar un gobierno autosuficiente. El renacimiento de formas artísticas propias de India también

cobró fuerza en campos como la música y la literatura y se extendió hacia un renacimiento de prácticas religiosas hindúes, pero trajo como consecuencia diferencias irreparables con la comunidad musulmana. Es en este agitado ambiente de principios del siglo XX que surge la imagen de una nueva deidad nacionalista, Bhārat Mātā, imagen que perdura hasta nuestros días. También es necesario referirse al ambiente religioso de India, y de Bengala específicamente, pues el culto a *shakti* (fuerza femenina) y deidades femeninas como Kali y Durga explican el proceso por el cual el territorio fue no sólo sacralizado, sino feminizado.

Por otro lado, es relevante analizar la iconografía y concepción de algunas diosas hindúes que pudieron servir de inspiración para la imagen de Bhārat Mātā. Si indagamos en etapas anteriores de la religión hindú encontramos las raíces de concepciones presentes en la nueva deidad como la idea de la sacralización del territorio y la existencia de diosas que son madres y protectoras. El estudio de Bhārat Mātā revelará que esta deidad tiene distintas facetas, al igual que todas las mujeres para la concepción india. Bhārat Mātā se presenta como madre, pero también como diosa, asceta y guerrera. Estas distintas cualidades conviven en algunos momentos, pero también es posible discernir a través de ellas el momento histórico, cultural y social por el que atraviesa India. Si bien la primera imagen de Bhārat Mātā presenta a una mujer asceta y por tanto, religiosa, en etapas posteriores de la lucha nacionalista se le representa como guerrera. La imagen más común de Bhārat Mātā en la India independiente, por ejemplo, es en la que se parece a una diosa armada (Durga) y que sirve hoy como estandarte de los grupos de derecha hindú. Así, es posible concluir que el uso de la imagen de la diosa cambia de acuerdo al contexto en que se representa.

Para llevar a cabo este análisis, procederemos bajo tres metodologías complementarias: en el primer capítulo se contextualizará la figura de Bhārat Mātā en torno a los acontecimientos acaecidos durante las primeras décadas del siglo XX, intentando captar los sectores políticos y culturales que conformaron y utilizaron la imagen de Bhārat Mātā para representar sus aspiraciones; en el segundo capítulo revelaremos la imagen de Bhārat Mātā captando los hilos históricos de su simbolismo, procurando analizar otras

deidades indias para poder revelar el trasfondo cultural-histórico que dio lugar a la deidad, así como analizar los símbolos modernos que ha incorporado la imagen y cómo se han ido modificando con el paso del tiempo; así mismo, se analizará brevemente la imagen de Bhārat Mātā hoy día, sus nuevas repercusiones y la forma en que la sociedad india independizada reasume el lugar simbólico de dicha deidad. Para esta sección es importante describir mi reciente visita a dos templos dedicados a Bhārat Mātā en India, uno en Varanasi y el otro en Aurangabad. Gracias a esta visita, es posible dar una idea del lugar que ocupa la imagen en la vida religiosa y política de India actualmente.

Tal metodología será guiada por dos hipótesis: 1) el nacionalismo indio encontró su motivo iconográfico en la imagen de Bhārat Mātā, procurando con ello representar la totalidad del territorio indio y las aspiraciones de los diversos grupos sociales; 2) la imagen de Bhārat Mātā actúa sobre el inconsciente colectivo de la sociedad india debido a sus lazos simbólicos con otras deidades.

## Capítulo 1

### *Contexto Histórico*

#### **Aspectos preliminares**

Según Lisa Trivedi<sup>1</sup>, la idea de nación india se concibió dentro de un terreno discursivo donde lo visual y lo escrito eran mutuamente constitutivos. Si tenemos en cuenta que la India cuenta con una amplia variedad de idiomas, resultará lógico que lo visual haya sido el campo principal donde desarrollar los conceptos de identidad y nación, pues la imagen simbólica elude los pormenores idiomáticos abriendo la comprensión del sentido a grupos sociales diversos y disidentes, poniendo en juego el imaginario de un inconsciente colectivo más amplio permitiendo, de tal manera, asimilar con facilidad el sentido del mensaje sin importar la cultura de origen del destinatario. Tal efecto no sólo provoca que dos creencias disímiles converjan, sino también estrecha los lazos en común entre las diversas clases sociales que se intenta motivar. Para comprender esto pensemos en un ejemplo que nos es cercano: en México, Distrito Federal, las estaciones del metro llevan sus nombres correspondientes acompañados de imágenes que remiten tanto a íconos tradicionales de la cultura aztecas, mexica y náhuatl, así como a íconos independentistas del nacionalismo mexicano más cercanos a la cultura occidental europea. Por ejemplo, la

---

<sup>1</sup> Trivedi, Lisa. “Visually Mapping the Nation: Swadeshi Politics in Nationalist India, 1920-1930”, en: *The Journal of Asian Studies*, Vol. 62, No. 1; Feb., 2003; pp. 11-41.



estación Chapultepec está representada por un saltamontes siguiendo el origen de su nombre “chapulli”, saltamontes, y tepetl, monte, cerro, y del sufijo locativo “C” que indica “en”, con lo que queda: “en el cerro del saltamontes”. Ahora bien, para cualquier mexicano que no posea una estrecha relación con la cultura náhuatl le sería imposible decodificar el sentido subyacente a la palabra Chapultepec, pero el ícono del saltamontes acorta la distancia idiomática (y con ello cultural) logrando incorporar dentro de la tradición náhuatl al extranjero. Y si invertimos la correspondencia podemos pensar en la estación Isabel la Católica (que remite al personaje histórico de la reina de Castilla) que es acompañada de la imagen de unas de las calaveras en las que desembarcó Colón. En este caso, para cualquier nativo mexicano que apenas tenga conocimiento de quién fue Isabel la Católica, el hecho de ver graficado una de las calaveras de Colón le indica que tal nombre remite a los tiempos de conquista y permite que tanto un descendiente náhuatl como huichol pueda comprender el mensaje, aunque sea lateralmente, y concebir un pasado común. Es evidente, sin embargo, que esta comparación dista muchísimo en su composición y contexto pero esclarece un poco lo que señala Smith cuando afirma que la “...imagería y el simbolismo del nacionalismo ha resultado ser imprescindible para hacer de un territorio una patria.”<sup>2</sup>

En este sentido, es comprensible que un análisis histórico de India sea necesario para la comprensión de las imágenes de Bhārāt Mātā pues, como ya se ha señalado en la introducción, tal figura se compone dentro de un contexto urgido de representaciones simbólicas que aúnen una sociedad heterogénea dentro de un territorio considerable, por lo que el icono de Bhārāt Mātā se compone tanto de rasgos tradicionales, como de rasgos contemporáneos que remiten a una situación específica, particular y emergente: la descolonización y la configuración de una nueva nación independiente. De acuerdo a la autora Manu Goswami, el papel de la representación cartográfica en los límites nacionales es fundamental para establecer las diferencias respecto a los que se encuentran fuera de estos límites y crear identidad dentro de la comunidad imaginada (Goswami 1998). Bhārāt

---

<sup>2</sup> Smith, Anthony D. *Nacionalismo y modernidad*. Ediciones AKAL, 2000; pp. 175.

Mātā, al presentar el mapa de India dentro de sus rasgos iconográficos, pertenece a estas prácticas representacionales que ayudan a establecer una identidad entre un lugar particular y la gente que ahí habita. Para esta autora, las prácticas *swadeshi* como el boicot a los productos extranjeros buscaban asegurar la autonomía del espacio nacional imaginado de Bharat (India). La noción de espacio que, evidentemente, es fundamental para el nacionalismo indio se sacraliza y feminiza en forma de deidad hindú. Para principios del siglo XX, la imagen de Bhārat Mātā (Madre India) se vuelve omnipresente en canciones, novelas, escritos políticos y representaciones visuales que ponen de manifiesto la progresiva hinduización y feminización del cuerpo político.

### **Nacionalismo: estrategias de la lucha anticolonialista**

El movimiento nacionalista en India comenzó a gestarse hacia fines del siglo XIX. El creciente rechazo a ciertas políticas del gobierno británico culminaron en la constitución del *Indian National Congress* en 1885, una asociación con fines políticos conformada principalmente por profesionales de las ciudades y por intelectuales. Muchos de los participantes tenían ya experiencia en organizaciones políticas a nivel local y la mayoría habían estudiado en Londres y estaban versados en la cultura occidental. Esta asociación tenía como objetivo, en sus comienzos, el actuar como portavoz de los reclamos de la incipiente elite intelectual situada en Bengala. En un primer momento, los reclamos del *Indian National Congress (INC)* se caracterizaron por su moderación y por tomar como método las peticiones constitucionales. Todavía no cuestionaba el dominio británico sobre la India, sino que exigía reformas en cuanto al nivel de participación india en la administración y en los consejos legislativos. A lo largo de esta primera década (1885-1893) las críticas a las políticas coloniales fueron tomando forma y definición y pronto la actitud moderada y mendicante del *Indian National Congress* también fue objeto de crítica, ya que las concesiones obtenidas del gobierno británico con este método eran casi insignificantes.

Las medidas adoptadas por el Virrey George Curzon fueron determinantes en la siguiente fase del movimiento. Sus reformas administrativas daban marcha atrás con muchos de los beneficios otorgados a la clase media educada de Bengala, generando malestar e indignación en la elite intelectual. Pero la medida que realmente unificó al movimiento nacionalista fue la división, en 1905, de la provincia de Bengala en dos partes, con la excusa de mejorar su administración, pero con el propósito evidente de dividir al creciente movimiento nacionalista ubicado en la provincia y de reducir su poder. El *INC* encontró en la partición de Bengala razones para endurecer el núcleo de sus demandas, y pronto se unió a la causa bengalí, junto con los nacionalistas del resto del país.

Una nueva generación de líderes políticos a principios del siglo XX ocupó el foco con propuestas más extremas, en abierto contraste con el sector más moderado. Entre ellos destacan Bal Gangadhar Tilak, Sri Aurobindo Ghose y Bipinchandra Pal. Bal Gangadhar Tilak, miembro del *INC* desde 1890, fue el primero en redefinir *swaraj* (auto-gobierno) y en establecerlo como objetivo último del movimiento nacionalista. También fue el impulsor de la primera campaña de *swadeshi* para oponerse a la partición. *Swadeshi* (que significa "de la propia tierra") consistió –en este primer momento- en una guerra económica en contra del Raj y se manifestó en dos frentes: por un lado, con un boicot a los productos ingleses (especialmente a los tejidos) y por el otro con la promoción de la manufactura textil local. El movimiento pronto se extendió a otras zonas, en particular a Punjab y Bombay, y se multiplicaron las piras de productos ingleses, los mitines y los folletos políticos. Sri Aurobindo Ghose, un bengalí educado en Inglaterra, se unió en 1905 al *INC*; compartía con Tilak el reclamo por la independencia total de India, idea considerada todavía demasiado radical para la época. La fundación, por parte de Ghose, de un nuevo periódico nacionalista y bengalí (*Vande Mātāram*) proveyó a los extremistas con una plataforma desde la cual difundir sus ideas antibritánicas. Aurobindo declara que la patria no es más que la divinidad misma; que la patria en su belleza y esplendor representa a la diosa Durga (Banerjee, inédito). Por su parte, Bipinchandra Pal intenta llevar el *Swadeshi* a otras regiones de India; Pal alentaba a los bengalíes a adorar a Durga no sólo como una

deidad puránica o figura mitológica, sino como la representación visible del eterno espíritu de su raza (Sarkar 1973). Para este líder, la historia de India es la biografía sagrada de la Madre. La filosofía es la revelación de su mente. Las diversas manifestaciones artísticas de India son el flujo de las diversas emociones y experiencias de la Madre. (Pal citado en Bose, 1997). Pal le recuerda a los indios que “la mujer que los cargó, crió y nutrió con su propia vida es una personalidad igual de real que la tierra que los sostiene y da alimento y refugio a su raza”<sup>3</sup>. Así, el concepto de Madre aplicado a India no tiene metáfora detrás y una vez más, la concepción del lugar mismo como algo sagrado se encuentra presente – como más tarde analizaré en diosas del pasado remoto hindú.

Por otro lado, es interesante remarcar que estos nuevos líderes no plantearon un rechazo total a las ideas y valores de Occidente, sino que realizaron una cuidadosa selección de los valores de la modernidad que debían ser incorporados a la vida social, política y cultural india. Si el orden y los valores europeos se proponían a sí mismos como universales, y a lo nacional indio como aquello radicalmente diferente, la operación que realizó el movimiento fue la de rechazar las formas del Estado imperial europeo pero rescatar de la cultura invasora ciertos ideales universalistas de racionalidad y humanismo: “Las definiciones nacionales, o anti coloniales, de modernidad aspiraban a ser diferentes y universales, al mismo tiempo”<sup>4</sup>. Se trató de una combinación de elementos, por un lado la aceptación de ciertos valores de la Ilustración europea y al mismo tiempo un rechazo las formas que la modernidad europea tomaba en el propio territorio. Esta estrategia, a su vez, generaba un efecto doble: el de recolectar valores internos a la India que motivaran a los nativos y contrastaran con los ideales coloniales, así como el de recolectar valores universalistas que pudieran generar un efecto masivo e indiscriminado sobre todas las capas de la sociedad india y ponerse a la altura del discurso occidental. Como señala Gellner,

---

<sup>3</sup> Bose, Sugata. “Nation as Mother: Representations and Contestations of India in Bengali Literature and Culture”, en: Bose, Sugata y Ayesha Jalal. *Nationalism, Democracy and Development. State and Politics in India*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 1997, p. 55.

<sup>4</sup> Bose, Sugata y Ayesha Jalal. *Modern South Asia. History, Culture, Political Economy*, Oxford University Press, 2004; pp. 99.

“...el nacionalismo recurre tanto a las culturas que proliferaron con anterioridad y que habían sido históricamente heredadas como a la riqueza cultural preexistente, si bien hace un uso muy selectivo de ellas y, a menudo, las transforma radicalmente.”<sup>5</sup> Es decir, el nacionalismo es quien construye la nación y, para ello, requiere de una reinterpretación de la simbología tradicional bajo el aura de los nuevos objetivos que se vislumbran en el horizonte histórico.

### **El movimiento *Swadeshi***

El primer brote de espíritu nacionalista en el siglo XX surge a raíz del gobierno del Virrey Curzon y su decisión de partir Bengala en 1905. Las razones de esta decisión son polémicas; por un lado, los funcionarios del imperio británico argüían que la partición era necesaria por razones administrativas. Por su parte, los nacionalistas afirmaban que se trataba de intereses políticos. De cualquier manera, la decisión de Curzon provocó la reacción de la población de Bengala dando pie a un espíritu nacionalista y un sentido de comunidad que iba más allá de clase y casta. Lo que los funcionarios y políticos subestimaron fue el sentido de unidad existente entre la gente de habla bengalí. Gracias a su posición geográfica, Bengala gozaba de una relativa autonomía y más importante aún, compartían unidad lingüística y literaria y el surgimiento de una cultura común basada en una amalgama de elementos hindúes, budistas y musulmanes. Aunado a esto se impuso la unidad de la clase media con educación inglesa y su creación, la literatura bengalí del siglo XIX (Sarkar 1973). Las diferencias de clase, casta y religión se veían reducidas por la movilidad social, un mismo lenguaje literario y publicaciones periódicas. Lógicamente, para 1905 el sentido de identidad era lo suficientemente fuerte para que el anuncio de la partición llevara a un arranque de ira y patriotismo. Pero la partición de Bengala era vista como la última en una larga cadena de ofensas y humillaciones que iban desde solicitudes

---

<sup>5</sup> Gellner, Ernest *Naciones y Nacionalismo*. Alianza Editorial, S.A., 1994; pp. 55.

de trabajos en el servicio civil y salarios injustos hacia los indios, hasta arrogancia y discriminación racial por parte de los ingleses.

En un principio, la campaña en contra de la partición había consistido en peticiones, conferencias y discursos, pero después de julio de 1905 el movimiento se movió hacia nuevas técnicas como la acción militante y se amplió a una lucha por *swaraj*. Una vez que se anunció la inminente partición de Bengala, miembros del Congreso aceptaron el boicot a los productos e instituciones inglesas como un adecuado medio de lucha en contra de la Partición y se lanza, así, el movimiento *Swadeshi*. Con ayuda del Congreso, la protesta se expandió por toda India y la causa de Bengala se volvió, eventualmente, la causa de todo el país. Se puede decir, entonces, que el movimiento *Swadeshi* representa la primer campaña sistemática en la India colonial de involucrar a las masas dentro de la estructura y organización de las elites en el nacionalismo institucional (Goswami 1998).

El movimiento consistió principalmente en boicotear los productos de origen inglés y al mismo tiempo impulsar la manufactura india. Dentro del *Swadeshi*, la familia Tagore jugó un papel fundamental proveyendo al movimiento de sus símbolos emocionales y culturales (Banerjee, inédito). Se crearon también asociaciones o *samitis* cuyo propósito era difundir el mensaje *swadeshi* por medio de festivales, discursos, obras teatrales y la publicación de panfletos y periódicos.

Sumit Sarkar propone que el movimiento *Swadeshi* puede dividirse en cuatro tendencias. La primera de ellas es una tradición moderada en la que la estrategia consiste en movilizar a India a través de discursos y panfletos. Naturalmente, los representantes de esta tendencia eran de clase alta y educación inglesa. Su meta era obtener para los indios los mismos privilegios de los ciudadanos ingleses, así como autosuficiencia en el gobierno. Dichos objetivos y métodos, como es de suponerse, requería poco de movilización de masas. En esta primera etapa del movimiento, poco se habla de boicot o *swadeshi*; los panfletos se preocupan, más bien, con armar un caso sólido y lógico en contra de la partición.

La segunda tendencia es aquélla de *atmasakti* (fuerza propia) o “*swadeshi* constructivo”. El primer acercamiento de este grupo se centraba en una crítica al Congreso por representar los intereses de las clases altas y olvidarse del grueso de la población. En lugar de escritos y panfletos, el trabajo constructivo se volvió la nueva estrategia; emprender negocios y tiendas y buscar educación autónoma. La autoayuda, junto con el uso de tradiciones populares, lenguas vernáculas y ropa tradicional se consideró la mejor manera de atraer a las masas al movimiento. Así mismo, apelar al sentimiento religioso se consideró una estrategia eficaz para tender el puente entre las clases educadas y el resto de la gente. Desgraciadamente, el recurrir al lenguaje religioso hindú profundizó la alienación musulmana (Sarkar 1973). Representantes del *swadeshi atmasakti* son, entre otros, miembros de la familia Tagore como Rabindranath y Abanindranath quienes, cada uno en su campo, buscan exaltar el pasado glorioso del país recurriendo al imaginario hindú y a técnicas (en el caso del arte) provenientes de Asia, en lugar de utilizar el estilo académico europeo.

La tercer gran vertiente del movimiento *Swadeshi* que propone Sarkar es la resistencia pasiva. Este nuevo ideal tenía como objetivo la completa independencia y *swaraj* (autogobierno). El método para ello sería el boicot completo y la no-cooperación; es decir, resistencia pasiva en todos los sectores y no en industria, educación y organización rural. Algunos líderes extremistas de este movimiento recurrieron más tarde al terrorismo y la clara separación de métodos violentos y no-violentos vendría después con Gandhi.

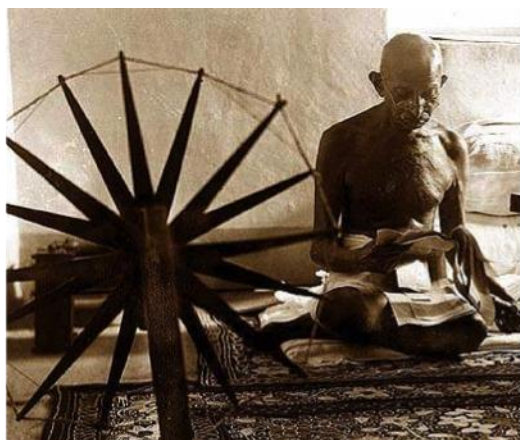
El cuarto estadio es el cambio hacia el terrorismo que Sarkar identifica con el surgimiento de sociedades secretas, asesinato de funcionarios opresivos, espías, grupos armados infiltrados en el ejército y obtención de ayuda proveniente de Japón y Alemania. El rasgo característico de esta etapa es la participación de las masas contrastando con la anterior acción exclusiva de las elites.

Como en todos los movimientos nacionalistas, el movimiento *Swadeshi* también recurrió a la búsqueda de un pasado glorioso, lo cual tomó la forma de un renacimiento hindú. En el terreno del arte, el movimiento *Swadeshi* trajo consigo un renacimiento de la

música, la literatura y el arte. La educación artística se alejó de los cánones europeos y se fundaron escuelas que habrían de revivir estilos de pintura puramente indios. La tendencia general era buscar las raíces indias y voltear la mirada hacia Oriente. El sentimiento de confianza en la herencia de Oriente se reforzó con eventos como la victoria de Japón en 1904, que ponía en duda la noción de la superioridad de Europa. Como resultado de estos eventos internacionales, la prensa bengalí de la época estaba repleta de historias acerca de Japón. Como veremos más adelante, la influencia de Japón es también fundamental para la búsqueda de un nuevo arte de India. Además de las hazañas militares de Japón, el boicot de China a los productos americanos también sirvió como fuente de inspiración.

Eventualmente, el movimiento *Swadeshi* fracasó, entre otras razones, por la gran brecha existente entre los distintos grupos involucrados. Así mismo, el movimiento tomó varios caminos –algunos de ellos, violentos o extremistas– que llevaron a desacuerdos entre los líderes. Al final, el mismo movimiento que abogaba por la unidad, terminó enfatizando las diferencias y empeorando la relación entre las comunidades musulmana e hindú. Por otro lado, el boicot no impactó de igual manera en otras regiones de India y la amplia brecha entre elites y masas no pudo ser del todo cerrada. Sin embargo, la ideología y algunas estrategias del *Swadeshi* fueron utilizadas en etapas posteriores del movimiento nacionalista por personajes como Gandhi.

### **Gandhi y el lenguaje visual**



*Figura 1: Gandhi. India. 1946. Foto de Margaret Bourke-White.*

A partir de la segunda década del siglo XX, Gandhi retomaría el movimiento *Swadeshi* con el fin de independizar económicamente a India de Inglaterra y finalmente lograr el *swaraj*. En esta época, el movimiento nacionalista comienza a dejar de pertenecer a una elite intelectual y logra la



atención de las masas. Gandhi tomó para su movimiento aquel nombre del movimiento de 1905 impulsado por Tilak y creó una nueva forma de *swadeshi* orientada, entre otras cosas, a la producción textil nacional y al uso de un tipo de tela artesanal llamada *khadi*. En abierta confrontación con el gobierno británico, el movimiento nacionalista impulsó el boicot a los productos textiles ingleses (que tenían en el mercado indio a sus principales consumidores) y urgía a los individuos a comprar o a fabricar en sus casas la *khadi*.

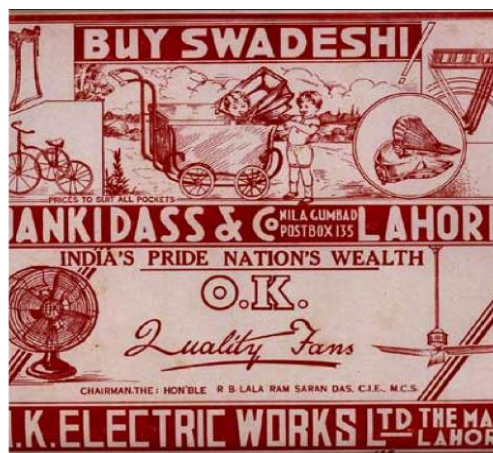


Figura 2: Poster de 1920 de Jankidass & Co from Neela Gumbad y O.K. Electric Works Limited, The Mall, Lahore, hecho para el "Congreso abocado a boicotear los bienes británicos y abrazar el swadeshi."

Ahora bien, los afiches de propaganda principalmente apelaban a un trasfondo religioso fácilmente reconocible y, por ende, legible incluso para los que no compartían una lengua común. Por otro lado, la aparición de palabras en hindi y urdu en los afiches y de artículos en los medios

escritos también contribuyó a su expansión a las clases medias alfabetizadas. La campaña para popularizar y difundir el *swadeshi* consistió, además, en la organización de exposiciones itinerantes que recorrían el país llevando trabajadores textiles, ruelas y telas *khadi*. La exposición de estos productos, manufacturados en distintas partes de India, contribuía a generar en los espectadores una sensación de estar experimentando la nación, de pertenencia a un núcleo común. Es importante destacar esta estrategia, pues su eficacia no dependía de la habilidad de leer ni de compartir una lengua, sino que operaba a partir del medio visual, accesible a todos. A través de estas exposiciones, Gandhi se manifestaba a favor de la experiencia visual como un tipo de comunicación abierto e inclusivo; puede decirse que el discurso visual fue privilegiado como el medio más adecuado para difundir la

idea de comunidad nacional. Si, por ejemplo, analizamos con detalle la **figura 2** notaremos que los elementos más visibles del póster se remiten a la rueda (la bicicleta, ambos ventiladores, el carrito de bebe). Esto no es casual, si relacionamos la imagen con el texto que hemos citado de Gandhi se entiende que el imaginario *swadeshi* trataba de asimilar símbolos tradicionales con invenciones modernas: la idea no era sólo poner como industria la tradicional confección del *khadi*, sino también asimilar a esa industria tradicional la nueva industria occidental para motivar a un mercado productivo nacional e independiente, logrando reemplazar los objetos de consumo británicos por objetos fabricados en la India.

Junto con las exposiciones también se organizaban proyecciones de diapositivas que mostraban imágenes de todo el país. Las diapositivas contribuían a demarcar una geografía nacional y proveían al espectador de un mapa en el cual representarse y reconocerse como partícipe de una misma comunidad. La estrategia *swadeshi* consistió en utilizar estas imágenes para generar un acercamiento y una familiaridad entre las distintas comunidades, más allá de los límites geográficos y sociales. Los espectadores de una proyección se encontraban con imágenes de individuos que pertenecían a una gran comunidad nacional. Según Trivedi “...como ninguna palabra escrita, estas diapositivas construyeron un puente entre la aparente disociación de la gente urbana y rural de India al presentar visualmente los límites humanos y físicos de su comunidad nacional”<sup>6</sup>. Así, las proyecciones de diapositivas le otorgaron a los espectadores un sentido visual de la nación que iba más allá de su experiencia personal.

Es importante mencionar estas estrategias de Gandhi, pues aunque son posteriores, reflejan cómo el movimiento *swadeshi* de Bengala tuvo un alto impacto en la posterior lucha nacionalista y de independencia. Además, se destaca el papel de las imágenes y la importancia que tuvo la representación cartográfica de India en las etapas posteriores de la lucha nacionalista. Naturalmente, durante estos años de la lucha también se utilizó la imagen de Bhārat Mātā como un símbolo de unidad.

---

<sup>6</sup> *Op. cit.*; pp. 31.

## Figuras de la mujer en el movimiento nacionalista

En su análisis acerca de la situación de las mujeres en este periodo, Partha Chatterjee (1999) propone que las discusiones de las distintas sociedades reformistas sobre el rol de la mujer fueron desapareciendo de la agenda nacionalista hacia fines de siglo, no porque hubieran sido superadas, sino porque se logró alejar esta discusión del plano de la competencia política con el Estado colonial y llevarla al plano doméstico, el lugar de soberanía indiscutible del pueblo indio<sup>7</sup>. Los distintos movimientos de reforma no rechazaban las ideas liberales europeas en bloque, como algunos historiadores plantean, sino que operaron sobre ellas un proceso de aceptación selectiva. Este proceso se realizó a partir de la delimitación de un *afuera*, conformado por el mundo material, europeo, adelantado técnicamente, y un *adentro*, el mundo espiritual, superior y único, la verdadera esencia de la cultura india. La estrategia que debía adoptar el reformismo, entonces, consistía en "cultivar las técnicas materiales de la moderna civilización occidental, conservando y fortaleciendo la esencia espiritual distintiva de la cultura nacional"<sup>8</sup>. La espiritualidad del mundo indio constituía su identidad, su riqueza y superioridad por sobre la cultura del conquistador y, como tal, debía ser preservada y conformaba el núcleo de la resistencia a la colonización. En términos concretos, esta división de un *adentro* y un *afuera* terminó trazando dos espacios sociales claramente demarcados: el hogar y el mundo exterior. Los debates reformistas se centraron entonces sobre una nueva organización de la vida familiar alrededor de la figura de la mujer, la cual debía responder a cualidades espirituales –por ejemplo, la modestia – que debían ser claramente visibles en su vestimenta, en su comportamiento social y religioso. En este contexto, la conducta correcta de la mujer en el hogar y afuera de él ponía en juego la identidad de la nación: “El nuevo

---

<sup>7</sup> Chatterjee, Partha. “La nación y sus mujeres”, en: Saurabh Dube (coord.) *Pasados poscoloniales*, México, El Colegio de México, 1999.

<sup>8</sup> *Op. Cit.*; pp. 422.

patriarcado defendido por el nacionalismo investía a la mujer del honor de una nueva responsabilidad social y, al asociar la tarea de la emancipación femenina al objetivo histórico de alcanzar la condición de nación soberana, la ató a una subordinación nueva, aunque totalmente legítima”<sup>9</sup> . Si el Imperio británico encontraba la justificación de la ocupación colonial en una condena moral a la situación de la mujer india, el movimiento nacionalista expresaba así su rechazo a convertir la situación de la mujer en objeto de negociación con el Estado colonial.

Para Tanika Sarkar (2001), la construcción de una imagen de esposa hindú también fue central en el armado nacionalista de finales del siglo XIX, ya que los lazos conyugales podían representar en pequeña escala las relaciones del mundo político.<sup>10</sup> La literatura de la época reflejaba estas preocupaciones políticas llevándolas al terreno de la vida cotidiana. El tema de las costumbres femeninas, de la castidad y modestia indias –en contraste con la europeización y costumbres liberales de algunas mujeres indias – formaba parte de los tópicos habituales en la literatura y la prensa nacionalistas. La castidad, en tanto decisión moral consciente, era vista como un tesoro, como joya y riqueza de la nación india, como evidencia de su superioridad moral sobre el mundo occidental y fue adquiriendo, de este modo, un peso político concreto, no ya meramente simbólico.

Sarkar propone que las últimas décadas del siglo XIX marcan el ingreso del léxico amoroso a la narrativa nacionalista a través de la figura femenina de la madre y de la relación que establece con sus hijos: “Hacia la última década del siglo se buscó un nuevo principio organizativo, un nuevo centro de gravedad más allá del ámbito conyugal. Eventualmente el eje fue colocado en la relación amorosa entre madre e hijo. Sin embargo, esta vez no se trataba de una mujer de carne y hueso [...] sino de la nueva y suprema deidad del panteón hindú: la Madre Patria, la mujer cosificada.”<sup>11</sup> . De este modo se produce el pasaje de la figura de la mujer del problemático ámbito doméstico al ámbito comunitario

---

<sup>9</sup> *Op. Cit.*; pp. 423

<sup>10</sup> Sarkar, Tanika. *Hindu Wife, Hindu Nation*, Indianápolis, Indiana University Press, 2001

<sup>11</sup> *Op. Cit.*; pp. 21.

hindú, como abstracción y no ya como mujer concreta de cuya conducta dependía la preservación de la esencia de la cultura india.

La construcción cultural de la Patria como mujer y madre (*Motherland*) englobó varios elementos claves para la cultura bengalí. La figura de la madre era polivalente, pudiendo asociarse por un lado a la debilidad y a la esclavitud y al mismo tiempo a la fuerza y al poderío (por ejemplo, en el culto a Kālī). La imagen de la patria como madre sometida tenía fuertes implicancias emocionales: “Para los bengalíes, acostumbrados a rendir culto a una variedad de diosas, las resonancias emocionales conectadas a la figura de una madre esclavizada eran particularmente poderosas”<sup>12</sup>. Por otro lado, el imperio británico siempre se había representado a sí mismo con valores masculinos, fuertes; por lo tanto, oponer a esta representación una figura femenina era un gesto desafiante que no sólo ponía en discusión la imagen propuesta por el colonizador sino que también operaba sacralizando el territorio.

### **Contexto artístico y cultural**

El régimen colonial provocó profundos cambios en la sociedad india; quizá el más notorio fue en la esfera material, afectando no sólo la economía, sino el comportamiento social y el modo de pensar. En este contexto colonial –al igual que en otras colonias alrededor del mundo –se comenzó a asociar a Europa con los valores “modernos”, mientras que las culturas colonizadas, como las de India, eran concebidas como estáticas y retrógradas. La concepción de un marcado y profundo contraste entre Oriente y Occidente empezó a formarse en todos los ámbitos de la vida: a Occidente correspondía un mayor desarrollo tecnológico y científico que a su vez afectaba a esferas como la educación, las leyes y el arte.

---

<sup>12</sup> *Op. Cit.*; pp.251

Es en el período bajo análisis (finales del siglo XIX y principios del XX) que los artistas europeos sentían un profundo apetito por estilos del pasado y estilos de otras culturas, recurriendo a ellas como fuente de inspiración. Este fenómeno –especialmente notorio en el arte cubista y expresionista – denota la bilateralidad de las influencias. Sin embargo, en un contexto colonialista, es difícil que las influencias de ambas partes adquieran el mismo valor; así, automáticamente se asume la inferioridad de una de las partes, en este caso, la de los colonizados. Es decir, que la adopción de la técnica del naturalismo europeo en el arte indio inmediatamente reduce a este último a una posición subordinada. Bajo este mismo principio, el impacto del naturalismo europeo en el arte indio fue visto simplemente como el dominio de una cultura superior sobre una inferior y, por lo tanto, pasiva.

El arte colonial indio despliega un intercambio entre ideas occidentales y una búsqueda por la identidad nacional. El arte de los artistas “colonizados” configuraba una respuesta a la occidentalización –ya sea desafiándola o adoptándola –y a la supuesta superioridad que representaba el naturalismo académico. Los artistas del período se enfrentaron con el problema de reconciliar su propia herencia artística con las innovaciones técnicas occidentales. Durante un tiempo, la aceptación de la superioridad técnica de Occidente se presentó de forma independiente a la dominación política; en épocas posteriores, la mera adopción de la técnica europea –o el rechazo de ésta – representaba en sí una postura política.

El período de 1850 a 1900 fue una época de occidentalización entusiasta por parte de los artistas y otros grupos que se manifestaban abiertamente a favor de Occidente. Su conocimiento del inglés les dio la ventaja sobre sus compatriotas más tradicionales, mientras sus propias aspiraciones sociales y culturales aseguraron una firme alianza con los ideales e instituciones europeas. Es en este momento que se introducen los ideales artísticos académicos que marcarán la época. Un segundo período (1900-1920) marca el momento del nacionalismo cultural; una nueva sensibilidad representada por la doctrina *swadeshi*. La doctrina *swadeshi* en arte incitaba a la reinstauración de la herencia tradicional de la que

los artistas de la primera fase se habían alejado. A partir de la década de 1920 los valores del naturalismo fueron reemplazados por aquéllos del modernismo. Por su postura en contra del academicismo europeo, el modernismo fue recibido en India por estar más de acuerdo con los oprimidos, pero pronto se volvió también parte del discurso colonial por ser también una categoría importada de Europa.

### **Vande Mātāram.**

Alrededor de la década de 1870, el escritor bengalí Bankim Chandra Chatterji compuso un himno o *vandana* que mantuvo oculto hasta que, en 1881, lo publicó como un poema dentro de su novela *Anandamath*. Al himno original, que adquirió el nombre de *Vande Mātāram* (“Saludo a la madre”) gracias a sus dos primeras estrofas, se le agregaron nuevas líneas para que se adaptara al contexto de la novela. Pero más allá de eso, lo importante era que con este poema se creaba un nuevo ícono: la Madre Patria (Motherland).

A partir de 1905, el movimiento *swadeshi* en Bengala convirtió al *Vande Mātāram* en un lema político y para 1920 la canción ya había sido traducida a varias lenguas de India y adquiriría poco a poco el estatus de himno nacional. Sin embargo, para 1930 y 1940 la liga Musulmana lo rechaza mientras que la comunidad hindú lo abraza con entusiasmo y, finalmente, después de la independencia india el *Vande Mātāram* se convierte tanto en un grito de guerra como en un símbolo legitimado de la nueva nación india. Estas idas y vueltas alrededor de su naturaleza, significado e intención fueron agrandando el aura polémica del poema. Se puede afirmar que la apropiación política de la canción cambió su significado una y otra vez a través del tiempo.

Cuando el himno (compuesto alrededor de 1870) se insertó en la novela (publicada en 1881), las primeras dos estrofas se pusieron entre comillas; el resto del poema no. Según Sabyasachi Battacharya, Bankim Chandra utilizó esta estrategia para deliberadamente separar las partes originales del himno de aquéllas que habían sido compuestas para estar a tono con la novela. Así, el poema original, según Bhattacharya, consistía de sólo 12 líneas

en dos estrofas, mientras que el resto fue agregado en el contexto de *Anandamath*. Es importante resaltar esto porque son precisamente las partes añadidas las que han resultado controversiales para la comunidad no-hindú por tener, según ellos, un carácter idólatra y explícitamente hindú<sup>13</sup>.

En la novela, el poema forma parte de una canción que cantan los personajes principales. La canción sirve como grito de guerra de unos *sanyasis* rebeldes de la Bengala de 1770. Naturalmente, las estrofas añadidas sirven a dicho propósito, por lo que las palabras que utilizan son apropiadas para el contexto de una rebelión. Además, la novela narra la inconformidad de estos *sanyasis* (obviamente, hindúes) con el gobierno que está formado por una alianza entre el *nawab* de Bengala (musulmán) y la *East India Company* (inglesa). En su libro acerca de esta canción, Bhattacharya demuestra a través de varios ejemplos que la personificación del país como madre no era rara en la literatura de las décadas de 1860 y 70 y que como recurso literario se utilizó desde una década anterior a la composición de *Vande Mātāram*. Michael Madhusan Dutt, en un famoso poema de 1862, se refiere al país como madre; por su parte, los autores Hemchandra Bannerji y Bhāratendu Harischandra realizan canciones con metáforas similares alrededor de la misma época. Incluso Rabindranath Tagore compuso su tercera canción en 1877 sobre la misma paridad madre = nación.

La inclusión del poema original en *Anandamath* transformó su significado. Si las primeras estrofas del poema son una oda a la madre patria, a su belleza y fecundidad, la versión de la novela presenta a la diosa Durgā como aniquiladora de enemigos, a Kamalā la diosa de la riqueza y a Vanī la diosa del conocimiento; todas ellas extraídas de la tradición hindú. En pocas palabras, el tono de la versión original difiere del tono de la versión expandida. “Una figura de dulzura y luz es ahora dotada con el temible atavío de la guerra”<sup>14</sup>. La representación del país de esta nueva manera debe entenderse en el contexto de la novela. Sin embargo, como notaremos más adelante en el análisis iconográfico de

---

<sup>13</sup> Bhattacharya, Sabyasachi. *Vande Mātāram. The Biography of a Song*, Nueva Delhi, Penguin Books, 2003.

<sup>14</sup> *Op. cit.*; pp. 86.



Bhārat Mātā, el hecho de que en el *Vande Mātāram* aparezca la presencia de antiguas deidades hindúes configura un terreno tradicional y mitológico para la construcción de la nueva nación India. La figura de Bhārat Mātā inspirada en el himno, tal como la canción, lleva implícita tras sus vestidos, sus rimas, acciones y posturas toda la tradición hindú.

Como mencionamos anteriormente, es a partir de 1905 que *Vande Mātāram* se convierte en lema para los nacionalistas. Aurobindo Ghose, por ejemplo, escribió en 1907: “Fue hace treinta y dos años que Bankim escribió su grandiosa canción que pocos escucharon; pero en un repentino momento de despertar, la gente de Bengala buscó la verdad y en ese momento alguien cantó *Vande Mātāram*. El *mantra* había sido dado y en un solo día la gente se había convertido a la religión del patriotismo. La Madre se había revelado”<sup>15</sup>. Sin embargo, Ghose no fue el primero en popularizar la canción, pero fue el primero en apreciar el significado casi religioso al referirse a ella como un *mantra*, poniendo en juego dos fuerzas: la política y la religiosa. En el plano político, Aurobindo popularizó la canción a través de su diario, el *BandeMātāram*, que era un órgano del partido revolucionario Jugantar Party, así como una plataforma para difundir ideas nacionalistas. En otro diario fundado por Aurobindo, el *Sandhya*, éste sostenía que el *Vande Mātāram* era el himno nacional y que *Anandamath* contenía los ideales a seguir para la fundación de la nueva nación India. Durante la misma época, el festival *Rakshabandhan* se reinventó con fines nacionalistas como medio de reafirmar la unidad nacional; en ese día se gritaba *Vande Mātārm* como lema hasta que en unas partes de Bengala el eslogan fue prohibido. De pieza literaria, a eslogan político, a *mantra*, y finalmente himno nacional, *Vande Mātāram* ha sido reutilizado y puesto al derecho y al revés: reportes policíacos de la época revelan que organizaciones militantes nacionalistas lo usaban como encabezado de sus documentos. Pero lo importante es notar que la sacralización de la India se encontraba en la raíz del movimiento nacionalista: la madre (patria) se convertía, poco a poco, en el símbolo de la nación nueva al mismo tiempo que en una deidad.

---

<sup>15</sup> Citado *op. cit.*, pp. 46.

Pero la fascinación por el eslogan no se limitó a Bengala: se fabricaron muchos panfletos que lo contenían en diferentes partes de India, al tiempo que se gestaban representaciones visuales de la idea de *Vande Mātāram* sintetizadas en la imagen de Bhārāt Mātā acompañada del lema y figuras de héroes nacionales, tal como se observa en la **figura 6** y la **figura 7**. Otro evento que colaboró con la popularización de la canción fue su recitación en la sesión del *Indian National Congress* en Varanasi en 1905. Durante esta fase del movimiento nacionalista el mensaje de la canción se convirtió en un lema de guerra nacionalista imbuido de las agitaciones políticas. La idea de que fuera como un *mantra* para



**Figura 6: Happy New Year's Day: Putu Varushapirappu Naal. Ilustración de Intiya, 1907.**

los nacionalistas militantes, quienes lo usaron como grito de guerra, hizo que se abreviaran las ideas complejas de la canción en un mensaje simple y efectivo de desafío a las autoridades extranjeras; gritar el eslogan *vande Mātāram* era común

en los movimientos de boicot a los bienes

importados, pero también en huelgas de trabajadores. En

este sentido, tanto en medios verbales como visuales, *Vande Mātāram* surgió como la idea principal que motivaba la lucha nacionalista a partir de 1905. Para 1920, *Vande Mātāram* era la canción más popular en India, pero mientras adquiría poco a poco el estatus de himno nacional se volvía también objeto de disputa: la principal controversia alrededor de *Vande Mātāram* es su aparente exclusión de la comunidad musulmana. En las primeras dos décadas del siglo XX se reportan quejas de los musulmanes acerca de *Vande Mātāram*,



**Figura 7: Cubierta de The Bande Mataram Monthly Organ of India Independence, 1913.**

pero no es sino hasta después de 1920 que se empieza a criticar a Bankim Chandra Chatterji y sus obras en términos ideológicos. *Vande Mātāram* ya era causa de resentimientos por parte de algunos miembros de la comunidad musulmana desde principios de siglo, pero estos resentimientos se basaban en factores como el desorden que hacían los agitadores *swadeshi* en los bazares, etc. A partir de la segunda década del siglo, la naturaleza idólatra de la canción, su retórica e imaginario es lo que empieza a llamar la atención de la crítica musulmana. La personificación de una idea abstracta como es la nación, aunque fuera utilizada como recurso poético, se interpretó en términos de idolatría que iba muy en contra de la las fawas musulmanas donde la nación no podía equipararse jamás a un dios, pues Alá es quien todo lo gobierna y el único adorado para las creencias musulmanas. A esto se sumaron las críticas personales a Bankim Chandra Chatterji quien fue tildado de intolerante hacia los musulmanes hecho que, desde luego, afectó la percepción de su poema. El siguiente ejemplo sirve para ilustrar cómo el poema se puede prestar a distintas interpretaciones: en una línea de la canción aparece la cantidad de siete *crores* (70 millones) como el número de devotos a la madre patria; tal figura representaba el total de habitantes de Bengala revelado en el censo de 1871 y, por ende, dicho número incluía a la comunidad musulmana. Sin embargo, si se analizan con detenimiento los símbolos hindúes que abundan por todo el poema (como la mención a la diosa Durgā y otras tantas deidades védicas), tal idea inclusiva se desploma inmediatamente.

Los debates resonaron en todo el Congreso donde, en 1937, se llegó a la resolución de adoptar las dos primeras estrofas del poema como canción nacional. Para esta decisión, Jawaharlal Nehru pidió consejo de personalidades como Rabindranath Tagore antes de concluir que después de las dos primeras estrofas la canción cae en una ideología y alegoría que diversos grupos no podrían soportar. La decisión del Congreso no satisfizo a aquéllos que se oponían a la canción, entre ellos Jinnah y la *All India Muslim League*. Como respuesta a estas controversias, Gandhi recomendó la suspensión del uso de la canción en reuniones oficiales del Congreso. A pesar de todo esto, el 24 de enero de 1950 se declaró que *Vande Mātāram* adquiriría el estatus de canción nacional, pues estaba íntimamente

relacionada con la lucha por la independencia y que gozaría del mismo honor que el himno nacional. A partir de 1947, el carácter comunalista de la canción estaba ya fuera de toda duda. Lo que aún presentaba una dura controversia era la pregunta de ¿qué tan secular es *Vande Mātāram*? Si algún día sirvió como llamado a la lucha por la independencia y al nacionalismo indio, ahora se utiliza en líneas comunistas por sectores como la derecha hindú. Si Bankim Chandra apelaba con ella a las masas y representaba a India como madre de todos, ahora Bhārat Mātā era sólo madre de los hindúes. Parte de este problema se debe a la presencia de imaginaria puramente hindú. Pese a todo, algunas personalidades de la comunidad musulmana, quizás menos encerradas en sus dogmas, consideraron la canción como positiva al punto que un Arif Mohammed Khan, ministro durante el gobierno de Rajiv Gandhi, la tradujo al urdu. Ahora bien, más allá de todas las disputas, es innegable que, como señala Battacharya, “el poder poético de la personificación del país como madre radica en su habilidad para dar vida a una idea abstracta, de animar lo inanimado”<sup>16</sup> Por otro lado, como ya se mencionó, las representaciones visuales del país como madre eran muy comunes en esta época. Entre ellas se encontraban óleos e imágenes de calendario que se vendían en bazares. Sin embargo, la imagen alegórica más famosa pertenece al mundo de las bellas artes: la pintura de Abanindranath Tagore.

## **1850- 1900**

La acumulación constante de objetos europeos en las ciudades coloniales fue cambiando poco a poco el gusto de la elite; si al principio del periodo colonial la adopción del gusto europeo se dio en las líneas de la conveniencia (puestos en el gobierno, reconocimiento, etc.), para mediados del siglo XIX, éste ya era sólidamente occidental y victoriano. El gusto por las cosas europeas fue una característica de la cultura urbana. En Calcuta, por ejemplo, un estilo de vida occidental se esparció rápidamente entre los

---

<sup>16</sup> *Op. Cit.*; pp. 77.

*bhadralok*, con tiendas ofreciendo una gran cantidad de artículos importados. Arquitectura victoriana, escultura, pintura, ropa y muebles se volvieron los signos de una buena vida entre las clases altas. Tal acumulación de productos europeos ayudó a transformar el gusto de la elite poco a poco.

A la par que el imperio británico intentó educar y llevar al progreso a sus colonizados, también buscó la manera de inculcarles el buen gusto en el arte. Para dicho fin, durante la década de 1850 se abrieron escuelas de arte en Madras, Bombay y Calcuta.

A partir de esto, el arte empezó a ser patrocinado por el público conocedor –en lugar de ser patrocinado por aristócratas – y las exhibiciones empezaron a ganar afluencia y fama. Del mismo modo, surge el periodismo y la crítica de arte. Cabe destacar que el primer público receptor en India fue, sin duda, uno que contaba con educación inglesa.

Como podemos ver, este primer periodo es un periodo de occidentalización optimista; una etapa en la cual el naturalismo era aceptado como el *sine qua non* del buen arte. Y lo que podía constituir buen arte se medía bajo estándares occidentales; su valor no residía en la técnica, sino en la idea que transmitía. La maestría en la representación se veía como un signo de alto desarrollo del artista. El retrato se volvió, en esta etapa, el género más popular y valorado, pues requería un alto grado de verosimilitud.

Según Guha-Thakurta<sup>17</sup>, la educación artística durante este periodo tenía dos propósitos, por un lado, inculcar el “buen” gusto en arte a los indios y por otro, proveer habilidades prácticas que les sirvieran a éstos para conseguir sustento. En este sentido, el hecho de establecer un sistema institucionalizado y estructurado de educación artística era resultado tanto de una actitud paternalista del imperio, como de la actitud victoriana con respecto a las artes. En este punto es necesario tener en cuenta la situación de las artes en Inglaterra, la cual repercute claramente en India. La década de 1850 (cuando se establecen

---

<sup>17</sup> Guha-Thakurta, *Monuments, Objects, Histories: Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India*, Nueva York, Columbia University, 2004.

las primeras escuelas de arte en India) coincide en Londres con importantes exhibiciones de artes industriales, con el lanzamiento de un movimiento reformista en el diseño industrial a manos de Owen Jones y Henry Cole y con el famoso movimiento *Arts & Crafts* de William Morris. Gracias a estos movimientos, el diseño industrial se volvió la prioridad de la educación artística en Inglaterra, así como el diseño ornamental y de objetos (antes considerados como artes menores). El esquema de la instrucción artística en India tuvo las mismas prioridades y fijó su atención en las artes ornamentales e industriales. Pero al mismo tiempo que se daba prioridad a estas “artes menores”, se hacía una clara distinción entre el dominio europeo y el dominio indio. Si bien se apreciaba el arte indio, éste se relegaba a la categoría de “menor”, mientras que el monopolio de las “bellas artes” era patrimonio exclusivo de Occidente. Existió en este periodo un gran interés por parte de los ingleses en preservar las artes industriales tradicionales de India con el propósito de entrenar profesionales en este ámbito que pudieran ser fácilmente absorbidos por el sistema británico. Aun cuando la atención se dirigía hacia la herencia ornamental de las artes en India, los estándares de perfección eran europeos y académicos y medidos, sobre todo, con la maestría técnica en la pintura.

### **Intelectuales importantes**

El trabajo del académico Rajendralal Mitra, por ejemplo, coincide con los inicios de los estudios arqueológicos y arquitectónicos de los británicos en India. Como gran contribuyente a los estudios indológicos, el trabajo de Mitra se centra en la búsqueda de antigüedad y autenticidad en la civilización india. Para este autor, la definición de lo “auténtico” era la herencia pre-islámica de India; es decir, únicamente la arquitectura hinduista y budista. Estas afirmaciones de Mitra apuntan hacia discusiones posteriores sobre la identidad nacional. Por otro lado, la búsqueda de Mitra se enfocaba en el glorioso pasado de la civilización aria. Es alrededor de esta época que la India aria estaba surgiendo

como tema de atención tanto histórica como artística; tema que, también, traería profundas repercusiones en el futuro.

Por su parte, Shyama Charan Srimani publicó un libro holgado, intitulado *The Rise of the Fine Arts and the Artistics Skills of the Aryans* (1874), cuya preocupación principal era definir los conceptos de “bellas artes” y de “ario”. En su estudio, el arte antiguo de India era equiparado por completo con la civilización aria y le era conferido el estatus de “gran” arte. Así, la tendencia de categorizar el arte indio como puramente ornamental era revertida, idea que empezó a arraigarse en la mente de los intelectuales, los artistas, las elites, pero también de toda la población. El punto de Srimani era establecer que India tenía una herencia cultural de “bellas artes” equiparable a aquella de Grecia y Egipto. El tono nacionalista se da al final de su libro cuando invita a los indios a servir a su tierra recuperando las tradiciones artísticas del pasado. Además, Srimani atribuye la gradual desaparición de la pintura a las invasiones islámicas.

El trabajo de estos dos autores trajo como resultado una nueva conciencia artística que miraba al pasado de India como fuente de orgullo. Sin embargo, su interés en las tradiciones pasadas de India provenía de la esfera de estándares y gustos occidentales. Las categorías bajo las cuales criticaban y clasificaban al arte indio eran europeas. Aun cuando en ellos se vislumbra una incipiente idea de nacionalismo cultural, ésta viene determinada por estándares extranjeros. De todas maneras, es importante que autores se empezaran a cuestionar el valor de las producciones artísticas de India antigua porque éste sería, definitivamente, el primer paso hacia el nacionalismo en el arte, el primer paso hacia el intento de desligarse del arte académico y el primer paso hacia la búsqueda de una expresión original y auténticamente india. Además, estas ideas reflejan también la incipiente noción de la capacidad de India de estar a la altura de las naciones europeas y, por lo tanto, de gobernarse a sí misma.

## 1900-1920

A medida que el siglo XIX terminaba, la elite india con educación inglesa se movía hacia una actitud más inquisitiva. Pero a pesar de esta nueva postura crítica respecto a los temas y funciones del arte, dicha elite no fue capaz de encontrar un nuevo canon estético; la técnica occidental seguía siendo la medida del buen arte. Algunos puntos de indagación partieron de la posibilidad de los sujetos indios de representarse con el estilo académico y si el naturalismo era o no un valor universal. Estas preguntas de los primeros nacionalistas dieron pie a inconsistencias y confusiones con respecto a su opinión sobre el arte. A partir del siglo XX, el nacionalismo se volvió un valor no sólo moral, sino estético y la principal función del arte se volvió explorar acerca del pasado del arte indio e intentar rescatar la tradición artística del subcontinente. El movimiento *Swadeshi* fue fundamental en este proceso. Al mismo tiempo que en el campo de la economía se propuso boicotear a los productos ingleses e impulsar la fabricación local, en el terreno del arte se volteaba hacia



**Figura 3:** Raja Ravi Varma *Lady with Fruits*

las creaciones puramente indias del pasado buscando inspiración para la creación del nuevo arte nacional. Es por esto que durante esta segunda etapa, la idea adquiere preponderancia sobre la forma.

En 1900, la batalla para establecer la nueva estética india y un nuevo arte nacional sería peleada a través de la definición de tradición y de lo que era la “indianeidad”. Sin embargo, una vez más, fue la intervención occidental –esta vez un nuevo grupo influyente de orientalistas– la que moldeó actitudes y preferencias estéticas y creó un nuevo código de



gusto. Si antes era Ravi Varma el pintor laureado al mezclar motivos indios con técnicas de la academia occidental, tal como vemos en la **figura 3** donde se combina la exploración de la naturaleza muerta, naturalismo, realismo y cierto impresionismo, ahora sería Abanindranath Tagore quien se proyectaría como el único representante de un renacimiento artístico en la India moderna. La exaltación de Abanindrantah Tagore como el máximo artista de India responde al ambiente *swadeshi* que permeaba en todos los campos de la vida social y cultural. El nacionalismo –en conjunto con el orientalismo– creó un espacio alternativo y más exclusivo del “gran” arte, centrándose en las pinturas de Tagore y sus seguidores.

La nueva ideología nacionalista en el arte, sus definiciones estéticas y su búsqueda de tradición tienen raíces en los escritos y debates orientalistas. El Orientalismo británico produjo y estructuró mucho de la noción india de una tradición artística durante esta época. Pero al mismo tiempo, este periodo fue testigo de un cambio dramático en la manera europea de acercarse al arte oriental. Se operó un desplazamiento del punto de vista, del clásico occidental al punto de vista exclusivamente indio; es decir, de observar las cosas a través de la mirada de un indio y no de un europeo. Se pasó también de la apreciación de únicamente las artes “decorativas” de India al descubrimiento de tradiciones en las bellas artes que tenían una estética espiritual puramente oriental.

Los artistas entraron a la esfera política en 1905, año de la partición de Bengala en manos del Virrey Curzon. El movimiento *swadeshi* se manifestó no solo en el frente puramente económico sino que este llamado a la autoconfianza se movió también al mundo del arte, fomentando a los artistas a usar el arte como arma política. Así, la autonomía cultural complementaba la autosuficiencia económica.

## **Intelectuales importantes**

Las preocupaciones de E.B. Havell (1864-1937), quien había trabajado en las escuelas de arte de Madras y Calcuta, se movieron del interés en las artes menores y ornamentales de India a la esfera de las bellas artes. De acuerdo a estos intereses, Havell decide en 1904 vender la colección de pinturas europeas de la galería de Calcuta y utilizar el dinero para adquirir obras hechas en India. Con el contrato de Abanindranath Tagore en la escuela de arte de Calcuta se demuestra la nueva serie de preocupaciones estéticas de Havell.

En sus escritos, Havell defiende la idea de que la mayor virtud del arte indio es su espiritualidad, mientras que adjudica a India un pasado ideal, una “época de oro hindú”. Los intereses de Havell por la metafísica y el pasado hindú se vuelven los rasgos dominantes de su acercamiento al arte. Tanto Havell como sus seguidores plantean el acercamiento al arte indio desde una perspectiva puramente india.

Por otro lado, en Ananda Coomaraswamy se combina un interés por el arte, arquitectura y artesanía de India con un agudo rechazo a la destrucción colonial del carácter nacional e individualidad. Desde el punto de vista de Coomaraswamy, el impacto más destructivo de la Colonia fue la desaparición del arte tradicional. El punto principal de sus estudios giraba en torno al contexto social “ideal” de la civilización preindustrial y del papel fundamental del arte en la vida religiosa de la población. Coomaraswamy definió que la meta de la lucha nacionalista era la propagación de la cultura india; su discurso del nacionalismo indio establecía el arte como el principal receptáculo de la cultura y sabiduría superior de India. Al igual que en Havell, India había pasado de ser un paraíso artesanal a ser la cuna de una tradición sublime de bellas artes.

La carrera del japonés Kakuzo Okakura es parecida a la de Coomaraswamy en el sentido en que sus asociaciones con el Orientalismo europeo moldearon su conciencia acerca de la herencia artística de su país. Los escritos de Okakura se volvieron fundamentales para esta nueva ola del Orientalismo que buscaba no sólo antigüedad en las civilizaciones orientales, sino una espiritualidad y sabiduría viva que situaba a Asia por encima del materialismo de la Europa moderna. En sus estudios, Okakura abogaba por un Oriente unificado por la raza y por una serie de ideales en común. Esta idea de una civilización pan-asiática adquirió relevancia para el orgullo nacionalista en India, pues situaba a la religión de India en el corazón de esta civilización. La India védica era vista por Okakura como la cuna del pensamiento y religión asiática.

Okakura proponía la ornamentación y las artes menores como la más grande herencia de Asia, pero equiparaba éstas con la noción de “gran” arte o bellas artes.

Por último, Nivedita (antes Margaret Noble), la ferviente seguidora irlandesa de Swami Vivekananda, fue una figura importante al ser una prominente líder revolucionaria del movimiento *swadeshi* en Calcuta. A diferencia de otros pensadores, Nivedita abogaba por un nacionalismo hindú militante; para ella, era importante inculcar valores como el vigor y la masculinidad. Nociones de masculinidad y feminidad convergen en los escritos de Nivedita y proveen al nacionalismo *swadeshi* con su imaginaria religiosa y con la asociación de India con maternidad.

El arte y la estética fueron dos esferas donde Nivedita expuso sus visiones de hinduismo, religión y nacionalidad. Para ella, el arte era el vehículo más importante de la nacionalidad pues ofrece la oportunidad de un idioma en común y su renacimiento es fundamental para la construcción de la nación. La preocupación por la creación de un nuevo arte nacional corre por todos los escritos de Nivedita. Al igual que Havell, Nivedita admiraba y defendía las pinturas de Abanindranath Tagore como representantes de los nuevos ideales nacionalistas.

Así, en la primera década del siglo XX, estos cuatro autores dieron forma a la nueva visión orientalista del arte y estética india. El establecimiento artístico de Inglaterra en India era ahora acusado de comercialismo destructivo, de negligencia de las tradiciones artísticas de India y de perpetuar degradados estándares de gusto. El problema del acercamiento europeo al arte indio era su incapacidad de apreciar la iconografía y los cánones del arte hindú y la distorsión que se producía al analizarlo bajo estándares renacentistas o académicos.

Reforzando la dicotomía Oriente-Occidente en la estética, una nueva polaridad se creó entre realismo e idealismo, entre la representación “exterior” de la naturaleza y la percepción espiritual o “interior” de ésta. El arte indio –y con él la noción misma de “gran” arte– se colocó en la categoría de ideal y espiritual. Mientras que los artistas griegos, por ejemplo, tomaban como modelo el físico ideal de un atleta o un guerrero, el artista hindú buscaba sus ideales en formas que trascendían la naturaleza en algo sobrenatural o divino.

### **Abanindranath Tagore**

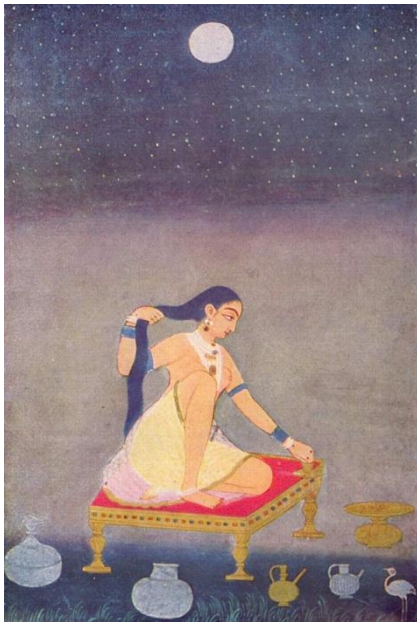
La ideología nacionalista ahora buscaba recuperar el “gran” arte de la nación y además cultivar valores estéticos que estuvieran en clara oposición a las normas académicas de Occidente. El punto de partida se hizo más explícito en el desplazamiento de Ravi Varma y su pintura académica por Abanindranath y su *Indian-Style*.

Aunque Abanindranath Tagore (1871-1951) es considerado hoy en día como el primer pintor en restaurar la herencia nacional, el pionero en esto fue Ravi Varma. Sin embargo, como el arte académico estaba estrechamente identificado con el imperialismo, una expresión nacional “auténtica” no podía estar asociada con el Raj. Como los victorianos negaban la cualidad de arte a las creaciones indias, aceptar su canon artístico comprometía a los nacionalistas. Así, la generación de Abanindranath rechazaba el historicismo de Varma por no ser un ejemplo adecuado de autenticidad.



**Figura 4:** Abanindranath Tagore  
**Radhika**

La búsqueda por un estilo auténtico vino de la mano de la nueva identidad hindú –unificada y ahistórica –, visible en la creación de un mito nacionalista. Como se observa en la **figura 4** Tagore no recurría al tecnicismo de la academia occidental, sino que recuperaba el clásico trazo fino oriental de las miniaturas, así como las seis pautas canónicas enumeradas por Vatsyayana (siglos IV y VI d. C) en su *Kamasutra*: *rupabheda* (el conocimiento de las apariencias); *pramanam* (percepción, medida y estructura); *bhava* (acción de los sentimientos en las formas); *lavanya yojanam* (infusión de gracia, representación artística); *sadrisyam* (similitud); *varnikabhanga* (forma artística de utilizar el pincel y los colores).



**Figura 5:** Anónimo Indio, circa  
**1650 Radha de noche**

La pintura de motivos indios adquirió diferentes connotaciones con el surgimiento de Abanindranath Tagore y su escuela. Se volvió un asunto emocional e intelectual que simbolizaba la recuperación de una tradición e identidad perdidas. Los cambios de Tagore hacia una forma pictórica alternativa se volvieron parte integral de una transformación más extensa de ideas en el acercamiento a la herencia de India y en las nociones de arte y artista. La preocupación principal del arte de Abanindranath y sus seguidores es la regeneración nacional y la recuperación de la tradición. Es un movimiento artístico nacionalista y, sin embargo, no explícitamente político. El arte de Abanindranath

clama una identidad nacional a través de un nuevo lenguaje visual y una estética puramente india. Un artista autodidacta como Abanindranath, conscientemente experimentando con tradiciones indígenas y alejándose del estilo académico occidental, se volvió la personificación de las nuevas ideas nacionalistas. Abanindranath, con su rechazo al entrenamiento occidental en arte y su opción a favor de técnicas de pintura orientales se volvió un símbolo de *swadeshi* en arte. Quizá la obra más importante de Abanindranath fue *Bhārat Mātā*, sobre la que volveré más tarde.

## Capítulo 2

### *Análisis Iconográfico*

#### **Los hilos simbólicos de la historia**

Desde fines del siglo XIX hasta nuestra época, el orgullo nacional se ha ido convirtiendo en un sentimiento capaz de articular la mayoría de las aspiraciones sociales, económicas y políticas de algunas comunidades (en especial de aquellas que han sufrido los altibajos del colonialismo). Estas articulaciones son posibles gracias a la idea de pertenencia que conlleva, intrínsecamente, la percepción de un *adentro* (la nación, lo que nos pertenece) y un *afuera* (lo extranjero, lo que nos es ajeno) al mismo tiempo que traza coordenadas temporales recíprocas a tal percepción: el *pasado* construye el espacio del *adentro*, el *presente* construye el espacio del *afuera*. Ahora bien, esta necesidad de pertenencia es dirigida por los mitos y sus íconos que suelen ser la trama más visible y colorida del telar histórico, para aludir a una descendencia común dado que la simbología de los mitos del pasado tiene la capacidad de diluir las diferencias del *adentro* pues, como

señala Voloshinov, la cultura es una arena de símbolos que pueden ser reutilizados por varios grupos de individuos discordantes<sup>18</sup>.

Como ya se ha dicho, entonces, el nacionalismo necesita apelar a un pasado común y simbólico para fundar sus bases y desarrollarlas en el mundo moderno. Por esta misma razón, apreciar el arte del pasado contribuye al sentimiento de pertenencia elaborado por la ideología nacionalista. La pintura historicista como la de Abanindranath Tagore, por ejemplo y de la que hablaremos más adelante, glorifica al pasado rearticulando símbolos hundidos en la historia que, a su vez, están cargados del sentimiento de pertenencia y unidad. Esta clase de pinturas ofrece una reconstrucción nostálgica e idílica de una era gloriosa que fue derrumbada abruptamente por el colonialismo. Sin embargo, el hecho de recuperar estos símbolos no implica, necesariamente, una simple mirada retrospectiva anclada en lo que se perdió sino, más bien, trae aparejada una utopía futura que se fundamenta en los hechos del pasado. Por lo tanto, al lamento por el declive de una cultura en manos de un gobierno extranjero le corresponde un sentimiento de pérdida y angustia nacional que se contrarresta con la búsqueda de un pasado artístico glorioso que puede fundamentar, a la altura de sus contrincantes, las bases para un futuro propio, construido desde *adentro*. Analizaremos, entonces, en primera instancia los rasgos tradicionales e internos de la figura de Bhārat Mātā mediante un paneo del panteón de deidades femeninas hindúes y, en segunda instancia, los relacionaremos con su representación moderna.

## **Redescubriendo diosas**

### **Deidades Védicas**

Como señala David Kinsley (1988), las diosas en la literatura Védica no tienen un rol central, pero la mayoría de las diosas del hinduismo posterior están inspiradas en ellas y

---

<sup>18</sup> Voloshinov, V. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.



muchas veces hasta reúnen las mismas cualidades siendo simplemente nombradas de otra forma.<sup>19</sup> Por lo tanto, es importante comenzar con un análisis de estas deidades para desentrañar el simbolismo mítico de Bhārāt Mātā.

### **Prithivi**

Se la asocia con la tierra y suele aparecer con su pareja Dyaus, deidad masculina ligada al cielo. Se les considera los padres del mundo y los dioses: a Prithivi se la convoca como madre y a Dyaus como padre. Por lo tanto, Prithivi reúne cualidades maternas: amable, protectora, compasible, ella lo impregna todo, lo soporta todo; en un himno funerario del *Rig-veda* se le pide al muerto que regrese al regazo de la madre tierra, Pṛthivī, y a ella a que “no presione muy fuerte al muerto, sino que lo cubra cariñosamente, como una madre cubre a un hijo con su falda”<sup>20</sup> (Kinsley, 1988; p. 8).

Uno de los himnos más extensos dedicados a esta deidad se encuentra en el *Atharva-veda*, donde se hace énfasis en la fertilidad. Ella es fuente de todas las plantas, de todo alimento, es llamada “cuidadora de todas las cosas vivientes y sus senos están llenos de néctar”<sup>21</sup>. A su vez, es descrita como una diosa fuerte y paciente que abriga tanto a los buenos como a los malos, a los dioses como a los demonios. Por lo tanto, cuando se la figura, comúnmente parece personificar la tierra misma estableciéndose como una diosa de dos características: la tierra en sí y una diosa de rasgos antropomórficos. Kinsley señala que tal percepción de la tierra como una diosa implica “que el mundo entero, el mismo cosmos, se entiende como un gran ser vivo, como un organismo cósmico”<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Kinsley, David. *Hindu Goddesses* University of California Press, 1988; pp. 6.

<sup>20</sup> *Op. Cit.*, 1988; pp.8.

<sup>21</sup> *Op. Cit.*; 1988; pp. 8.

<sup>22</sup> *Op. Cit.*, 1988; pp. 178

Más adelante, durante el medioevo, el culto a Prithivi prevalece, pero superpuesto en la diosa hindú Bhudevi cuyo nombre significa, literalmente, “la diosa que es la tierra”. Sin embargo, el rol de Bhudevi dista mucho de la fuerza y seguridad maternal de Prithivi: aparece oprimida por un demonio lo que la obliga a buscar ayuda en Vishnu.

### Sarasvati

La transición de una cultura nómada a una agrícola es central para la transición de la religión védica al Hinduismo clásico, donde el imaginario mítico comienza a simbolizar los



*Figura 8: Sarasvatī sentada sobre la flor de loto, al lado de un cisne blanco, con sus manos ocupadas por el laúd, el libro y una vara.*

elementos geográficos con los que la sociedad convive.

Entre estos elementos, los ríos tienen un papel fundamental y la diosa Sarasvati representa un ejemplo temprano de la tendencia hindú a proclamar como sagrado tales elementos. Esta diosa védica será el prototipo de diosas de ríos como Ganga y Jumna.

Pero el río con el que está asociada Sarasvati no es un río común y corriente: las referencias védicas tempranas aclaran que el río Sarasvati se origina en el cielo y luego baja a la Tierra. Esta descripción, también presente en la mitología de Ganga, es una manera de reafirmar la naturaleza sagrada de dichos ríos, dice Kinsley “el Sarasvati y el Ganga representan una corriente de gracia celestial que purifica y fertiliza la tierra”<sup>23</sup> Por ende, tal como suele suceder con los objetos reales simbolizados, el río adquiere una doble naturaleza: terrenal y espiritual, de la misma forma como percibíamos en Prithivi.

Sin embargo, con el paso del tiempo, Sarasvati deja de ser relacionada con el río y adquiere las cualidades de la deidad védica Vac, que representa la verdad y el habla y que,

---

<sup>23</sup> *Op. Cit.*, 1988; pp. 57.

más tarde en los textos *Brahmanes*, será llamada Vagdevi. Esta asimilación con el discurso y el habla hace que Sarasvati llegue a ser considerada como una deidad de la enseñanza, la cultura y la sabiduría, protectora de las artes y las ciencias. Se la suele representar con cuatro brazos en los que es común que sostenga un libro, asociado con las ciencias y la enseñanza, un laúd (*vina*), asociado con las artes y, en particular, con la música, y un rosario así como un pote de agua, asociados con las ciencias espirituales y los ritos religiosos. Además, suele estar sentada en una flor de loto que presupone su trascendencia del mundo físico pues, como el loto, flota en el barro de las imperfecciones del mundo físico manteniéndose inmune, pura y bella.

### Deidades clásicas

#### Sri-Lakshmi



*Figura 9: Śrī-Lakṣmī rodeada de elefantes oro y sentada sobre loto.*

El término *śrī* sugiere capacidad, poder y virtudes, tanto como belleza, gloria y un rango social alto. Sin embargo, este poder no es visto como un poder opresivo, sino liberador: trae dicha, abundancia, prosperidad y fortuna. Sri-Lakshmi, por lo tanto, es una deidad que anuncia prosperidad, poder y fama, tanto como para un individuo como para una sociedad. Se le suele relacionar con dos objetos: el elefante y la flor de loto. En el primer caso, el elefante sugiere autoridad real, dado que era un animal utilizado para las batallas, así como para los desfiles reales. En el caso de la flor de loto, tal como hemos mencionado con Sarasvati, sugiere pureza, trascendencia del mundo terrenal, así como fertilidad. Cuando Sri-Lakshmi aparece asociada con Vishnu, sus cualidades parecen restringirse; para esos casos Sri-Lakshmi es representada como una esposa leal y sumisa; es muy popular, por ejemplo, el

motivo iconográfico donde ella aparece lavándole los pies a Vishnu. Si bien conserva parte de sus cualidades de fertilidad, abundancia y protección, otra gran parte de sus características se reducen al orden doméstico, a satisfacer la cooperación y el beneficio interdependiente entre el hombre y la mujer. Es más, algunas veces la imagen de ambas deidades aparece mezclada como un solo ser donde la mitad representa a Vishnu y la otra mitad a Lakshmi



*Figura 9: Śrī-Lakṣmī lavándole los pies a Viṣṇu.*

### **Sati**

Los mitos centrales de Sati comienzan a aparecer con las obras de teatro de Kalidasa (V y VI siglo A.C.) y los *Puranas* (350 A.C.). Según estos, debido a las cualidades austeras y puras de Sati, hija de Daksha, atrae a Siva quien le concede el favor de casarse con ella frente a Brahma. Sin embargo, Daksha se burla de esto lo que hace que la pareja de dioses se retiren al monte, mientras Daksha planea un gran sacrificio al que invita a todos los dioses, menos a Sata y a Siva. El dios no parece ofenderse, pero Sati enfurece por el insulto de su padre hacia su esposo y viaja a casa de Daksha donde se suicida. Cuando Siva se entera de los hechos se llena de ira y crea a Virabhadra y a otros demonios que manda al hogar de Daksha, donde se enfrentan y vencen a los seres divinos que estaban reunidos presenciando el sacrificio. Finalmente, una gran parte de las versiones del mito relatan cómo se reinstaura el sacrificio, se resucita a Daksha y la ceremonia continúa sin contratiempos ahora en presencia de Siva.



**Figura 11:** *Pārvatī amamantando a Ganeśa*

En otros mitos, Siva descubre el cuerpo de Sati y lleno de dolor lo levanta y lo carga a través del universo, desmembrando el cuerpo de Sati que, al caer los pedazos sobre la tierra, fundan un lugar sagrado llamado *pitha*. De esta manera, la tierra vuelve a ser sacralizada (la tierra, recuérdese, entendida como el subcontinente indio). La tierra es el cuerpo de Sati, convertida en tierra se vuelve accesible a sus devotos.

Este mito es muy cercano al de Parvati, quien también se casa con Siva, pero a diferencia de la otra deidad, Parvati cuenta con un mejor destino y es representada como una esposa fiel y fértil como con la tierra, aunque su mito tiene una

carga sexual más fuerte que la relaciona más con los textos *Tantras* donde despliega la mayoría de sus cualidades eróticas. Interesante es remarcar que Parvati es pintada como una diosa de tez negra y que en una gran parte de su iconografía se la representa dando de amamantar a Ganesa, hijo que obtiene de su relación con Siva.

### **Annapurna**

Annapurna, una forma de la diosa Parvati, es deidad de la comida, la nutrición y es considerada como la que brinda el sustento. Su nombre viene de las raíces sánscritas *anna* que significa “comida” y *purna* que significa “llena”, “llenar”. En la creencia popular, rezar a esta diosa significa no quedarse sin sustento nunca. Annapurna está dotada con la habilidad de proveer sustento para un número ilimitado de personas. En representaciones artísticas aparece Siva extendiendo su plato (cráneo) para pedirle a Annapurna comida a través de la cual el dios obtiene energía para alcanzar sabiduría, conocimiento e

iluminación. A ella se le representa sosteniendo un recipiente con comida en una mano y en la otra, una cuchara para distribuir esta comida a sus devotos. Annapurna también simboliza el aspecto divino del cuidado amoroso y por tanto, es una imagen maternal.

El origen de Annapurna se relaciona con una historia de Brahma y Vishnu donde los dos dioses se encuentran muy preocupados por la escasez de comida en el mundo que resulta en la muerte de muchos seres vivos. Los dioses recurrieron a Siva, quien invita a Annapurna a la Tierra y le ruega por comida. Siva distribuye la comida recibida y le promete a Annapurna que desde entonces ella continuará nutriendo a la gente de la Tierra y a cambio, él daría *moksha* (liberación) a la gente de Varanasi donde ella reside.

### **Durga**

Durga tiene la función principal de combatir los demonios que ponen en riesgo la estabilidad del cosmos; para dicho fin se le representa con cuatro brazos en los cuales porta un arma diferente. Cabalga en un león feroz y su epíteto más conocido es Mahisa-mardini, “la que mató al demonio Mahisa”, siendo Mahisa un demonio búfalo. Sin embargo, a la vez que guerrera se le suele representar adoptando el papel de madre, cuando se la convoca para pedir por buenas cosechas y la fertilidad de la vegetación.

Entre los varios mitos que existen sobre el origen de Durga, el más común e interesante para nuestro análisis es en el cual Mahisa, tras realizar actos heroicos, obtiene un favor de los dioses por el cual se vuelve invencible frente a cualquier oponente, excepto una mujer. De este modo, vence a todos los dioses y usurpa sus lugares hasta que éstos, enfurecidos con Mahisa, se reúnen para poner fin a su tiranía. Para esto, los dioses se solidifican mediante la irradiación de sus energías y crean a una mujer hermosa cuyo esplendor se difumina por todo el universo. Esta mujer es la fundición física de varios dioses: su cara es de Śiva, su pelo de Yama, sus brazos de Visnu, etc.; sumado a eso, cada divinidad le ofrece un arma: Siva el tridente, Visnu el *cakra* (arma en forma de rueda), de Vayu el arco y la flecha y así sucesivamente. Este mito aparece en un momento de crisis del

cual “sólo es posible salir con la ayuda de una mujer, de un guerrero superior, de un poder peculiar de la diosa con el que se pueda engañar al demonio o una combinación de estas tres”<sup>24</sup> Finalmente, Durga derrota con facilidad a Mahisa convocando a otras diosas en su ayuda, en especial a Kali (en algún punto la antípoda de Durga, pues destruye todo indiscriminadamente) y a las Matrikas (madres) que con frecuencia son siete.

Durga, por ende, viola el modelo ideal de la mujer hindú vislumbrado en deidades como Sita, Parvati o Sri-Lakshmi cuando es asociada a Visnu. No es sumisa, no está subordinada a una deidad masculina, no realiza quehaceres domésticos y se destaca en todo aquello que, usualmente, pertenece a las actividades masculinas como la guerra. Pero sí reúne una cualidad maternal importante que es la justicia, el ayudar a los desprotegidos. Sus batallas siempre tienen como propósito ayudar a los dioses, sus enemigos nunca son inocentes sino son demonios arrogantes y malévolos. Es más, ni siquiera es iracunda como Kali, más bien realiza sus deberes de batalla con mesura, control y orden.



*Figura 12: Durgā, el león y sus armas.*

---

<sup>24</sup> *Op. cit.*, 1988; pp. 97.

## **Tejiendo los hilos: Bhārāt Mātā, modernidad y símbolos tradicionales**

Este breve repaso por el pasado iconográfico de algunas deidades nos lleva, ahora, a poder contemplar con más destreza la iconografía referente a Bhārāt Mātā. Para ello habrá que separar, dentro de la iconografía existente, cuando aparecen símbolos modernos (como el mapa, la bandera, armas modernas y personajes históricos) y cuando aparecen símbolos tradicionales observados en otras deidades hindúes (la flor de loto, el león, las posiciones corporales, etc.).

Bhārāt Mātā y Prithivi se relacionan pues la segunda está íntimamente asociada con la tierra, además de que presenta cualidades maternas. De Prithivi quizá provenga la idea de una diosa madre que es amable, protectora, que sostiene y nutre a sus hijos. Además, Prithivi, al igual que Bhārāt Mātā, es una diosa que cobija a todos los que viven en ella pues es una personificación de la tierra misma –al igual que Bhārāt Mātā es una personificación del territorio nacional. La asociación de Bhārāt Mātā con Sarasvati también se encuentra en términos de la sacralidad del espacio; el río sagrado que representa Sarasvati se extiende en Bhārāt Mātā para incluir todo el territorio; cada río, cada montaña, cada rincón de India. La protección de Sarasvati a las creaciones artísticas y culturales se relaciona con las palabras que anteriormente cité de Bipinchandra Pal; toda creación de India es emanación de un aspecto de Madre India. Iconográficamente, Sarasvati se asemeja a Bhārāt Mātā de Tagore, pues ambas tienen cuatro brazos (aunque este rasgo no es exclusivo a Sarasvati). La presencia de lotos blancos a los pies de Bhārāt Mātā sugiere un parecido iconográfico con Lakshmi; dichos lotos simbolizan no sólo pureza, sino fertilidad, concepto vital para la noción de Bhārāt Mātā como deificación del territorio indio, un territorio fértil de donde surgen los hijos que habrán de defenderla cuando se encuentre bajo amenaza. Los mitos de Sati la ligan íntimamente con el territorio. Al igual que Bhārāt Mātā, el cuerpo mismo de Sati crea lugares sagrados; como veremos en diversas imágenes, el cuerpo de Bhārāt Mātā ES el mapa de India y por tanto, éste se sacraliza. Por otro lado se encuentra Annapurna,



cuya relación con Bhārat Mātā es evidente en la pintura de Tagore. En la pintura, Bhārat Mātā trae en una de sus manos un recipiente con comida, al igual que Annapurna; en ambas diosas, la comida simboliza el aspecto maternal y de cuidado. Ambas son diosas que procuran el bienestar físico de sus hijos a través de la comida. Al mismo tiempo, esto resalta sus cualidades de fertilidad y su cercanía con la tierra, las cosechas y todo lo referente a la abundancia de un territorio rico y fértil. Es probable que la referencia a Annapurna en la pintura de Tagore tenga que ver con el momento histórico que fue pintada, pues India había atravesado varias hambrunas que tenían a la población en descontento con el gobierno colonial. Equiparar a Bhārat Mātā con Annapurna enviaba el mensaje que India independiente habría de procurar comida y sustento de todos sus habitantes. Pero la diosa que se relaciona más estrechamente con Bhārat Mātā es Durga y no sólo conceptualmente, sino iconográficamente. Es necesario recalcar que no en todas sus imágenes Bhārat Mātā se encuentra en actitud combativa, ni portando armas, pero cuando sí se presenta de esta manera, el parecido con Durga es remarcable. El compañero de Durga, el león, es también un elemento recurrente en la iconografía de Bhārat Mātā. Cabe mencionar que el culto a Durga se popularizó en Bengala a principios del siglo XX, época en la que surge la imagen de Bhārat Mātā; si consideramos que Durga era la deidad femenina más popular de la época, resulta sólo natural que los artistas retomaran su iconografía para configurar la imagen de la nación como diosa. Si Durga ya era digna de respeto y adoración y además era considerada una figura materna para Bengala, es lógico que sus rasgos se traspusieran a la nueva deidad que habría de poseer las mismas cualidades y al mismo tiempo representar una madre para toda India. Buscando la semejanza de estas dos diosas se pretendía, quizá, extender el culto ya existente de Durga a todo el país. Aunado a esto, Durga es una diosa que tiene la capacidad de vencer a cualquier demonio o enemigo (en el caso de Bhārat Mātā, el imperio británico). Es, igual que la diosa nacionalista, una mujer fuerte y preparada siempre para el combate, pero al mismo tiempo benévola y con cualidades maternas. Es importante la semejanza pues tanto Durga como Bhārat Mātā son mujeres y madres, pero no esposas; es decir, no están relacionadas con ningún consorte y al parecer

eso no es relevante en ellas –faceta que sí está presente y es muy importante en la mayoría de las diosas hindúes.

Por otro lado, rastremos tres características que aparecen ligadas pero que, para una mayor profundidad de análisis, escindiremos teóricamente en tres perfiles de Bhārāt Mātā: como madre, como diosa, como guerrera. A partir de estas escisiones teóricas y tipológicas seremos capaces de analizar, con prolijidad, los símbolos que argumentan, detrás de su dimensión puramente gráfica y estética, la ideología de un pasado en común, una tradición de pertenencia que ha hecho de Bhārāt Mātā la deidad fundamental para la representación de la nueva nación India.

La mujer, para la concepción india, tiene diversas facetas, lo cual la hace temible, peligrosa e intrigante. En la mujer predominan distintos rasgos en distintos momentos; una misma mujer puede ser madre, esposa, hija, etc. La mujer es una y todas al mismo tiempo y esta es una característica que comparte con la devi (diosa). Las diosas, al igual que las mujeres, tienen diferentes dimensiones. Bhārāt Mātā no es la excepción: a veces se le presenta como diosa, a veces como madre y a veces como guerrera dependiendo la ocasión, objetivo y momento histórico en el que se le representa.

### **Bhārāt Mātā de Tagore**

Antes de proceder al análisis iconográfico, es importante darle un apartado especial a la primera imagen conocida de Bhārāt Mātā, realizada por el pintor Abanindranath Tagore. Como ya señalamos, este pintor fue el primero en escindirse de la academia inglesa de pintura y recuperar la forma tradicional de la pintura india; ésta fue la primera imagen conocida, al menos dentro de las bellas artes, de Bhārāt Mātā basada en el himno *Vande Mātāram*. La imagen (**figura 13**) personifica a Bhārāt Mātā vestida como una mujer asceta sosteniendo cuatro objetos simbólicos a la manera convencional de una deidad hindú. Pero

dichos objetos no son tan convencionales como la figura en sí: son emblemas de aspiración nacionalista hacia la autosuficiencia económica, política y cultural. En su mano izquierda inferior sostiene un puñado de comida (*anna*), en su mano izquierda superior un manuscrito



**Figura 13:** Abanindranath Tagore *Bhārāt Mātā*

que representa la educación secular (*siksha*), en su mano derecha inferior un rosario que representa el conocimiento espiritual (*diksha*) y en su mano derecha superior una tela (*vastra*). En un nivel interno de tradición podemos percibir que, al igual que Sarasvati, sostiene un libro en el que estaría contenida la cultura, el progreso cultural; que al igual que Prithivi y Annapurna sostiene comida que representa la capacidad nutritiva de la diosa; sostiene un rosario como la mayoría de las deidades hindúes para consagrar su sacralidad y se agrega el componente de la tela que cobra relevancia en relación al movimiento *swadeshi*: se trata de la independencia económica y textil tradicional india contra el sometimiento colonial. Vemos a sus pies unas cuantas flores de loto blancas indicando fertilidad, pureza y sacralidad, que de inmediato la

relacionan con Lakshmi. En su totalidad, la imagen transmite serenidad, cuidado, una diosa fértil aunque simple, vestida con los atuendos tradicionales de la mujer bengalí, el sari, pero un sari demasiado puritano, como señalara Nivedita, que ofrece regalos a sus hijos y viene acompañada de un halo luminoso destinado a espantar demonios coloniales.<sup>25</sup> Por otro lado, es importante analizar su vestimenta de asceta color azafrán. En primer lugar, puede relacionarla con Parvati, pues la relación de dicha diosa con su consorte, Siva, representa la tensión que existe en el Hinduismo entre el ideal ascético y el de padre de familia. La mayoría de las veces, Parvati representa el hogar, pues su misión es hacer que Siva se aleje del ascetismo y el yoga para así acercarlo al mundo del matrimonio, el sexo y la familia; sin

<sup>25</sup> Ramaswamy, S. *The Goddess and the Nation*, Duke University Press, 2010; pp. 15.

embargo, en varios episodios se le describe realizando largos periodos de ascetismo con el fin de conseguir favores de los dioses. A través de la historia de Parvati se establece que las austeridades son un medio eficaz para obtener favores y que no es exclusivo de los hombres. Así mismo, episodios de ascetismo son comunes a otras diosas. En este caso, el ascetismo de Bhārat Mātā puede representar su compromiso con la causa Swadeshi, de la que Tagore era un importante vocero. Por otro lado, la importancia de la ropa en la sociedad india radica no sólo en ser un indicador de estatus político y social, sino en transmitir pureza y contaminación. El uso mágico o transformativo de la ropa, por el cual la persona que la usaba se transformaba por las cualidades inherentes de la tela es un indicador importante de porqué la Bhārat Mātā de Tagore se viste de azafrán. Los indios parecen haber considerado a las personas como una combinación de sustancias bio-morales, como una amalgama de colores, cualidades y texturas que cada uno tiene en su espíritu. En la química hindú, el color no sólo era un accidente de la materia, sino una manifestación independiente del espíritu que forma, por ejemplo, la tela roja (Bayly, 1986). Así, el espíritu de la tela roja o, en este caso, azafrán, se combina con la sustancia moral de una persona y la transforma. Diferentes telas, tejidos y colores poseían distintas cualidades. El color, así como la textura, era un rasgo esencial de la cualidad de la tela y tenía el poder de modificar el estatus moral y material del que lo usaba. La ropa de distintos colores se consideraba que realizaba funciones mágicas y simbólicas; resaltaba o destruía las cualidades innatas del individuo. La ropa podía, así mismo, capturar la santidad. Al vestir a la Madre de color azafrán, Tagore exalta su estatus moral superior al presentarla en el color tradicional de los ascetas hindúes. Así, Bhārat Mātā no es sólo una mujer bengalí, sino una mujer con cualidades morales superiores, incluso religiosas. Como explica Bayly, el color de la tela tiene el poder de absorber y transformar al individuo que la porta y por eso Bhārat Mātā se vuelve una mujer santa, sagrada. El salto de esta primera imagen de Tagore de Bhārat Mātā como mujer asceta a la imagen de Bhārat Mātā como una diosa más del vasto panteón hindú, es un salto lógico si se piensa que desde un principio se exaltan sus cualidades morales y religiosas. El gesto de la mujer en esta pintura es, además, de una

perfecta calma, pero no por ello indefensa; como mencioné anteriormente, el ascetismo para la religión hindú es, después de todo, un medio poderoso y eficaz para conseguir lo que uno desea. Finalmente, la vestimenta de asceta es, quizá, un símbolo de la regeneración moral y espiritual de India al igual que la tela hecha a mano es un símbolo poderoso del movimiento swadeshi.

Ahora bien, su contenido nacionalista y fundamentalmente político se hace evidente mediante el contexto en el que fue creada dicha pintura: durante la agitación en contra de la partición en Bengala, por los años de 1904, cuando Tagore estaba muy comprometido con el movimiento *swadeshi*. La imagen, además, repercutió en los medios de comunicación de aquella época y fue utilizada dentro de los estandartes del movimiento casi a la par que el himno *Vande Mātāram*. Al mismo tiempo, la representación dentro de las pautas tradicionales del arte indio hace que la pintura no sólo tenga una fuerte significación nacionalista iconográfica, sino que también estéticamente plantea una rebelión en contra de las figuras británicas y el arte académico, como señala Borreguero, el hecho de que Nivedita haya sugerido que la imagen sea puesta en los templos generaría que se sustituyera “las deidades locales por la nación como objeto de culto” democratizando “la esfera religiosa y, gracias a la propagandística del arte, los recintos sagrados pasarían a ser ‘templos nacionales’ abiertos al público”<sup>26</sup>.

### **Como madre**

Dentro de su aspecto maternal, así como en las diosas en las que prevalecía este aspecto, hallamos las características de la bondad, compasión, justicia y pureza. Si observamos con detalle la **figura 14** notaremos varias cualidades que ya hemos atribuido algunas diosas: detrás de ella aparece una luz que lo irriga todo descorriendo los mantos de la oscuridad, espantando a esas nubes con formas maléficas (quizás los demonios

---

<sup>26</sup> Borreguero, Eva. *Hindú: nacionalismo religioso y política en la India contemporánea*. Los libros de la Catarata, 2004; pp. 90.

coloniales), similar a los destellos de Uṣas. Por otro lado, sostiene a un niño como Pārvaī sostiene a Ganeśa, pero en vez de estar adornada de lujos viste sobriamente con un manto blanco; posiblemente, señala Ramaswamy, sea una viuda como suele ser representada Satī<sup>27</sup>. Al mismo tiempo, el manto blanco ofrece un aspecto de pureza (como el cisne de Sarasvatī), así como, inevitablemente, asimilamos tal castidad de vestidos a las imágenes



**Figura 14:** Pandit Shripad D. Satwalekar, *Sin título*.

cristianas de la Virgen. Detrás de ella, a su izquierda, cae un río del cielo que parece purificar y aliviar el escarpado de las piedras oscuras y rígidas, un río de aspectos espirituales y terrenales como los de Sarasvatī, Gangā y Jumnā. A su vez, dentro de la esfera del presente, notamos con claridad la forma del mapa de India que obtiene el cuerpo de Bhārāt Mātā y que a un costado de su pie, donde estaría situado Sri Lanka, hay un recipiente dorado como el que remarcamos en las imágenes de Sarasvatī que representa los ritos sagrados y tradicionales. Algo que sorprende de esta imagen es su ascetismo

simbólico: si bien podemos rastrear algunas relaciones iconográficas con la tradición hindú, notamos que no

hay referencias completamente explícitas sino, más bien, Bhārāt Mātā aparece como una madre vestida rústicamente al punto de que podría ser apreciada, por ejemplo, por cualquier creyente musulmán que tenga una relación lateral con la tradición hindú. Es decir, esta figura despojada es capaz de incorporar otras creencias y culturas que, sin embargo, se hallan en el mismo territorio que se pretende liberar; más adelante nos explayaremos mejor sobre el tema.

<sup>27</sup> Ramaswamy, S. *The Goddess and the Nation*, Duke University Press, 2010; pp. 24.

En la **figura 15** el aspecto de Bhārāt Mātā como madre se recubre del espectro de lo que podríamos denominar “madre patria”, es decir, de un aspecto político moderno. A diferencia de la **figura 14** la “madre patria” no aparece con un aspecto desamparado, ni suplicante, sino que refleja poder, energía y mucha vitalidad. En sus faldas aparece Gandhi, como hijo ayudado y consolado por su madre India y en sus cuatro brazos sostiene cuatro objetos simbólicos: dos tradicionales, dos modernos. En la mano izquierda inferior porta una flor de loto que, como hemos remarcado, aparece en deidades como Sarasvati, Sri-Lakshmi o Durga representando la pureza espiritual sobre la impureza terrenal del mundo, así como la fuerza y fertilidad de los atributos espirituales; en la mano derecha superior



**Figura 15: Bhārāt Mātā** Cromo  
litografía publicada por Tower Half-Tone  
Company

sostiene un caracol marino que representa el sonido *om* del cual emerge la creación y que lo podemos encontrar asociado a deidades como Vishnu, principalmente, y en deidades femeninas como Sri-Lakshmi y Durga. Con respecto a los símbolos modernos, en la mano izquierda superior sostiene la bandera canonizada de la India que parecería reemplazar el tridente combativo de Durga, mientras que con la mano derecha inferior sostiene una paloma blanca, símbolo occidental de la paz, que aprieta sobre el pecho de su hijo Gandhi. Un símbolo muy interesante que se sostiene entre el limbo de lo tradicional y lo moderno es el de la *charka* (la rueca) que propone la independencia material y económica

de las colonias inglesas mediante la producción autónoma de la vestimenta (sumamente significativa dentro del status social indio) y que fue el símbolo *swadeshi* por excelencia, como se puede observar en la foto de Gandhi, **figura 1**. Hacia el fondo, entre el vaho de nubes, se ve una deidad similar a Shiva o Krishna que podemos relacionar con los poderes de Durgā para convocar otras diosas en su ayuda, aquí Bhārāt Mātā convoca a las deidades

(a fin de cuentas, la tradición) para vencer a los demonios coloniales. Finalmente, la vemos reposar sobre un mundo no cartografiado del cual se yergue la deidad con la forma del mapa de India lograda mediante la posición *lalita asana* que representa una típica postura de las deidades y la meditación hindú. Entonces, a diferencia de la figura anterior, nos encontramos con una madre más fuerte y luminosa debido a que las correspondencias entre los símbolos modernos y tradicionales se entrelazan con más energía. Si podemos extraer una línea de argumentación de la siguiente imagen podríamos pensar en la creación (por medio del símbolo del caracol) de una nueva nación (por medio de la bandera), pura y espiritual (por medio del loto), independiente (por medio de la rueca) y construida de su pasado (todos los símbolos que ornamentan la espiritualidad tradicional de Bhārāt Mātā).

Hay una amplia gama de imágenes que muestran a Bhārāt Mātā amamantando niños o patriotas, protegiendo en sus faldas a Gandhi sobre un mar tempestuoso (el cuadro de Prabhu Dayal *BhaatMātā Ki Godh Mein Mahtma Gandhi*), sosteniendo en ancas a un Bose vestido de militar, pero desarmado (como en la representación de Sudhir Chowdhury *Bhārat Santan*), o abrazando nuevamente a un Gandhi símil Cristo, con tres heridas en las costillas derechas (*Bapuji on Eternal Sleep*). En la mayoría aparece con la bandera de la India, con la rueca, con el caracol marino, la flor de loto, quizás armada de algún tridente, quizás de algún sable, casi siempre acompañada del león. Pero ¿qué aspecto predomina: como madre idílica, como madre patria o como deidad? Estos aspectos están completamente fusionados: como deidad madre de dioses y humanos, cercana a Pṛthivī, “diosa de la tierra”, y por lo tanto madre de toda la India, madre patria, capaz de contener a sus hijos, ayudarlos, cuidarlos, nutrirlos, por lo tanto madre idílica. Como en una muñeca rusa una idea está contenida dentro de la otra, por lo tanto, tales características no son excluyentes sino, más bien, incluyentes y recíprocas.

Ahora bien, habiendo tantos dioses dentro del panteón hindú ¿cuál fue la necesidad del inconsciente colectivo indio que llevó a que Bhārāt Mātā tuviera esas cualidades maternas? Según Gupta la metáfora predilecta del nacionalismo “es el cuerpo femenino y



las diversas facetas de ‘madre’ –madre patria, lengua madre, maternidad- las que sirven como el símbolo más universal y potente para imaginar la nación”<sup>28</sup>. Es muy interesante detenerse en estas tres subdivisiones del concepto madre: madre patria, lengua madre, maternidad. Hemos visto como Bhārāt Mātā aparece rodeada de símbolos y posiciones que la representan como madre patria y con atributos de la maternidad (bondad, justicia, compasión), faltaría, entonces, ver cómo se incorpora la faceta de lengua madre dentro de la figura de Bhārāt Mātā.

En la **figura 16** vemos una doble Bhārāt Mātā (recordemos los poderes de Durgā para convocar otras diosas) la primera deidad lleva el *kirita makuta* y sólo sostiene la bandera moderna de India, circa 1947; la deidad ulterior que aparece por detrás del halo luminoso



**Figura 16: Svadhin Bhārat.** Cromo litografía publicada por S.N.S. Calcutta, circa 1947.

de la primera, entre tinieblas coloniales, vistiendo sin joyas, humilde, como en la **figura 14**, sostiene la bandera ulterior, circa 1931, con el símbolo de la rueda y detrás de ella las bandearas de 1921, 1916, 1907, 1906, con inscripciones en hindi. Pareciera narrar la historia simbólica de la madre patria, de la identidad materna, en conclusión de la iconografía de Bhārāt Mātā. Es más, bajo la esplendorosa Bhārāt Mātā de primera plana se lee una frase en dos lenguas: bengalí e hindi que enuncian

“Bhārat independiente”. A los costados de estas inscripciones vemos las cadenas opresivas y enfermas del

colonialismo romperse como si Bhārāt Mātā tuviera los atributos liberadores de Aditi. Cadenas que, sobre todo, se quiebran por la fuerza de la lengua materna, de la lengua que delimita el pasado, la tradición, la patria, la lengua de Bhārāt Mātā, la lengua madre. Esta imagen no es la única: cantidad de almanaques, portadas de diarios subversivos y

<sup>28</sup> Gupta, Charu. “The Icon of Mother in Late Colonial North India: 'Bhārāt Mātā', 'Matri Bhasha' and 'Gau Mātā'”, en: *Economic and Political Weekly*, Vol. 36, No. 45, noviembre, 2001, pp. 4291-4299.

nacionalistas, así como panfletos, mezclan la figura de Bhārāt Mātā con diversas frases (muchas extraídas del *Vande Mātāram*) ponen en relevancia la idea de una lengua madre capaz de sublevarse a la capciosa homogenización lingüística introducida por el colonialismo inglés. Otro detalle a tener en cuenta dentro de la **figura 16** es que la escritura tiene el mismo nivel que los símbolos de la rueda, la flor de loto (a los pies de Bhārāt Mātā), las cadenas y otros tantos símbolos. Esto se debe a que, en un país donde una cantidad muy alta de lenguas conviven, complementar las lenguas hegemónicas con una simbología que trasciende las particularidades lingüísticas produce el efecto de identificación más allá de las variedades del lenguaje. El *adentro* de la lengua se unifica por medio de la potencia sintética y universal de los símbolos, disipando las diferencias que atentan contra la unidad nacional.

Continuando con las características maternas, siguiendo a Jasodhara Bagchi, se hace evidente que el nacionalismo burgués de la Bengala colonial, durante el último cuarto del siglo XIX, se apropió de la imagen de la madre para representar la aspiración nacionalista, a saber, de un pasado en común, de una fraternidad interna unida y sólida, contra los demonios coloniales que trataban de fragmentar tal unidad. La maternidad de la tierra que dependía de la espiritualidad trascendental, observada en Prithivi, emergió como un símbolo funcional por parte del nacionalismo indio para reclamar su pertenencia al territorio.<sup>29</sup> Para ello, como hemos dado a entender, se tuvo que unir los terrenales y espirituales, como Sarasvatī era concebida como un río terrenal y río divino, aparecen mezcladas en las imágenes el aspecto de madre bengalí, cariñosa y humilde, y el aspecto espiritual que se enlaza a la tradición cultural hindú repleta de joyas, coronas y demás ornamentos significativos. Siguiendo a Ramaswamy, la iconografía del discurso nacionalista en torno al mundo y, específicamente, al mapa de la India está llena de motivos familiares: el país es imaginado como la tierra natal (madre patria) donde los ciudadanos

---

<sup>29</sup> Bagchi, Jasodhara. "Representing Nationalism: Ideology of Motherhood in Colonial Bengal", en: *Economic and Political Weekly*, No. 24, pp. 65-71.

constituyen una hermandad que se refleja visualmente en los símbolos en común. En este sentido, tales hermanos, comparten una lengua materna y una iconografía en común que se opone a la lengua inglesa colonial así como de los símbolos coloniales.

Hemos dicho que la **figura 16** parece narrar la progresión en la representación de Bhārāt Mātā, esto se debe a que su imagen no se vio exenta de los pormenores históricos. Al comienzo, durante fines del siglo XIX, se la representa como una madre desvalida que requiere de la ayuda de sus hijos (como en la **figura 14**); más tarde, cuando el nacionalismo indio cobra una fuerza más sólida y el Imperio Inglés parece debilitarse, además de la necesidad de construir una diosa fuerte que no deje a la sociedad India sucumbir al gobierno colonial que trataba de convencer a la sociedad india de su pasividad necesaria dada la incapacidad para autogobernarse, Bhārāt Mātā empieza a ser personificada como una madre iracunda, armada, una guerrera asociada a la personalidad de Durgā como diosa valiente, victoriosa y autónoma; mientras que a partir de la década de 1920 cuando el movimiento nacionalista adquiere su giro no-violento gracias a la presencia de Gandhi, Bhārāt Mātā se transforma en una madre compasiva, desarmada, que irradia paz, sabiduría y ofrece su regazo fértil a todos sus hijos. Por ende, prosigamos con su aspecto combativo.

Para los bengalíes, acostumbrados a la adoración de una variedad de cultos femeninos, la resonancia emocional ligada a la figura de la madre esclavizada tendía a ser particularmente poderosa. Sin embargo, la madre no es sólo una figura simbolizando esclavitud. Los cultos femeninos –al igual que la figura de Bhārāt Mātā– también representan poder, una imagen de resurgimiento y fuerza aterradora, irrevocablemente asociada en la mente bengalí hindú con el concepto de *shakti*, de cuya gracia depende el éxito de la iniciativa patriótica.

Según Tanika Sarkar, la imagen de la Madre en el imaginario nacionalista se representa en tres estados que corresponden al pasado, presente y futuro. La madre en el pasado era una figura de abundancia, paz y benevolencia, una cuidadora y proveedora. La



riqueza del pasado persiste en las cualidades físicas de un suelo rico, verde y fértil. El resplandor del pasado encuentra su antítesis en la imagen de oscuridad y ruina que se encuentra en el presente colonial. En este estado presente, la madre se vuelve o la arquetípica víctima femenina o una imagen poderosa e iracunda. La figura de la diosa como Kali o Durga se populariza en la época del movimiento *swadeshi* debido, quizá, a una explícita sensación de ira de la época. A través de su sed de venganza, la Madre hará de sus hijos una nación de héroes. Estos dos modos de representar a Bhārāt Mātā en el estadio presente indican la tensión latente en el nacionalismo entre el principio de fuerza femenina y

acerca de la violencia y capacidad de destrucción latente en ella. Una vez que la madre –ya sea por medio de su ira o de su fuerza cuando está calmada– despierta a sus hijos, la lucha por el liderazgo pasa de sus manos a las manos de sus hijos. Así, el rol de la mujer es limitado y cuándo éste termina, ella regresa a su hogar a fungir como madre y ya no guerrera.

### Como guerrera

La imagen de Bhārāt Mātā como guerrera la encontramos con más frecuencia durante las primeras décadas del siglo XX, tal estilo de representación presidió varias organizaciones clandestinas que surgieron durante estas décadas para derrotar al fantasma del colonialismo. En la **figura 17** Bhārāt Mātā se encuentra rodeada de armas modernas como rifles y cañones, así como de armas de antaño como arcos y flechas y algunos sables. A su vez, el mapa sobre el cual se construye el cuerpo de Bhārāt Mātā se ve complementado con la imagen de un león, asociado a la deidad combativa de Durgā. El león, dentro de la mitología referente a Durgā, representa el poder de voluntad, la

**Figura 17:** Portada del libro *Deshabhaki ke Geet* (Canciones devocionales nacionales) Hindustan Ghadar Press, San Francisco, 1916

determinación, y el hecho de que ella lo monte significa que domina tales cualidades por sobre las debilidades del ego. Montada a su león Durgā venció a los demonios que traumatizaban a los dioses, bendijo aldeas y a yogis, combatió contra cualquier fuerza que intentará alterar la paz social; aunque al mismo tiempo, dentro del mito de Mahisa y Durgā, el demonio cuando combate con la deidad muta en varios animales como un búfalo, como un elefante y, finalmente, como un león. Esto se corresponde con lo que señala Ramaswamy sobre que el león también está asociado a Britania: pareciera ser que bajo un aura burlesca y subversiva, los artistas incorporan el león en la imagen de Bhārāt Mātā dando a entender que la fuerza del Imperio Británico debe ser subyugada y domesticada por la madre India.<sup>30</sup> Lo mismo sucede con otra cantidad de símbolos modernos que se incorporan a la figura de Bhārāt Mātā pero se funden con correspondencias simbólicas del pasado: las armas, por ejemplo, que aparecen en la **figura 17** incorporan un arsenal colonial como fuerza liberadora, es decir, dominar las armas del enemigo para vencerlo, pero estas armas también son relacionadas con las que se batía Durgā sólo que tenuemente modificadas (el sable inglés en lugar del sable curvo, la escopeta en lugar del tridente, etc.) ; u otro ejemplo como la trompeta que aparece en lugar del caracol marino y que, por consiguiente, pasa de significar el sonido creador *om* al sonido de combate de las trompetas, aunque fundiendo ambos significados: la creación de la nueva nación requiere de salir a la batalla.

---

<sup>30</sup> Ramaswamy, S. *The Goddess and the Nation*, Duke University Press, 2010.



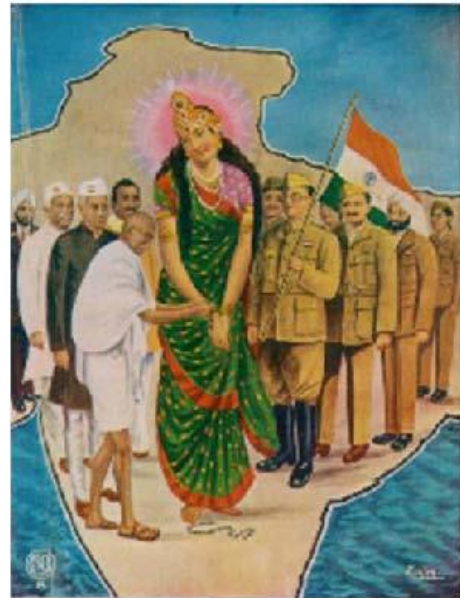
*Figura 18: Subhas Balidan publicado por Paul Picture Publishers, Simla, circa 1945.*

Este cruce de símbolos pone a Bhārāt Mātā, por un lado, a la altura de la tradición hindú de deidades comparándola, quizás, con la más atípica y autónoma de las diosas como Durgā y, por otro lado, a la altura de su enemigo occidental. Tal nivelación (interna, en tanto deidad, externa en tanto guerrera moderna) genera un efecto doble: hacia adentro de pertenencia y unión de la sociedad india, hacia afuera de intimidación de los demonios coloniales. En la **figura 18**, *Subhas Balidan*, Bhārāt Mātā recibe en pose de bendición la cabeza de

Subhas, de rodillas, que desangra sobre el río de cabezas de patriotas mientras que con su tridente somete al demonio colonial.

Detrás de ella, entre las tinieblas, aparece Nehru y Bose iluminando el futuro de la India. En la **figura 19** aparecen alrededor de la diosa las fuerzas armadas de Bose, las político diplomáticas de Nehru y el personaje político, ético y espiritual de Gandhi. Aquí, Bhārāt Mātā ya no tiene una personalidad furibunda, irritada y combativa, sino que es agraciada, compasiva y recibe a sus hijos combativos.

Esta transformación que se realiza a partir del giro no-violento del movimiento de Gandhi, sin embargo, no quita la idea de diosa fuerte de Bhārāt Mātā sino que ahora la batalla, más que armada, pasa a ser diplomática.



*Figura 19: Brojen, Shrinikhal Mukti, impresa por Picture Publishing Company, Bombay, circa 1946*

Esto se ve claramente, también, en la **figura 20** donde Bhārāt Mātā ofrece a Bose el sable, su faceta combativa, a Nehru la bandera, su faceta diplomática, y a Gandhi la rueca, su faceta de independencia económica, socio-cultural y espiritual, al tiempo que un sol resplandeciente ilumina su espalda.



**Figura 20: Mātā ka Bandhan Mochan.**  
Impreso por Rising Art College, Calcutta, circa 1950.

Por ende, a medida que la historia fue cambiando los frentes de batalla, la simbología combativa que rodea a Bhārāt Mātā cambia de armas e iconos.

En cuanto a la **figura 21**, que data aproximadamente de principios de los años 80, Bhārāt Mātā desfila triunfal sobre su león con diez manos en las cuales porta el tridente, el escudo y el sable mostrando su fuerza combativa que se complementa con la inclusión del territorio de Cachemira, último eslabón del Imperio Británico. Pero esta representación ya se complementa con otros aspectos de la diosa: el halo que todo lo ilumina de Uṣas; la flor de loto indicando pureza y fertilidad que se complementa con la hoz y la semilla que sostiene en una de sus manos, así como con los dos recipientes de agua que sostienen los brazos superiores y que, presumiblemente, indica nutrición. A su vez, así como las representaciones clásicas de Sarasvatī, llena un papel y una pluma que indica fertilidad cultural, lengua madre, enseñanza y aprendizaje. Finalmente, un rosario termina por enardecerla al nivel de bendición espiritual como tantas otras deidades hindúes.

Se observa, entonces, que el aspecto combativo de Bhārāt Mātā no es simplemente el de una diosa guerrera, armada, sino también el de una diosa que combate en varios flancos: el económico y cultural (símbolo de la rueca), el nacionalista diplomático (la bandera), el escrito y cultural (las escrituras, las inscripciones), y así sucesivamente. Cada uno de estos flancos, al ser nucleados a esta deidad adquieren la cualidad doble de lo terrenal y lo

espiritual donde se entremezclan las circunstancias históricas precisas y la trascendencia espiritual y cultural que reúne todo el pasado simbólico de la India.

### Como diosa



*Figura 22: Velu Cutantira Devi.  
Publicado por Erode, 1947.*

Si bien ya nos hemos referido a las características divinas de Bhārāt Mātā, aunque sea lateralmente, es momento de profundizar en esta faceta. No se ha dicho explícitamente, pero hemos asociado, una y otra vez, el aspecto de deidad de Bhārāt Mātā con la simbología tradicional, lo cual no es dato menor pues podemos deducir que la figura sacra de Bhārāt Mātā tiene como trasfondo la historia cultural de la India. Por ende, su faceta como deidad es más compleja de lo que supone en primera instancia, pues no se trata simplemente de la sublimación de la figura de Bhārāt Mātā como diosa en sí misma sino, más bien, de la sublimación de toda la historia espiritual de la India. Política, economía y hasta los rasgos psicológicos de la idealización maternal están intrínsecamente ligados a su faceta como diosa, pero no una diosa plana, exaltada en un presente inextricable, mejor aún: una figura divina tejida con los hilos simbólicos de la historia espiritual de India. Por lo tanto, lo espiritual en este caso no sólo trata de una trascendencia material metafísica, sino de una trascendencia histórica, cultural, de una conciencia colectiva histórica.

Si bien ya nos hemos referido a las características divinas de Bhārāt Mātā, aunque sea lateralmente, es momento de profundizar en esta faceta. No se ha dicho explícitamente, pero hemos asociado, una y otra vez, el aspecto de deidad de Bhārāt Mātā con la simbología tradicional, lo cual no es dato menor pues podemos deducir que la figura sacra de Bhārāt Mātā tiene como trasfondo la historia cultural de la India. Por ende, su faceta como deidad es más compleja de lo que supone en primera instancia, pues no se trata simplemente de la sublimación de la



*Figura 21: Sin título. Publicado por  
Coronation Litho, Shimla, circa 1983.*



En la **figura 22** Bhārāt Mātā aparece en la posición arquetípica de muchas otras deidades hindúes: sobre un trono de loto dorado (*padma asana*) que le ofrece la impronta real y próspera de Sri-Lakshmi, así como el aspecto de pureza y fertilidad. A su vez, sus piernas están en la posición de *lalita asana* que indica una posición de relajamiento y sensualidad y, finalmente, su mano derecha indica el *abhaya mudra* (“no temor”) mientras en la otra sostiene un cetro ambiguo entre flama y caracol marino, etc. Lleva la corona *kirita makuta* que exalta aún más su divinidad, un rosario y la aurora detrás de su cabeza. Hasta aquí, todas estas características que hacen de Bhārāt Mātā una deidad no son muy disidentes de las que podíamos observar en las deidades védicas, ni en la mezcla que irá apareciendo durante el período clásico de la

religión hindú, pero la pregunta sería ¿cuál es su función y correspondencia con, por ejemplo, la bandera India, el mapa o la pintura realista del Himalaya? Todas estas posturas y ornamentos simbólicos no sólo deifican a Bhārāt Mātā, sino que la sitúan dentro de una profundidad histórica y apropian, de esa forma, simbologías externas a la cultura hindú como la bandera, el mapa o el realismo pictórico. Tales símbolos divinizan algo más que una deidad, divinizan una historia, una nación y un territorio. Desde esta perspectiva Bhārāt Mātā no sólo apremia en sus imágenes la cultura hindú, sino que contiene además toda la

diversidad cultural de la India: musulmanes, cristianos, nativos, inmigrantes, estudiantes emigrados a Inglaterra, como campesinos indios. Es decir, su sacralización no se contiene sólo en la simbología hindú, sino que quiebra con ello y expande sus lazos simbólicos a toda la nación India, volviéndose una figura de referencia para toda la nación. En la **figura 23** aparecen personajes tan dispares como Gandhi, Buda, Jesús, inmiscuidos con personajes



**Figura 23:** T. B. Vathy *Message of Love*. Impreso por Bhagavati Insutries, Malavli, circa 1948.

de la política como Nehru y Bosé, tal sincretismo religioso, imbuido de una fuerte atmósfera política, proporciona a Bhārāt Mātā una identidad mucho más compleja que la de una mera diosa hindú que viene a aumentar el panteón de deidades.

### **La mujer hindú y sus representaciones divinas**

Según Brown (1990), “las figuras de las diosas e imagería femenina aparecen en muchas tradiciones del mundo pero, a menudo, dichas diosas se eclipsan y dicha imagería se vuelve periférica o subordinada a las metáforas masculinas de lo divino”<sup>31</sup>. Claramente, éste no fue el caso de India pues, comúnmente, la historia de la tradición india se suele caracterizar por el resurgimiento constante del componente femenino. Es necesario, por tanto, descubrir mediante un repaso breve la constancia y consonancia que se ha ido enhebrando dentro de la historia de India en relación al carácter femenino.

Durante el periodo pre-ario hay una amplia variedad de evidencia arqueológica, compuesta por figuras femeninas, que señala una marcada fascinación por los poderes femeninos de la fertilidad y que, colateralmente, se la asocia a la creación divina. Sin embargo, durante el segundo milenio A. C., por medio de los invasores arios se trajo una visión marcial del mundo, cuya orientación espiritual (y finalmente política) era primordialmente masculina. Con ello, las diosas del panteón pre-ario comenzaron a ocupar un segundo plano dentro de la cosmogonía india. Ahora bien, sería un error marcar la visión india pre-aria y la visión aria del mundo como completamente opuestas, pues la cultura aria también reverenciaba aspectos femeninos incluyendo dentro de su estructura simbólica sucesos naturales como la noche, el amanecer y los ríos dadores de vida. Pese a ello, la elite religiosa y las ceremonias oficiales eran regidas por sacerdotes hombres y los

---

<sup>31</sup> Brown, Mackenzie. *The Triumph of the Goddess. The Canonical Models and Theological Visions of the Devī-Bhāgavata Purāna*, Nueva York, State University of New York Press, 1990; pp. 1.

dioses adorados eran, en la mayoría de los casos, masculinos: Indra, Varuna, Agni, Soma, Rudra, etc.

¿Qué pasó, entonces, con las deidades femeninas de la cultura pre-aria? Gatwood<sup>32</sup> y Brown sostienen que el principio divino femenino si bien fue opacado por una visión masculina del universo, sobrevivió permaneciendo latente en las tradiciones religiosas de los campesinos, periféricos a los avatares de las nuevas hegemonías, y que eventualmente se filtró al regresar la espiritualidad brahmánica ortodoxa interactuando con los fragmentos de divinidades femeninas que habían perdurado. De cualquier modo, para principios del primer milenio A.C. surgen varias diosas que, regularmente, aparecen vinculadas con lazos matrimoniales de deidades masculinas y, por ende, subordinadas a ellos. Dice Brown que “himnos a diosas en partes tardías de la gran épica *Mahabharata* y en el *Harivamsa* (100-300 D.C.) revelan la importancia creciente de las deidades femeninas en la vida devocional bahmánica”<sup>33</sup>. Ya para mediados del primer milenio D.C., diversas diosas con sus simbolismos particulares se fusionan en la figura de una Gran Diosa llamada Mahā Devī. Esta diosa, independiente y muy superior a cualquier dios masculino, se consolida mediante los textos del *Devi-Mahatmya* del *Markandeya Purana* e inaugura con solvencia la tradición de deidades femeninas que ha tenido gran influencia en la religión hindú hasta la fecha de hoy. Brown, nuevamente, nos aclara que “el resurgimiento de lo divino femenino en el *Devi-Mahatmya* fue, entonces, tanto la culminación de tendencias antiguas, como el punto de partida de nuevas investigaciones sobre la naturaleza de la trascendencia femenina”<sup>34</sup>. Integrando una gran variedad de deidades en su seno, el *Devi Mahatmya*, asume que la Gran Diosa es sólo una y superior respecto, incluso, a la tríada nuclear de Brahma, Vishnu y Siva (siendo éstas las deidades masculinas más prominentes de tal

---

<sup>32</sup> Gatwood, Lynn E. *Devi and the Spouse Goddess. Women, Sexuality, and Marriages in India*, Maryland, Riverdale, 1985.

<sup>33</sup> Brown, Mackenzie. *The Triumph of the Goddess. The Canonical Models and Theological Visions of the Devi-Bhāgavata Purana*, Nueva York, State University of New York Press, 1990; pp. 2.

<sup>34</sup> *Op. Cit.* 1990; pp.2.

época). Es más, a menudo la Gran Diosa asume el lugar de sus predecesores masculinos o se manifiesta como el poder creativo detrás de sus acciones.

Así las cosas, Narendra Nath Bhattacharyya<sup>35</sup> y Lynn Gatwood afirman que las mujeres, dentro de las sociedades primitivas, jugaban un papel primordial por ser, además de un símbolo de creación y fertilidad, las verdaderas productoras de la vida. En tales fases de evolución social y cultural la maternidad cobra un valor primordial con lo que se les da un podio altísimo dentro de la religión, pero ya con la transición de la recolección nómada a la agricultura sedentaria el principio femenino continúa predominando alrededor de las fuerzas de nacimiento y creación aunque va mermando a medida que la agricultura y la ganadería se asientan volviéndose los modos de producción principales y polarizando las actividades, así como las energías creativas (masculinas/femeninas) que, a su vez, comienzan a ser reconocidas, estructuradas y, por ende, simbolizadas. Emblemas fálicos se vuelven prominentes si bien los principios maternales, personificados como diosas madres, asumen un rol principal en los cultos. A medida que se especializa la domesticación de los animales y el arado de ganado, la importancia económica masculina incrementa dando como resultado que las deidades masculinas se igualen con las femeninas que, eventualmente, vuelven a ser representadas como compañeras sumisas y obedientes.

Pero dado que éstas formas de representación están sumamente vinculadas a los modos productivos, es claro que donde la agricultura predominó sobre la caza el estatus de las mujeres, con sus respectivos símbolos de fertilidad, se elevó y glorificó debido a que, por lo común, el espíritu de la tierra es femenino así como las deidades de la agricultura.

Ahora bien, según Tracy Pintchman, la ambigüedad inherente en la Diosa y sus manifestaciones está directamente relacionada a la sexualidad y a los roles sexuales<sup>36</sup>. Tanto en el simbolismo indio, religioso como social, el matrimonio parece domesticar el

---

<sup>35</sup> Bhattacharyya, Narendra N. *The Indian Mother Goddess*, Columbia, South Asia Books, 1977.

<sup>36</sup> Pintchman, Tracy. *The Rise of The Goddess in the Hindu Tradition*, Nueva York, State University of New York Press, 1994.

potencial destructivo de las mujeres. Otros autores como Gatwood concuerdan en este punto y afirman que las diosas hindúes que están casadas han transferido el control de su sexualidad a sus esposos benevolentes, mientras que las diosas que controlan su propia sexualidad tienden a ser agresivas y peligrosas. Sin embargo, el modelo de casada/benevolente contra soltera/malévola ha sido cuestionado: C. Mackenzie Brown afirma, por ejemplo, que son más bien las cualidades maternas y protectoras las que determinan el carácter de las diosas<sup>37</sup>. Es decir, cuando una diosa pone en riesgo el orden – sin importar si está casada o no – se la percibe como peligrosa, malévola y sin cualidades de madre como es el caso de Nirrti, Ratri, etc. Por el contrario, cuando una diosa es representada como una guardiana del orden se la percibe, más bien, como protectora, maternal y benevolente. Como contracara del primer argumento y siguiendo a Pintchman, muchas “diosas destructivas se consideran buenas si mantienen patrones de orden. La diosa Durgā, por ejemplo, que no está casada y es destructora, ayuda a mantener el orden a través de la destrucción de fuerzas que amenazan el mundo; de ahí que sea considerada benévola y frecuentemente invocada como 'madre'”<sup>38</sup>.

Esto es de suma importancia, en tanto y en cuanto, Bhārāt Mātā es una mujer soltera que ha podido balancearse entre las aspas de la destrucción, como figura combativa, y las de la manutención del orden.

### **Los elementos modernos**

Es necesario proceder en detalle por cada uno de los elementos modernos que se integran en la imagen de Bhārāt Mātā y entender cómo tales elementos adquieren

---

<sup>37</sup> Brown, Mackenzie. *The Triumph of the Goddess. The Canonical Models and Theological Visions of the Devī-Bhāgavata Purāna*, Nueva York, State University of New York Press, 1990; pp. 5.

<sup>38</sup> Pintchman, Tracy. *The Rise of The Goddess in the Hindu Tradition*, Nueva York, State University of New York Press, 1994; pp. 205.

características contextuales e históricas específicas mediante el entramado simbólico tradicional. Este *feedback* de íconos (tradicionales – modernos) es donde se ubica el fenómeno principal de Bhārāt Mātā por el que Ramswamy se pregunta: “cómo el mapa transforma el territorio nacional de un espacio geográfico en un lugar intensamente humano”<sup>39</sup>. Para rastrear tal conversión, por ende, no basta con hacer antología de la variada tradición india en busca de deidades que hayan recibido atributos similares sino, además, analizar el significado presencial de los símbolos modernos como el mapa, las armas y la bandera.

## **El mapa**

En un comienzo, la actividad de crear mapas en la India colonial responde a la necesidad de los británicos por producir un mapa científico del subcontinente para poder pensarlo como una entidad política antes de dominar a India como espacio colonial. El entendimiento cartográfico de India era un requisito para la imaginación británica de autoridad colonial. Pero estas representaciones cartográficas también estaban dirigidas al público indio, quien estuvo expuesto a ellas en instituciones gubernamentales y educativas. Naturalmente, las elites indias del siglo XIX se vieron influenciadas por su exposición a globos terráqueos y mapas presentes en oficinas y escuelas. Según señala Trivedi, “así como el mapa jugó un papel significativo en el establecimiento y mantenimiento del poder colonial en India, no debería sorprender que los nacionalistas indios reconfiguraran el mapa colonial para sus propios propósitos”<sup>40</sup>. Es decir, que el mapa tuvo un uso dicotómico: por un lado, el de los gobiernos coloniales ingleses pretendiendo contener, sintetizar y reconocer a quién dominar, por otro lado, el de los nacionalistas indios intentando dar

---

<sup>39</sup> Ramaswamy, S. “Body Politic(s): Maps and Mother Goddesses in Modern India” en *Picturing the Nation* editado por Richard H. Davis, Orient Longman, 2004.

<sup>40</sup> Trivedi, Lisa. “Visually Mapping the Nation: Swadeshi Politics in Nationalist India, 1920-1930”, en: *The Journal of Asian Studies*, Vol. 62, No. 1; Feb., 2003; pp. 14.

forma y espacio a una nación. Pero mientras el mapa colonial inglés no motiva más que un pensamiento racional de expropiación y posesión, el mapa configurado por el nacionalismo indio tuvo una impronta religiosa alrededor de la figura de Bhārat Mātā que motivó a una visión espiritual y sagrada del territorio logrando, de tal manera, unificar a la sociedad india para conducirla a la creación de una nueva nación.

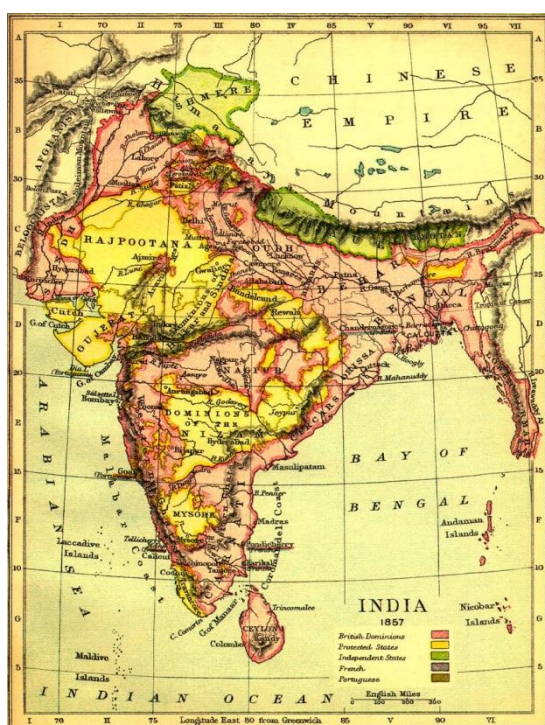


Figura 24: Mapa de la India ,1857.

Pero para lograr tal movilización del inconsciente colectivo hubo que recurrir a varios parámetros que distanciaban la cartografía convencional y racionalista del Imperio Británico. El primer parámetro se hunde en la tradición: dentro de la mitología hindú nos encontramos con una cantidad de deidades, como Prithivi (relacionada con la tierra) y Sarasvati (relacionada con los ríos), que configuraban sus atributos divinos mediante la sacralización de espacios geográficos. Pero estas cualidades bordadas en Bhārat Mātā no hablan solamente de un territorio divinizado, sino más bien de un

espacio geográfico que adquiere profundidad histórica y cultural. Por ende, el mapa racional y universalista del gobierno colonial británico encuentra un contrincante simbólico capaz de contener en su cuerpo una historia cultural.

La formación del nacionalismo implica la organización de identidades políticas y culturales a escala de territorio nacional. Es fundamental el papel que juega la representación de las fronteras nacionales en el proceso de crear una identidad entre gente y

nación y las varias maneras en las que los límites territoriales ayudan a establecer la identidad dentro de una comunidad imaginada (Goswami, 1998).

De acuerdo a Goswami, la práctica *swadeshi* del boicot a los productos extranjeros y la promoción del capital indígena buscaba asegurar la autonomía del espacio imaginado de Bharat. Este espacio nacional imaginado fue sacralizado y feminizado como una diosa hindú. Esto hace que exista una estrecha e inquebrantable relación entre la imagen de la



*Figura 25: P. S. Ramachandra Rao Vande Mātāram. Cromo litografía publicada por Rao Brothers, Coimbatore, 1937.*

diosa y el espacio cartográfico y por esta misma razón, el mapa es un elemento fundamental en la representación de Bhārat Mātā.

El movimiento *Swadeshi* exaltó el espacio de pertenencia nacional y expresó un sentido mítico de tiempo histórico, orígenes nacionales míticos y permanencia. El espacio de Bhārat era concebido como el puro contenedor de una cultura, historia

y economía nacionales. El espacio físico se vuelve, así, un componente simbólico fundamental para la lucha nacionalista. El espacio nacional no es sólo extensión territorial, sino el depósito de la historia y las tradiciones; así, la representación cartográfica se vuelve también un símbolo de unión y pertenencia.

En la **figura 25** Bhārat Mātā aparece cartografiada, elevándose alrededor del pueblo indio, nucleando al tiempo el mapa de la India con la *charka*. En los volados de su sari tricolor, como la bandera expuesta por Gandhi, reposan varias figuras de patriotas indios. Entonces, si ponemos el mapa de la India en primer plano de significado, observamos que el mapa entreteje íconos culturales, políticos y sociales para significar, efectivamente, el



mapa humano de India: la forma de la rueca asimilada al mapa habla de una nación independiente en tanto la rueca representó la forma de alejarse de los productos ingleses; la bandera sobre la que se teje el mapa posee los colores de la bandera independentista promocionada por Gandhi; el sari que es a su vez bandera y mapa complementa la figura de la rueca haciendo alusión al vestido típico, histórico, sobre el cual se desliga la nación India de la vestimenta occidental. Finalmente, el mapa es nada menos que el cuerpo de Bhārat Mātā, la madre patria, la madre India, un cuerpo divino pero también sumamente humano y humilde, un cuerpo como el de cualquier mujer india, como el de cualquier esposa india, como el de cualquier madre india. Un cuerpo que, al fin y al cabo, no lo traza un individuo bajo métodos cartográficos y científicos encerrado en su altillo, capaz de resumir en líneas calculadas en cuerpo total de un territorio, sino que se manifiesta en el inconsciente de una sociedad poniendo en juego valores culturales, religiosos y nacionales. El cuerpo geodésico de Bhārat Mātā es un cuerpo histórico y social que fue capaz de contener las aspiraciones de independencia de la sociedad india.

### **Las armas**

Si bien hemos mencionado anteriormente algunas alteraciones de armas tradicionales convertidas en armas modernas, por lo general la figura de Bhārat Mātā no suele representarse con pistolas, rifles o cañones; es más común verla con armas arcaicas que contribuyen, más bien, a crear su aura de atemporalidad y a dar cuenta de que, si bien sus armas no son de vanguardia, son signos de lucha que se refieren por sobre todas las cosas a la tradición, como si se tratara de afirmar que la historia luchara con sus armas simbólicas. En la **figura 26** no encontramos ningún arma donde comúnmente Durgā sostendría el tridente (en otras figuras Bhārat Mātā lo hace). Sostiene, en cambio, una bandera roja. El león en su doble cara simbólica implica: por un lado, que la fiera colonial ha sido domada; por otro lado, que Bhārat Mātā recibe el apoyo de las fieras. Sólo durante las primeras

versiones de Bhārat Mātā, circa 1900, encontramos una cantidad de imágenes en las que se la encuentra armada, ofreciendo un sable o acompañada de militares. Pero como ya se ha



*Figura 26: Postal impresa por KaMātāk Rashtriya Swayamsevak, Sangh, circa 1990.*

mencionado, a partir del giro no-violento que toma la independencia india con el personaje de Gandhi, Bhārat Mātā deja de solicitar armas para verse representada sin ellas y, en lugar del tridente, portar una bandera o una rueca. La batalla es más bien económica y se basa en símbolos sociales que implican objetos que demarcan la autosuficiencia. Además, a diferencia de Durga, no suele aparecer participando activamente de la batalla y sus enemigos suelen ser representados de maneras ambiguas: ya sea como el reptil de la **figura 18** o simplemente como tinieblas. Más bien son sus hijos (Bose principalmente) quienes van armados o quienes se

ven ensangrentados por las batallas de las que tuvieron que ser partícipes. Por ejemplo, en la **figura 27**, Bhārat

Mātā aparece imperturbable recibiendo la cabeza Bhagat, el respeto de Bose, mientras más abajo soldados indios elevan sus ballestas, alegres, partiendo directo al combate.

## La bandera

Así como el mapa, la bandera es un elemento completamente occidental. Sin embargo, Bhārat Mātā suele izar la bandera sobre un tridente (arma tradicional que hemos visto en varias deidades) o vérsela flamear tras su aurora luminosa. Esto genera una operación simbólica que incluye el elemento contemporáneo de la bandera dentro de la tradición espiritual india, hundiéndola en la historia sagrada cargándola de intimidad

religiosa para, finalmente, apropiársela. A partir de los 1920, cuando la influencia de Gandhi en el Congreso aumentaba, la rueda se volvió visible en la bandera y Bhārat Mātā, frecuentemente, aparece sosteniendo un estandarte tricolor con la *charka* sugiriendo que la diosa extendía sus bendiciones al proyecto de Gandhi y su partido. Por otro lado, la bandera se volvió sujeto de innumerables poemas, canciones y alabanzas casi al punto de la idolatría. Rituales seculares como el día de la bandera se instituyeron y un documental realizado por el Partido del Congreso en 1934 conmemora sus virtudes.

Esta operación simbólica, espiritual e histórica, generó –como veíamos con el mapa – una extrema inclusión de un símbolo exterior en el seno de una cultura muy diferente de la



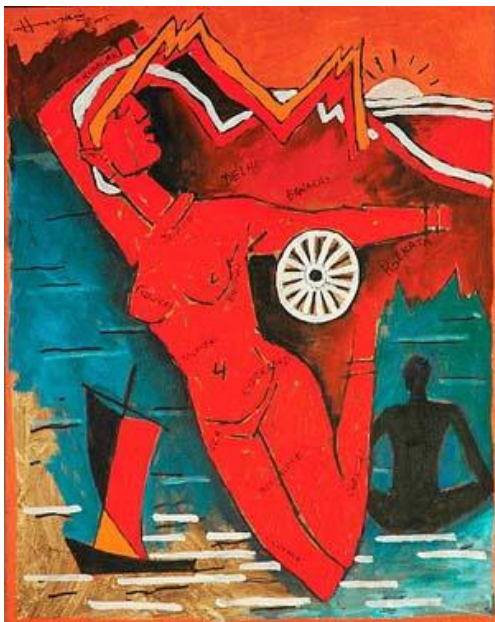
*Figura 27: Ma ki Pukar. Poster de reclutamiento publicado por Anil Calendar Company, Delhi, circa 1966.*

que había traído el estandarte. Tal inclusión logró comparar los parámetros por los cuales la sociedad india reclamaba su independencia con los parámetros occidentales requeridos para la conformación de una nación. En la **figura 16** la bandera es retratada a lo largo de sus mutaciones, correspondiéndola con fechas históricas precisas e incluyéndola dentro del largo proceso de independencia. O tal es el caso de la **figura 25**, donde Bhārat Mātā aparece vestida de un sari-bandera aunando; por un lado, el sari como uno de los elementos materiales simbolizados contra la dependencia económica y por otro lado, la bandera. Esta combinación reduplica la carga significativa de la bandera y la aleja de un simple estandarte occidental. La bandera esta

tejida en la rueda, es usada como sari, es elevada sobre el territorio indio, emana un halo como una deidad, es parte del cuerpo de Bhārat Mātā. Es el arma efectiva, visual, con la que se combate al Imperio Británico.

## Bhārat Mātā hoy. La imagen polémica

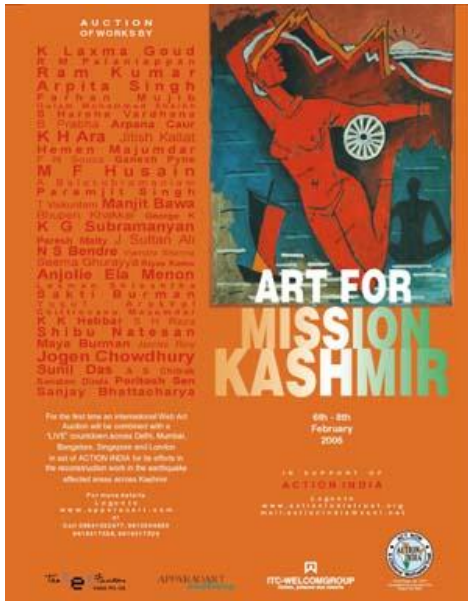
Para el año de 2005, Maqbool Fida Husain retrata a Bhārat Mātā desnuda en un acrílico (**figura 28**) que apareció en el aclamado periódico *India Today* provocando la



*Figura 28: Maqbool Fida Husain, Sin título, acrílico sobre tela, 2005.*

reacción general de la sociedad india y, en particular, de los grupos de la derecha hindú. Grupos como el Hindu Jagruti Samiti y el Vishva Hindu Parishad protestaron por la pose de la deidad y, sumando antecedentes pictóricos del artista, por la forma en que el “Picasso indio” (como se le llama) retrataba a las deidades desnudas. Sin embargo, el cuadro de Bhārat Mātā, acompañado de un póster publicitario de su muestra (**figura 29**) que enuncia “Art for Mission Kashmir”, produjo mayor estupor que cualquiera de los otros polémicos cuadros de Husain.

Por un lado, Husain es un artista de ascendencia musulmana que ha retomado las deidades hindúes retratándolas bajo métodos pictóricos de vanguardia cercanos al cubismo; pero si otras pinturas de Husain como la **figura 30**, donde Durgā aparece provocativamente retratada junto al león, provocaron estupor la gota que derramó el vaso de la tolerancia de la sociedad india fue su pintura de Bhārat Mātā desnuda. Ahora bien ¿por qué una imagen que se supone que abarca en su seno simbólico a toda la sociedad india, sean musulmanes, hindúes o cristianos, ha sido el límite de tolerancia en vez de sus provocativas imágenes de deidades hindúes? Podemos esbozar una respuesta simplista que, haciendo acopio de la larga carrera de Husain, revele que fue por suma de provocaciones, pero tal respuesta sería insuficiente. La imagen de Bhārat Mātā que retrata Husain y la polémica que desató (al punto que tuvo que exiliarse) refiere a otros motivos; motivos que calan hondo en la



**Figura 29:** “Art For Mission Kashmir” poster publicitario.

representación de la Bhārat Mātā histórica y que culminan en tal cuadro. Primero de todo, Bhārat Mātā ha sido siempre un símbolo para patrocinar la independencia india; sin embargo, tal símbolo ha sido cargado en su mayor parte de la religiosidad hindú con ciertos cruces con iconografías cristianas y otras iconografías que abarcan más el plano político que el religioso; pero nada de esto ha dejado muy conforme a la sociedad musulmana debido a que su dogma marca que no pueden existir representaciones de ninguna deidad. Además, para la cultura

musulmana el hecho de sacralizar un territorio está prohibido pues es considerado idolatría, tal como

marca el fatwa anunciado por el Jamait-e-Ulema Hind contra el *Vande Mātāram* “...amamos la nación pero no podemos adorarla”. Frente a esto, Husain fue a poner el dedo en la grieta de Bhārat Mātā mostrando cómo el nacionalismo indio que había surgido como una repulsión hacia el imperio británico, como una búsqueda de la autosuficiencia, se terminó por encapsular en dogmas altamente intolerantes. El rechazo de un parte de la sociedad india al cuadro de Husain, tal como señala Ramaswamy, se da en algún punto porque el método cubista de Husain exhibe más la cartografía occidental que la representación antropomórfica del mapa de India como las imágenes clásicas Bhārat Mātā<sup>41</sup>; por otro lado Bhārat Mātā parece más una joven rozagante, moderna y occidental, que una deidad. Esto parece derrumbar años de representación de Bhārat Mātā, ya no aparece con el león, la bandera ni ninguna prenda tradicional, sino que vemos a una Bhārat Mātā desnuda, esquelética que se superpone a un mapa de la India también esquelético.

<sup>41</sup> Ramaswamy, S. *The Goddess and the Nation*, Duke University Pr

**Figura 30:** Maqbool Fida Husain *Durga*

Aquel ideal nacionalista, igualitario y tolerante que se intentó generar durante los primeros años de la revolución cae devastado ante el cuadro de Husain que utiliza el territorio de Kashmir como el centro de la polémica, pues es ahí donde se pone a prueba la tolerancia real de la sociedad india. Tal territorio disputado entre Pakistán e India (una



nación oficialmente musulmana y otra oficialmente hindú) muestra las aristas de lo que durante el período revolucionario se trató de solapar a como diera lugar: las diferencias fácticas entre la cultura hindú y la musulmana. Husain, al poner en primer plano aquel territorio y mostrar los huesos del mapa, pone el dedo en la llaga de una de las problemáticas actuales más importantes de la India. La reacción, por ende, puede ser entendida cuando pensamos en que el simbolismo de Bhārat Mātā trato de representar por años la unificación de la nación, pero lograda la independencia, dogmatizada la figura antropomórfica de Bhārat Mātā y

el mapa de la India, volvieron a emerger los problemas culturales internos y es el cuadro de Husain el que revela que, pese a los intentos más nobles por establecer la igualdad y la tolerancia, a la figura de Bhārat Mātā aún sigue siendo un símbolo activo en la sociedad india destinado a representar a diversos grupos, hoy día, discordantes.

### Los templos de Bhārat Mātā

Durante el año 2011 tuve la posibilidad de realizar un viaje a la India. En tal viaje visite dos templos dedicados específicamente a Bhārat Mātā: el de Varanasi y el de Aurangabad. El primer templo, tal como se observa en las **figuras 31** y **32**, es un templo sobrio que no condice con ninguno de los templos hindúes, musulmanes o budistas. Carece casi por completo de imágenes, apenas se ve un mapa topográfico de la India (**figura 34**).

Dicho templo fue inaugurado en 1936 con la presencia de Gandhi que lo concebía como un templo donde cualquier individuo, tenga la creencia que tenga, podía entrar y sentir la totalidad de la India unificada, tal es el objetivo del mapa topográfico. Sin embargo, cuesta imaginar que un musulmán entre a adorar el mapa de la India por las mismas cuestiones que



*Figura 31: Entrada al templo de Varanasi.*

hemos comentado antes, pese a lo cual el templo de Varanasi, bajo ningún punto de vista, procura generar tales discordias. La sobriedad con la que está construida, la variedad idiomática de sus inscripciones, parece apuntar más bien a la tolerancia y la convivencia.



*Figura 32: Interior del templo de Varanasi.*

Pero hoy día el templo luce desértico y los únicos que contemplan aquel sueño de Gandhi son los turistas que, al final de recorrido, pueden comprar diversos libros en inglés en un puesto que se ubica dentro del templo. Al parecer el templo de Varanasi ha quedado simplemente como una bella anécdota para que cuenten los turistas en sus propias tierras. El otro templo, el de Aurangabad, tiene un trasfondo aún más polémico: se encuentra dentro de un complejo arqueológico y construido sobre lo que antes era una mezquita. Sin embargo, el hecho en sí parece no generar ningún conflicto en la sociedad india, pues el lugar, al parecer,

no pasa de ser considerado más que una sobria, racional e intrascendente pieza museológica. Un suceso particular que ocurrió mientras visitaba el templo fue que cuando estaba disponiéndome a irme llegaron tres jóvenes e hicieron una reverencia a la figura de Bhārat Mātā, al tiempo que me observaban con mala predisposición porque no me había quitado mis zapatos. Sin embargo,



*Figura 33: Mapa topográfico de la India tallado en mármol, templo de Varanasi.*

nada de ello fue porque sintieran que de tal forma insultaba a la diosa, sino más bien por costumbre. Así las cosas, comencé a reflexionar cómo podía ser que la imagen de Husain hubiera desatado tales conflictos aunque, a pesar de todo, los templos de Bhārat Mātā se



*Figura 34: estatua de Bhārat Mātā, templo de Aurangabad.*

encuentran desiertos, apenas pasean turistas en profanando todo con sus cámaras como si fuera vil mercancía, y los que entran lo hacen por costumbre, indiferentes de si la deidad es Vishnu, Bhārat Mātā o Siva.

Los hechos se hicieron evidentes: una vez independizada la nación india de las garras coloniales, Bhārat Mātā, dejó de ser representada con la potencia de antaño. Ya no aparece ni como una madre desvalida en busca del apremio de sus hijos, ni como una madre combativa que requiere de sacrificios para la lucha,



Bhārat Mātā hoy día se terminó por convertir en un estandarte más de los símbolos patrios que permiten la India incluirse dentro del sistema capitalista mundial. La imagen, ya lejos de sus motivos combativos, independentistas y revolucionarios, paso a conformar un mero símbolo de estabilidad nacional y fue a engrosar la larga lista de deidades, convirtiéndose en un mero ícono de aquel pasado. Sus significados activos que despertaron tantas pasiones en la sociedad india, terminaron por achancharse en una mera simbología distintiva que procura sostener ciertos valores nacionales en tiempos de globalización. Por eso, cuando Husain publicó su polémica imagen obtuvo tales reacciones, pues hería la calma hipócrita de una nación sosegada por el capital y ponía en juego nuevos valores reasignados que contrastan con los valores que se suponía que debería representar Bhārat Mātā.

## Conclusiones

Así como la *charka* de Gandhi, he tratado de tejer los hilos simbólicos de la tradición, del mundo moderno y de la historia que contribuyeron a crear la imagen de Bhārat Mātā y que la acerca al panteón de deidades al mismo tiempo que la aleja debido a su carga política y moderna. Ahora bien, luego de tales análisis se hace necesario sintetizar algunas conclusiones. En primera instancia, Bhārat Mātā efectúa una acción de síntesis sobre las creencias y mitologías indias. En su imagen se condensan las representaciones más dispares de la mujer que se veían aisladas y hasta opuestas, a veces, dentro del panteón hindú. Bhārat Mātā es una madre común y corriente, capaz de nutrir y proteger a sus hijos, vestida con un sari, humilde y simple, a veces, y otras veces extravagante y lleno de adornos; pero también es “madre patria”, su cariño es ilimitado y no abarca una pequeña familia, sino una gran familia: la nación india. Ahora bien, ambas cualidades maternas terminan por fundirse con su calidad divina en donde se entrelazan las características de otras deidades. Es gracias a su cualidad divina que la “madre patria”, así como la madre terrenal, se unen y se llenan de historia. Su divinización no genera un vaciamiento de significados, no antepone cierta gracia divina al cuerpo, sino que carga de sentido histórico el cuerpo de la diosa y la dispone a enfrentar los avatares del presente con el conocimiento y la sabiduría que brinda la historia cultural. Bhārat Mātā toma características de deidades tan diversas como las maternas, las geodésicas, las fértiles, las guerreras. A su vez, tales cualidades históricas y espirituales llevan a que Bhārat Mātā pueda incluir en su iconografía componentes contemporáneos como el mapa y la bandera. Pero la inclusión no se vuelve mera copia o representación de lo exterior, sino que participa activamente, internamente, combinando y potenciando aquellos símbolos extranjeros con símbolos nacionales haciendo de la imagen de Bhārat Mātā una imagen sólida y consistente contra la simbología occidental y colonial. Al mismo tiempo, esta combinatoria genera una ambigüedad en la imagen que replica y tira abajo las diferencias culturales internas de India. La imagen

convoca a hindúes, musulmanes, budistas y cristianos por igual. Es por ello que Bhārat Mātā fue replicada cientos de veces, usada en panfletos políticos, almanaques, ingresó en el mundo del bazar, así como se le construyeron templos y estatuas. Su figura trascendió las características pasivas de las deidades hindúes y la pusieron en un plano activo de batalla, durante un período turbulento, lleno de necesidades.

Los movimientos nacionalistas alrededor del mundo tienen características en común; una de ellas, y quizá la más distintiva, es su naturaleza contradictoria. El nacionalismo no sólo reclama una historia ininterrumpida de la nación, sino que al mismo tiempo intenta imaginarla y proyectarla hacia el futuro. Es decir, que se intenta construir una nueva nación, pero también legitimar su existencia en un pasado remoto. Durante este proceso, se recurre a formas culturales del pasado con el fin de colocar a la nación incipiente en un lugar privilegiado dentro del mapa global. Así fue el proceso en India; al mismo tiempo que se buscaba conformar una nación independiente, el nacionalismo estimuló el interés en la historia literaria, artística y tradiciones populares. El movimiento *Swadeshi* jugó un papel clave; lo que empezó como una protesta en el campo económico, se extendió a religión, arte, música, literatura. Las formas artísticas fueron muy importantes para propagar la causa *swadeshi*; el medio visual, sobre todo, resulta adecuado para lugares como India donde el índice de analfabetismo es alto además de la gran cantidad de lenguas que se hablan. El *Swadeshi* exaltaba el espacio de pertenencia nacional al mismo tiempo que expresaba un sentido mítico de tiempo histórico, orígenes míticos de la nación y permanencia (Goswami 1998). El espacio de Bhārat se concibe, así, como el contenedor de la cultura, economía e historia nacional. Como consecuencia, el arte creado en los años *swadeshi* rompe con el canon que había establecido la educación artística británica. Artistas como Ravi Varma, que antes eran apreciados por apearse a las reglas académicas europeas, ahora eran remplazados por figuras como Abanindranath Tagore que voltearon no sólo hacia el pasado, sino hacia Oriente para obtener inspiración y crear imágenes más puramente “indias”. Es en este ambiente de búsqueda que surge la primer imagen de Bhārat Mātā. Pintada por Tagore en 1905, esta imagen refleja tanto los ideales del movimiento *Swadeshi*,

como las aspiraciones de una nación incipiente. Vestida de color azafrán a la manera de una asceta, Bhārat Mātā es representada como una mujer serena que lleva en sus cuatro manos regalos para sus hijos; estos regalos representan los deseos de India como nación independiente: comida, ropa, educación y conocimiento espiritual. A pesar de que esta primer Bhārat Mātā parece una mujer bengalí común y corriente a simple vista, se confirma su estatus de deidad a través de los elementos que incluye Tagore como los cuatro brazos, los lotos blancos a sus pies que la asemejan a Lakshmi y los dones que la relacionan con Annapurna. Desde su primera representación, Bhārat Mātā es diosa y madre, protectora y procuradora del cuidado de sus hijos, los habitantes de India.

El nacionalismo despliega el vocabulario de parentesco o el vocabulario del hogar, donde la imagen de la madre es dominante. Ambos apuntan a la misma dirección, hacia un objeto al cual uno está naturalmente atado y al que no escoge en términos de interés personal. En India, el concepto de tierra natal como madre adquirió forma visual en la figura de Bhārat Mātā. Aunque esta concepción de la tierra natal como madre no es exclusiva a India, el complejo de la madre tiene profundas raíces psicológicas y culturales en Bengala. En el contexto cultural de Bengala, el culto nacionalista a la madre enfatiza el principio femenino como *shakti* o la fuente de fuerza. Como consecuencia, se dibujó una concordancia entre la diosa madre, ya sea como Kali o Durga, y la madre patria. Sin embargo, la imagen de India como madre no fue constante a lo largo del tiempo; es decir, que ésta cambiaba dependiendo del momento histórico, del contexto cultural del lugar e incluso de sentimientos personales del artista. Si en algunas ocasiones encontramos a Bhārat Mātā indefensa (e incluso, encadenada), en algunos otros momentos la vemos iracunda y armada y en muchos otros, también, con una actitud de serenidad y al cuidado de sus hijos. En épocas más recientes, por ejemplo, la imagen de Bhārat Mātā encadenada es recurrente en la propaganda de grupos de derecha hindú, pues de ese modo es muy probable que desate la ira de los simpatizantes. En este sentido, no sólo la forma, sino la función de la imagen varía dependiendo de los objetivos y resultados que desean obtenerse. Autores como Tanika Sarkar sugieren que una imagen contradictoria como aquella de la

madre como una víctima femenina estaba también presente en la iconografía nacionalista. La madre cuida, pero también necesita ser defendida y protegida. En efecto, la imagen de Bhārat Mātā encadenada era un motivo recurrente en pósters de propaganda y el contraste entre la imagen de cómo era la madre (India) en el pasado y a lo que había sido reducida por el régimen colonial, era suficiente para disparar la ira nacionalista. Además de su glorioso pasado y su lamentable futuro, la utopía de un futuro prometedor constituía una secuencia moral que estimulaba la moral nacionalista. (Bose y Jalal, 1998).

Crear una deidad nacionalista –al igual que crear una nueva nación – implicaba recurrir a elementos antiguos que dieran idea de continuidad con el pasado histórico, religioso y cultural de India, pero al mismo tiempo incluir elementos nuevos que la proyectaran hacia el futuro y la integraran dentro del panorama global. Así, la presencia de elementos modernos en la imagen de Bhārat Mātā revela, en cierta medida, la tensión que existe en el discurso nacionalista que busca resolver la contradicción entre modernizar la nación en términos occidentales mientras se insiste en su antigüedad. Los elementos (tanto conceptuales como iconográficos) que Bhārat Mātā tomó prestados de otras diosas del panteón hindú reflejan la necesidad de integrar a la nueva deidad en una tradición del pasado. Incluir a Bhārat Mātā en el panteón hindú requería que ésta se pareciera a las diosas ya existentes; es decir, justificar su indianidad y demostrar su origen remoto y puramente indio. Por su parte, los elementos modernos evidencian la novedad de Bhārat Mātā y el deseo de integrarla a un contexto universal. Bajo estándares occidentales, la bandera es un símbolo de nación independiente y casi un requisito indispensable para proyectar esta condición al exterior. Por su parte, el mapa es la manera de representar gráficamente la forma y el espacio de una nación. A través de la concepción cartográfica del espacio, se visualiza el “recipiente” que contiene la historia cultural de una nación. La inclusión del mapa en la iconografía de Bhārat Mātā responde a la necesidad de India de representarse a sí misma en el mapa mundial, de marcar los límites donde se encuentra contenida su comunidad imaginada y al mismo tiempo sacraliza el espacio geográfico. En este sentido, la representación cartográfica es símbolo de unión y pertenencia. El mapa es un elemento

moderno, pero delimita el espacio de la cultura, tradición e historia de la nación india. Es muy común encontrar imágenes de Bhārat Mātā donde su cuerpo mismo ES el mapa de India; esto no sólo la acerca a otras diosas, sino que reafirma la noción de sacralidad de espacio. La conjunción de elementos modernos y antiguos en Bhārat Mātā hace que ésta sea una deidad muy peculiar que retrata a la perfección los procesos del nacionalismo.

## Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Bagchi, Jasodhara. *Ideology of Motherhood in Colonial Bengal* en *Economic and Political Weekly*, Vol. 25, 1990.
- Bagchi, Jasodhara. "Representing Nationalism: Ideology of Motherhood in Colonial Bengal", en: *Economic and Political Weekly*, No. 24, pp. 65-71.
- Banerjea, Jitendra N. *The Development of Hindu Iconography*, Calcuta, University of Calcuta, 1956.
- Banerjee, Ishita. "*Challenge and Rupture*" (inédito).
- Bayly, C.A. "The Origins of Swadeshi (Home Industry): Cloth and Indian Society, 1700- 1930", en: Arjun Appadurai (ed.). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Nueva York, Cambridge University Press, 1986.
- Bhattacharya, Sabyasachi. *Vande Mātāram. The Biography of a Song*, Nueva Delhi, Penguin Books, 2003.
- Bhattacharyya, Narendra N. *The Indian Mother Goddess*, Columbia, South Asia Books, 1977.
- Blom, Ida, Karen Hagemann y Catherine Hall (eds.). *Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, Oxford, Berg, 2000.
- Bose, Sugata y Ayesha Jalal. *Nationalism, Democracy and Development: State and Politics in India*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_ . *Modern South Asia. History, Culture, Political Economy*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 2004.

- Brown, Mackenzie. *The Triumph of the Goddess. The Canonical Models and Theological Visions of the Devī-Bhāgavata Purāna*, Nueva York, State University of New York Press, 1990.
- Bruce, Steve. *Politics & Religion*, Cambridge, Polity Press, 2003.
- Casanova, José. *Public Religions in the Modern World*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Chatterjee, Partha. “La nación y sus mujeres”, en: Saurabh Dube (coord.) *Pasados poscoloniales*, México, El Colegio de México, 1999.
- Coburn, Thomas B. *Devī-Māhātmya. The Crystallization of the Goddess Tradition*, Nueva Delhi, Motilal Banarsidas, 1984.
- \_\_\_\_\_ . *Encountering the Goddess. A Translation of the Devī-Māhātmya and a Study of Its Interpretation*, Nueva York, State University of New York Press, 1991.
- Davis, Richard. *Picturing the Nation. Iconographies of Modern India*, Nueva Delhi, Orient Longman Private Limited, 2007.
- Erndl, Kathleen M. *Victory to the Mother: the Hindu Goddess of Northwest India in Myth, Ritual, and Symbol*, Nueva York, Oxford University Press, 1993.
- Freitag, Sandria. “Sacred Symbol as Mobilizing Ideology: The North Indian Search for a 'Hindu' Community”, en: *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 22, No. 4, octubre, 1980, pp. 597-625.
- Gandhi, M. K. *Young India*. 17/03/1927; en <http://www.mk Gandhi.org>.
- Gatwood, Lynn E. *Devi and the Spouse Goddess. Women, Sexuality, and Marriages in India*, Maryland, Riverdale, 1985.
- Gellner, Ernst. *Naciones y Nacionalismo*. Alianza Editorial, S.A., 1994.
- Goswami, Manu. “From Swadeshi to Swaraj: Nation, Economy, Territory in Colonial South Asia, 1870 to 1907”, en: *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 40, No. 4 (Oct., 1998), pp. 609-636.



- Guha-Thakurta, Tapati. “Women as 'Calendar Art' Icons: Emergence of Pictorial Stereotype in Colonial India”, en: *Economic and Political Weekly*, Vol. 26, No. 43 (Oct. 26, 1991), pp. WS91-WS99.
- \_\_\_\_\_ . *The Making of a New “Indian” Art. Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850- 1920*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_ . *Monuments, Objects, Histories: Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India*, Nueva York, Columbia University, 2004.
- Gupta, Charu. “The Icon of Mother in Late Colonial North India: 'Bhārat Mātā', 'Matri Bhasha' and 'Gau Mātā’”, en: *Economic and Political Weekly*, Vol. 36, No. 45, noviembre, 2001, pp. 4291-4299.
- Kinsley, David. *Hindu Goddesses. Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Mayo, Katherine. *Mother India*, Nueva York, Harcourt, 1927.
- Metcalf, Barbara y Thomas R. Metcalf. *A Concise History of Modern India*, Nueva Delhi, Cambridge University Press, 2006.
- Mitter, Partha. *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Najmabadi, Afsaneh. “The Erotic Vatan [Homeland] as Beloved and Mother: To Love, To Possess, and To Protect”, en: *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 39, No. 3, julio, 1997, pp. 442- 467.
- Nandy, Ashis. *The Intimate Enemy. Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 1983.
- \_\_\_\_\_ . *The Illegitimacy of Nationalism. Rabindranath Tagore and the Politics of Self*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 1994.
- Pinney, Christopher y Rachel Dwyer (eds.). *Pleasure and the Nation. The History, Politics and Consumption of Public Culture in India*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 2001.

- Pintchman, Tracy. *The Rise of The Goddess in the Hindu Tradition*, Nueva York, State University of New York Press, 1994.
- \_\_\_\_\_ . *Seeking Mahādevī. Constructing the Identities of the Hindu Great Goddess*, Nueva York, State University of New York Press, 2001.
- Ramaswamy, Sumathi. “Maps and Mother Goddesses in Modern India”, en: *Imago Mundi*, Vol. 53, 2001, pp. 97-114.
- Ramaswamy, Sumathi (ed.). *Beyond Appearances? Visual Practices and Ideologies in Modern India*, Nueva Delhi, Sage, 2003.
- \_\_\_\_\_ . *The Goddess and the Nation. Mapping Mother India*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Sarkar, Tanika. *Hindu Wife, Hindu Nation*, Indianápolis, Indiana University Press, 2001.
- Sarkar, Sumit. *The Swadeshi Movement in Bengal 1903-1908*, Nueva Delhi, Tarun Sengupta, 1973.
- \_\_\_\_\_ . *Modern India 1885- 1947*, Nueva Delhi, Macmillan India Limited, 1983.
- Sethi, Manisha. “Avenging Angels and Nurturing Mothers: Women in Hindu Nationalism”, en: *Economic and Political Weekly*, Vol. 37, No. 16, abril, 2002, pp. 1545-1552.
- Smith, Anthony D. *Nacionalismo y modernidad*. Ediciones AKAL, 2000
- Tarlo, Emma. *Clothing Matters. Dress and Identity in India*, Chicago, Chicago University Press, 1996.
- Trivedi, Lisa. “Visually Mapping the Nation: Swadeshi Politics in Nationalist India, 1920-1930”, en: *The Journal of Asian Studies*, Vol. 62, No. 1 (Feb., 2003), pp. 11-41.
- Vasudha, Dalmia. *The Nationalization of Hindu Traditions*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 1997.
- Voloshinov, V. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.