

“BODY’S JUST A GARMENT”. IDENTIDADES Y APARIENCIAS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO. UNA VISIÓN DESDE EL ARTE INDIO CONTEMPORÁNEO

Carlos Garrido Castellano
Universidad de Granada

I.-Introducción. ¿Por qué estudiar el cuerpo?

El cuerpo no es más que un ropaje, algo que otros han hecho, algo que nos oculta y nos muestra a un tiempo. Podemos alterarlo, reinventarlo, imaginarlo. Ocurre cada día, en cada momento. Pero no sólo lo alteramos nosotros. La percepción del cuerpo depende en gran medida de la mirada del Otro. Si algo es propio de nuestra época es la resignificación de lo ya existente, el sentimiento de pérdida, de extrañeza que motiva el hecho de que coexistan a un tiempo el imperativo del cambio permanente y una reflexión constante sobre el Pasado.

Pero, ¿por qué centrarnos en el cuerpo? Y, ¿por qué centrarnos en la India? Desde época colonial, el subcontinente indio viene ofreciendo un proceso continuo en el que la construcción del nacionalismo aparece fuertemente imbricada con la del cuerpo. El propio país, Bharat, es encarnado en el panteón hindú en una deidad femenina, Bharat Mata, que se considera madre de todos los indios. El cuerpo de la nación, es decir, el territorio (entendido en un sentido abstracto, como una suma de hombres y mujeres ubicados en un espacio determinado) que se encuentra bajo la protección de India se hace coincidir con el mapa de la nación (Neumayer y Schelberger, 2008).

El problema viene cuando tenemos en cuenta que bajo lo que entendemos por India estamos englobando una realidad geográfica casi inabarcable, con una densidad de población igualmente grande. Sumemos a eso los problemas sociales procedentes de la dominación británica, o aquellos que venían del tradicional sistema de castas. Y, por si fuera poco, añadamos el hecho de que en la India, país de mayoría hindú que utiliza oficialmente como lengua el hindi, coexisten hasta cinco religiones mayoritarias- ¡pudiendo encontrar en el país más musulmanes que en Pakistán!- y más de veinticinco lenguas oficiales.

La complejidad resultante genera una serie de problemas que han preocupado especialmente a intelectuales de todas partes del mundo. En lo que al arte respecta,

desde hace un par de décadas asistimos a un desarrollo imparable de la plástica india, que va acompañado de una expansión a nivel global, lo cual hace que encontremos exposiciones monográficas de artistas indios contemporáneos en cualquier país europeo o americano con relativa frecuencia. Particularmente, la apertura del país en la década de los noventa ha generado un nuevo mercado del arte en el país, enriqueciendo a una serie de clases medias que acuden a las galerías y compran las obras de sus artistas favoritos. Este doble proceso de implosión y explosión no se ha producido exento de problemas, como demuestra Tapati Guha en un reciente trabajo (Guha-Thakurta, 2007), que vienen materializados por una intromisión por parte de los aparatos críticos occidentales en los mecanismos del arte indio, acción que ha de encuadrarse en los sistemas de dominación propios del mundo postcolonial (Bhabha, 1996). Así pues, el fenómeno de la literatura india en lengua inglesa, capitaneado por la narrativa de Salman Rushdie, ha de ser analizado en un contexto más amplio, en el que se incluya la diáspora artística india que viene produciéndose desde la creación del Progressive Artists Group (Khanna, B. y Kurtha, A., 1998), y también el desarrollo de métodos de expresión que funcionan en un ámbito regional dentro de la propia India, y que han generado ricos repertorios literarios que se expresan en algunas de las lenguas oficiales del país y que sólo ahora están empezando a ser valorados por los críticos occidentales.

Volviendo al caso que nos ocupa, hemos de constatar cómo buena parte de esa conflictividad que domina la realidad actual de la India se ha trasladado al ámbito del cuerpo. Por un lado, el problema de la construcción del nacionalismo a partir de la diversidad religiosa y cultural se materializa en la figura aglutinadora de Bharat Mata (el cuerpo de *toda* la nación, incluso de aquellos que rechazan la religión oficial hindú y que, por tanto, generan una *desviación* a ojos de los grupos ultra nacionalistas, lo cual traerá, como veremos, nefastas consecuencias); y por otro, en la representación de la unidad a través de la colectividad, de la unión de fragmentos.

Nos referimos al caso, bien estudiado por Shahid Amin (Amin, 2005) en uno de los últimos volúmenes del Subaltern Studies Group, de la representación del musulmán. A pesar de que amplias zonas de la India, como Andhra Pradesh, sean de mayoría musulmana, la política exterior de la India, marcada por los recientes conflictos con Pakistán, convierte al elemento islámico en subalterno. Unamos el deseo de construir un nacionalismo indio uniforme, que parta de una única tradición, una única religión y una única lengua, y que considere todo aquello que queda fuera de estas coordenadas como un “accidente”, como algo accesorio. En concreto, el estudio de Amin sobre los

elementos que caracterizan al musulmán en la imaginería oficial del Estado (carteles, eslóganes, anuncios publicitarios) revela cómo existe un total desconocimiento y desinterés en la representación de éste, que vienen marcados por la sustitución metonímica del colectivo musulmán por el fez o gorro turco, así como por la barba. Dejando a un lado el hecho, obvio por otra parte, de que no todos los musulmanes han de llevar barba, la identificación a partir del gorro, imposible de ver en las calles de la India más que como una curiosidad o un objeto exótico, en todo caso, siendo una prenda que ningún musulmán indio viste normalmente, indica cómo, incluso en los mensajes que se pronuncian a favor de la unidad nacional, del respeto a la diversidad, existe un matiz de marginación. Esa marginación viene dada por una prenda de vestir, en definitiva, por un modo de entender el cuerpo.

Pero no será únicamente la división religiosa la que ocupe el protagonismo en la construcción de la imagen del cuerpo. También la discriminación de la mujer, unida a la proliferación de la violencia a nivel global, hará acto de presencia. Ese ataque hacia lo femenino, hacia los símbolos de la feminidad (que, no lo olvidemos, se hacen coincidir con el cuerpo femenino, se *materializan*) se produce incluso de manera oficial, institucionalizada, a nivel estatal. No extraña, en consecuencia, que uno de los temas centrales del arte indio hecho por mujeres sea el del cuerpo y la ambivalencia de discursos que lo forman (Dalmia (Ed.), 2005).

Esa compleja red que conecta Nación, hogar y subalternidad femenina (y que se expresa en lo corporal) aparece perfectamente delimitada en un conocido trabajo de Marta Nussbaum (Nussbaum, 2004), titulado significativamente *Body of the Nation*. Arranca de la incapacidad de explicar unos disturbios ocurridos en el estado de Gujarat en 2002, que acabaron con el secuestro, tortura, mutilación y asesinato de más de dos mil musulmanes de la región. Aunque no hubo distinciones ni respecto a la edad ni respecto al sexo, sorprende que buena parte de los asesinados (que fueron quemados vivos tras la brutal tortura) fueran mujeres y niñas. También sorprende la extraordinaria agresividad que dominó la matanza, así como el hecho de que fuera premeditada. Los hechos fueron perpetrados por grupos de fanáticos ultra nacionalistas que enarbolaban la religión hindú como excusa. Sin embargo, Nussbaum nos revela cómo tras lo que parece violencia comunal se esconde una realidad más profunda, que ha de ser desentrañada como único medio para evitar, o al menos contribuir a evitar, acciones semejantes.

Nussbaum señala cómo en el feroz ataque y mutilación de los órganos reproductivos femeninos aparece un sentimiento de atracción/repulsión centrado en el cuerpo femenino, identificado con la Nación como hogar. La objetización de la mujer como cuerpo de la Nación (no en vano, de ella depende la supervivencia de la misma a través de la reproducción), entendida como un todo uniforme e inamovible, convierte a aquélla, a su cuerpo, en un arma, en algo que puede ser poseído o destruido durante un conflicto. En ese sentido, el atentado contra la feminidad de las mujeres musulmanas (siguiendo unas proclamas que están más cerca del Nacional Socialismo alemán que de eslóganes propiamente hindúes, afirma Nussbaum (Nussbaum, 2004)), nos indica hasta qué punto el cuerpo ha constituido el centro de interés en la conflictividad social y religiosa en la India.

Así pues, analizaremos a continuación varios aspectos de este proceso en las creaciones artísticas indias de las últimas décadas. En primer lugar veremos cómo la construcción de la identidad a través del cuerpo varía en respuesta a los principales problemas de nuestro tiempo, centrándonos especialmente en el ámbito de la megalópolis como realidad que interfiere activamente en ese proceso de definición. Después atenderemos a las propuestas artísticas que conciben al cuerpo desde el feminismo; por último, repasaremos un ámbito que viene siendo objeto de interés en los últimos tiempos: la redefinición de los roles de género, y la imposibilidad del amor en el mundo de la globalización.

II-Realismo(s). Construcción del cuerpo ante los problemas de la contemporaneidad

La construcción de la imagen del cuerpo se ve perturbada por la incidencia de los problemas de la contemporaneidad. Lejos de constituir el espacio íntimo, personal, que había venido ocupando tradicionalmente, el cuerpo se revela ahora como un campo de batalla, como el paisaje en el que se materializan los conflictos.

Quizá el elemento cuya mediación se perciba de manera más clara, aunque no se trate del único, sea el de los medios de comunicación; en otras palabras, hemos adaptado-socialmente hablando-nuestro cuerpo a la realidad visual en que vivimos. En un universo urbano lleno de mensajes, el cuerpo es el más evidente, el primero de todos ellos. Esa exacerbación del papel del cuerpo como imagen, como símbolo, implica, a su vez, una aceptación por parte del que mira, un entendimiento mutuo que parte de un acuerdo. De ahí que se produzcan disonancias cuando el código en que se basa la

percepción no sea plenamente inteligible por el Otro, o cuando coexistan varios lenguajes. No es ya sólo el contraste entre lo Tradicional y lo Moderno, entre lo Global y lo Local; es algo más. O, si lo preferimos, una forma más ínfima de expresar la resolución de estos conflictos.

El primero de los artistas que analizaremos en este recorrido, Sanjay Kumar, ofrece imágenes poéticas, pobladas de seres informes, difuminados, cercanos al surrealismo. El cuerpo aparece vinculado a la Memoria, al hecho de recordar, como muestra la proliferación de retratos en las escenas. Sin embargo, los rostros parecen estar en construcción perpetua, o bien, en el caso de los femeninos, se encuentran velados o tapados por el masculino. Puertas, escaleras y muros completan el universo inquietante de Kumar.

Por otra parte, la tradición del Realismo Mágico, que se remonta a los sesenta, convirtió al cuerpo en un símbolo en su rechazo a una Modernidad imitadora de lo Occidental que había predominado en las décadas anteriores. Así, se toman escenas de lo cotidiano para construir un imaginario fantástico, mezcla de elementos contemporáneos y de recursos a la mitología y el imaginario tradicional. Ello no significa, no obstante, el olvido del elemento político, del valor de denuncia de la obra. Sin embargo, la oposición hacia una Realidad que se rechaza y se admira a un tiempo se expresa mediante la ruptura de los límites de lo Real. El cuerpo, pues, se verá modificado al antojo de cada artista, en función de sus necesidades. Así, en la obra de Ranbir Kaleka encontramos seres animalizados, cuyos sexos se han transformado en cabezas de animales, que se muestran lascivos en un paisaje de cuento. La libido, la satisfacción del deseo sexual, el contraste entre lo moralmente correcto y la libertad asociada al erotismo se conjugan para crear un universo fantástico, de enorme originalidad, en el que la liberación vendrá a través de la culminación del placer.

En la misma línea se encuentra K.G. Subramanyan, referencia obligada en la plástica india del siglo XX. Formado en la tradición mural de Santiniketan, participante en el renacimiento artístico de Baroda, Subramanyan ha creado un poderoso imaginario que ha encontrado multitud de seguidores, entre ellos Bhupen Khakhar. Su estilo, aunque evolucionará a lo largo de los años, está marcado por la idealización de la figura humana en contextos naturales, en situaciones reales. La creatividad, exaltada hasta el extremo, desdibuja el contorno de la figura humana, que cumple, sin embargo, con los ritos de la Modernidad, mostrando cómo los principales problemas sociales inciden en la vida cotidiana.

La obra de Buphen Khakhar actúa como bisagra entre las dos tendencias que señalábamos anteriormente. Si bien participa del realismo mágico, en cierta medida su obra se muestra más desencantada, más cercana a lo social. En concreto, Khakhar resitúa la homosexualidad en la Historia, señalando la necesidad de reinterpretar el papel de la Tradición en función de la situación de subalternidad que impedía la posibilidad de afirmarse en la diferencia, en los términos del conocido trabajo de Gayatri Spivak (Spivak, 1988). Así, si en algunas ocasiones la trasgresión se sitúa en un plano simbólico, en otras será el carácter opresivo de la ciudad el que imposibilite la realización del deseo (*You can't please them all*).

La pintura de Sudhir Patwardhan ofrece una visión crítica y descorazonadora de la realidad de la ciudad contemporánea. El artista representa escenas sacadas de lo cotidiano, encuentros ocasionales, como si de fotogramas de una película se tratase (Dalmia (Ed.), 2002, pp. 49-52). En todas sus obras persiste el contraste de elementos de la Tradición insertados en un contexto dominado por el Progreso. En este caso, el objetivo es lo Real, lo que está pasando o puede estarlo. En *Death on the street* se nos narra, sin concesión alguna a lo poético, el fallecimiento de un hombre anónimo en una acera concurrida. La figura del muerto aparece a un lado del lienzo, en una posición de abandono, obscena. Un zapato se ha caído y yace al lado del pie. Una multitud contempla con curiosidad el accidente, sin que nadie se decida a hacer algo. Incluso han salido de sus negocios los dependientes de las tiendas. El único que parece no prestar la más mínima atención a lo sucedido es un policía, el cual mira simbólicamente hacia el lado contrario a donde se halla el difunto. No deja de ser sintomático que nadie nos diga cuál es la causa de la muerte. En *Fall* Sudhir nos presenta un accidente laboral. No dejaría de ser la narración de un hecho anecdótico si no se prestara tanta atención a la endeblez del andamio que sostenía al hombre. Así, mediante la recreación de texturas y materiales inorgánicos, que contrastan fuertemente con la delgada madera del andamio (todavía pueden verse éstos en la India actual) se habla de la precariedad de las condiciones de trabajo. Por último, en *Riot* la escena es ocupada por una abigarrada y heterogénea multitud. En el centro figura una muchacha a la que parecen estar a punto de agredir un grupo de hombres jóvenes; sólo una mujer, presumiblemente la madre, sale en su defensa. Más arriba, un grupo masculino de edad madura discute sin decidirse a hacer nada. En la parte inferior del lienzo se recrea la vida de la ciudad que prosigue ajena al incidente. Las condiciones de la ciudad, la pauperización acompañada del

crecimiento desmesurado de población, son el único indicio de que disponemos para discernir lo que ha provocado el *desorden*.

Frente a la atención de Sudhir por la historia concreta, por recrear escenas anecdóticas ocurridas en la ciudad, las contradicciones de lo Real, la acción invasiva del ser humano sobre el Medio (y la inevitable respuesta de éste) son el objeto del pintor de Hyderabad Om Soorya. Sus obras recrean lo inabarcable de la megalópolis contemporánea, convertida en una gigantesca mancha amorfa que se extiende por doquier. En ella ha desaparecido toda impronta humana. Este paisaje deshumanizado, poblado de luces que no iluminan nada y carreteras que no conducen a ninguna parte, muestra la despersonalización del paisaje, la irrupción violenta de lo mecánico. La Naturaleza, confinada al papel de mera decoración, aparece encerrada, limitada como si de una curiosidad museística o de un parque temático se tratara. La contradicción se presenta en el momento en que pensamos en el hecho de que el hombre ha de verse obligado a habitar esos paisajes, esos espacios que él mismo ha construido (supuestamente a su medida) y que, sin embargo, se revelan hostiles. La omnipresencia de lo cibernético genera un Apocalipsis a lo *Matrix* en el que no ha quedado ningún lugar para habitar.

El cuerpo ocupa un lugar central en la escultura de Alex Mathew. Natural de Kerala, de donde conservará una estrecha relación con lo Natural, Mathew se vincula en su formación al Radical Painters and Sculptors Group. Sin embargo, pronto se separará de éste. Entonces traslada el contenido revolucionario de esos años al ámbito del cuerpo. Sus obras intentan construir una relación orgánica con el modelo representado, conservando la ingenuidad y la originalidad de la persona. Los representados son caracteres anónimos, agricultores y trabajadores, con los que Mathew se identifica. Sus personajes se llenan de ternura, de poetización, sin por ello perder el carácter realista.

Más recientemente, su obra se ha centrado en la producción de relieves, en los que Mathew reflexiona sobre los límites de lo escultórico y lo pictórico. En ellos aparecen las fuentes de inspiración del artista, encontradas con frecuencia en la tradición india. Alex Mathew yuxtapone la imagen conocida en un entorno extraño, poetizando sobre el contraste entre global-local, la construcción de ideales y lo que entendemos por influencia en el mundo de los mass media.

Si en la última etapa creativa de Alex Mathew el imaginario popular-entendido de una manera muy específica, como motivo de reflexión más que como modelo, y con una selección intencionada de los referentes-jugaba un papel destacado, en los montajes

de Atul Dodiya se erige en absoluto protagonista de la obra. Es el caso de *The Bombay Buccaneer*, donde no faltan los guiños al universo de Bollywood. La realidad, parece afirmar el autor, es la suma de experiencias previamente mediadas. Esa intrusión de elementos prediseñados se convierte irremisiblemente en el material utilizado a la hora de construir la identidad. La distancia entre lo real y lo ficticio se ha reducido hasta el punto de complicar la definición de ambos términos.

Lo popular, asociado a lo mítico, no ha desaparecido ante la apertura de la sociedad india; más al contrario, se ha acentuado; si acaso, ha modificado su rostro, o mejor el canal a través del cual se expresaba. La tradición (entendida en un sentido amplio, no tanto como un hecho real del Pasado remoto sino como una construcción colectiva con fines fundacionales, en el significado que le da Eric Hobsbawm (Hobsbawm y Ranger, 1983)) sigue ocupando un papel central en la definición de la identidad colectiva. En palabras de la pintora Arpana Caur (AA.VV., 1997, p.12):

“Images of popular cultura abound every street corner. [...] They stand for basic human emotions unchanged in centuries, as valid in the technological age as they were before, perhaps with even more necessity”

III-Arte en rojo. Propuestas desde el cuerpo femenino

La instalación *Silence* de Anita Dube muestra el lugar que ha pasado a ocupar el cuerpo como marco de expresión de los conflictos que preocupan a la producción de las mujeres artistas indias. Un conjunto de cajas de cristal aíslan partes de un esqueleto, depositadas en una superficie de terciopelo. No son más que huesos; pero antes fueron otra cosa, quizá incluso hace poco tiempo. Dube reflexiona sobre la pluralidad de significados que encierra el cuerpo, así como sobre la posibilidad de construir y deconstruir el mismo. Asistimos a una colección de partes del cuerpo ricamente adornadas con terciopelo, metáfora del carácter destructor de lo Bello, de la estética de lo efímero. Eros y Tánatos se unen en la fragmentación del cuerpo, en su exposición descarnada y abierta. En otras ocasiones esa ambivalencia se expresa a partir de la unión de partes del cuerpo separadas. Es el caso de las manos construidas enteramente a partir de ojos, o de la obra *“River/Disease”*, donde ya desde el propio título aparece la ambigüedad. La artista se vale de ojos utilizados para decorar las esculturas religiosas populares, incluyendo un matiz de desacralización. El reposicionamiento de la mirada, la localización como preocupación central del mundo contemporáneo, que obliga a

definir constantemente la identidad (ahora estamos aquí, ahora somos así, pero mañana estaremos en otro lado, seremos otra cosa) se tiñen de incertidumbre por lo dual del título: el río del movimiento perpetuo es también una enfermedad, algo fuera de control.

Tal y como señalaba Nussbaum (Nussbaum, 2004), el proceso de objetización de la mujer se concentra en aquellos elementos que refuerzan el sentido de caducidad, de temporalidad de la existencia humana. Concretamente, la menstruación aparece, bajo el sistema de dominación machista, como el símbolo de la falibilidad, del carácter mortal del ser humano, en definitiva, de que nuestra vida tiene fecha de caducidad. De ahí que el sentimiento de atracción/repulsión hacia la mujer venga marcado por esos aspectos puramente materiales, convirtiéndolos en tabú.

Es a partir de este contexto que la crítica feminista ha resituado esos elementos, ofreciendo una lectura opuesta de los mismos. En particular, la reinterpretación en términos postcoloniales y postmodernos de la menstruación supone un motivo recurrente en la obra de las pintoras y escultoras indias de las últimas décadas. Buen ejemplo de ello es la obra de Navjot Altaf. Navjot es además de escultora una fecunda activista por los derechos de la mujer y la causa comunal. Su escultura monumentaliza la figura femenina, dignificando lo que antes era entendido como una deshonra. Mediante el cambio en la representación de la mujer, mediante la expresión gozosa de lo prohibido, se pretende romper la dominación que había posicionado a la mujer como subalterna. Arte y responsabilidad civil aparecen, así, unidos. Se trata de proponer un modelo alternativo que se oponga al discurso imperante.

En un sentido similar se mueve la pintura de Rekha Rodwittiya, centrada en el análisis de la subjetividad femenina y de la constitución de la propia feminidad. Las raíces, la descendencia, vertebran un discurso paralelo al de la Historia oficial, una narración íntima encargada de conservar el valor de la memoria. Asimismo, en sus lienzos aparece un elemento común a otras pintoras indias y que se mueve en la línea del ecofeminismo: la existencia de un vínculo especial entre la mujer y la Naturaleza, unos lazos que, opuestos al paisaje de la Modernidad y el Progreso (que se entienden como masculinos y artificiales) son capaces de salvar el contacto con el medio propio de épocas pretéritas.

Las cabezas femeninas de Ravinder Redy se sitúan en un plano distinto. Se trata de bustos hechos de arcilla y plástico, a los que se le inserta, de nuevo, los ojos de las esculturas religiosas. Sin embargo, a diferencia del uso que les daba Anita Dube, en la obra de Redy la imagen femenina aparece como un icono. Más aún, la falta de

expresión, así como de cualquier elemento identificador, llevan la escultura hacia el terreno de lo impersonal, de lo imparcial. Más que retratos son reflexiones sobre la mitificación de lo cotidiano.

Nalini Malani es una de las artistas indias más celebradas en el exterior. Sus creaciones están marcadas por su posicionamiento como “Artista del Tercer Mundo” (Sinha, 2002, p.68), lo que implica una consideración constante de la situación desde la que se crea. Así, su *MedeaProjeck* parte del mito clásico de Jasón y Medea para adentrarse en los sistemas masculinos de dominación psicológica, modificando el sentido canónico de la narración. En una inversión de términos, lo bueno pasa a ser malo, y viceversa. La situación de Medea se contextualiza desde su posición de inferioridad con respecto a la de Jasón. No falta en ello la crítica postcolonial, por la que la artista denuncia el carácter eurocéntrico y androcéntrico de todo el aparato discursivo que compone la tradición occidental. Su obra, pues, se encamina a rastrear los síntomas de esa deformación, para poder a continuación subvertirla.

Por último, el cuerpo puede formar parte de una simbología personal, basada en los recuerdos propios y en la deificación de la memoria. Así ocurre en el caso de la pintura de Anjolie Ela Menon. Sus retratos femeninos están dominados por una melancolía persistente, que introduce un matiz de duda acerca del tiempo en el que se sitúa la escena. Así, los límites de lo real se deforman, aunque se conservan las reglas: lo que se ha roto es la frontera entre Pasado y Presente, ello a través de revestir de carácter mágico a la Memoria, al hecho de recordar. La narración múltiple, que se detiene en los detalles, sustituye a la forma lineal de la lógica.

IV-Hacia una (probable) conclusión: El cuerpo en peligro. Imposibilidad del amor

La llegada del Nuevo Milenio ha implicado cambios decisivos. El carácter mítico de la fecha, con connotaciones milenaristas, se ha acrecentado por la proximidad de los atentados del World Trade Center, hecho que ha contribuido a redefinir la geopolítica global. La crítica internacional ha puesto de manifiesto la irrupción de una nueva realidad, de una situación plenamente diferenciada de la del milenio anterior.

En este marco, el terror, que aparece forzosamente como terror global y repentino, incomprensible y ubicuo, aparece como una preocupación fundamental. Así, esta situación sirve de punto de partida para teorías como la del *Choque de Civilizaciones* de Samuel Huntington (Huntington, 1997), que ha tenido una enorme repercusión en la proliferación de grupos neoliberales; pero también parece reafirmar

(aunque exigiendo grandes cantidades de imaginación) las tesis del Fin de la Historia de Fukuyama (Fukuyama, 1989). Ambas posturas, ampliamente denostadas, no se oponen, sino que, más bien, son coincidentes: las dos se encaminan a legitimar la nueva situación internacional en la que la rigidez de una normativa internacional, basada en unos derechos universales básicos, parece estar rompiéndose.

Como ha estudiado el demógrafo Andreu Domingo (Domingo, 2008), este clima se ha trasladado al mundo de la literatura. En efecto, en las distopías de los últimos años el miedo a una catástrofe de carácter global, en la que generalmente encontramos algún elemento del universo simbólico de la globalización (el caso más claro es el del avión), ocupa un papel central.

Igual cabe señalar con respecto al arte. El contacto entre la posibilidad de una catástrofe y la construcción de la identidad individual traslada el problema al ámbito de lo personal. En ese sentido, la representación del cuerpo, así como la manera de pensar las relaciones interpersonales, se verán modificadas sustancialmente. El amor se convierte, como afirma de nuevo Domingo (Domingo, 2008), en la última utopía de la contemporaneidad. Una multitud de elementos hostiles asedia a la realidad de la pareja, que, al mismo tiempo, se encuentra en un proceso de renegociación de los roles de género. El resultado de todo ello es el traslado de la fragilidad que detona los límites de lo real al ámbito del amor (Bauman, 2005).

El arte indio de las últimas décadas se ha hecho eco de este proceso. La obra de Jagannath Panda poetiza sobre el sentimiento de extrañeza, de desposesión del espacio, motivada por la acción de una modernidad destructiva. El resultado más inmediato es la destrucción de la intimidad y de las señas de identidad del paisaje (entendido como construcción social). En algunos casos, como en *Love Terrace*, Panda presenta la imposibilidad del amor, introduciendo con aguda ironía una escena del Kama Sutra en un edificio en construcción. El erotismo no encuentra lugar en un mundo que parece estar reconstruyéndose continuamente, al tiempo que destruye los restos del Pasado.

Pero también la esencia misma de lo Natural se ve modificada. En *An External Appearance*, el pintor introduce una gigantesca iguana en una escena de interior, creando un ambiente de inquietud. Lo extraño se ha introducido en el espacio de lo privado; más aún, es este reducto de intimidad lo que ha quedado irremisiblemente transformado, destruido.

Si en el caso de Panda son elementos externos lo que perturba e imposibilita el amor, en la pintura de Gogi Saroj Pal ese impedimento es inherente a la relación. Su

obra está poblada de mujeres trasmutadas en bestias en lo que es al tiempo una revisión del universo mítico heredado y una crítica de la dominación masculina en las relaciones hombre-mujer. Pal juega con la dualidad sensualidad-subalternidad, señalando la ambigüedad de la representación tradicional de la mujer, cargada de fuerza erotizante pero igualmente sometida al control masculino. La potencia de su obra deriva de la fusión de mito e historia, del repensar el Pasado nacional y la identidad femenina forjada en ese Pasado a partir de la combinación de Memoria, Subconsciente y Oralidad.

La visión de Jogen Chowdhury muestra una postura más crítica y históricamente situada. *Every Man a King* traslada la imposibilidad del amor a la época del Imperio Mogol, señalando la persistencia de la desigualdad. La poesía amorosa, el ámbito de la corte, se revela en otra dimensión muy distinta: la de la dominación, situación que no cambiará con la llegada de los ingleses: si cada hombre es un ser dominado en el seno de su sociedad, también es un dominador en el espacio del hogar.

La obra de Arpita Singh traslada el conflicto a la dimensión de lo popular, de lo cotidiano. Multitud de objetos, la mayoría de ellos procedentes de la vida diaria, inundan el espacio, separando a los protagonistas del lienzo. El aislamiento viene dado por la abundancia, por la superposición de realidades previamente mediadas que irrumpen en el ámbito del hogar. Por otra parte, incluso cuando ese aislamiento se rompe y los miembros de la pareja llegan a acercarse, la actitud de incompreensión y de superioridad con que el hombre mira a la mujer impide la plenitud de la escena. Así ocurre en *The Balcony*, donde, además, la separación se evidencia por el cambio de actitudes: la mujer desnuda, con cara compungida y tapándose las zonas erógenas; y el hombre leyendo, mirando con desdén el cuerpo de su esposa, como si acabara de rechazarla. La magnitud de la tragedia se incrementa aún más por la presencia de un hombre armado debajo de la cama: un terror anónimo que liquida toda posibilidad de regeneración.

Hasta ahora hemos analizado situaciones en las que la sensación de crisis afecta a la representación del cuerpo en su faceta más cotidiana; no faltan, sin embargo, propuestas donde el artista reflexiona desde una perspectiva más amplia sobre los problemas que constituyen una amenaza de carácter global. Así ocurre, por ejemplo, con el caso de la degradación medioambiental. La acción del ser humano sobre la Naturaleza, la modificación de ésta en función de una pluralidad de intereses (no todos ellos altruistas), está originando como consecuencia el deterioro de la biodiversidad del

Planeta; también, en un ámbito más cercano, esa alteración prolonga la inseguridad incluso hacia lo doméstico, haciendo que no podamos estar seguros ni siquiera de los alimentos que consumimos. La preocupación por lo transgénico, por la ruptura de los límites entre lo orgánico y lo inorgánico, preside la obra del artista de Goa Viraj Naik. En sus lienzos lo animal, lo vegetal, lo humano y lo inanimado se conjugan para crear seres amorfos, imposibles, cuyo carácter ominoso se acentúa al presentarlos en un paisaje gris, desolado. Ha desaparecido el color; los restos de diversidad, de tonalidad, cumplen, esta vez, el papel de los brillantes tonos de los anfibios venenosos: más que un signo de vida, son un reclamo de muerte.

La obra *Khatak Dancers* de Veru Narula, artista emigrado a Estados Unidos, ofrece una visión más irónica del desastre ecológico. Mediante la resituación de una escena de danza clásica india se nos alerta: la catástrofe medioambiental no producirá grandes cambios; un desgaste paulatino e inevitable del entorno, que afecta a todos los ámbitos de la existencia, supone una amenaza suficientemente grave. Esa misma sensación de inminencia, de contemporaneidad del peligro (aunque, en rigor, se esté poetizando sobre las consecuencias *en el futuro*, en el peor de los futuros) es lo que otorga realidad a imágenes que, de otro modo, podríamos contemplar en el plano de lo Fantástico.

Quisiéramos terminar esta intervención volviendo a la obra de Arpana Caur, analizando en este caso sus escenas de interior. La vida en pareja se encuentra amenazada por la falta de espacio motivada por el crecimiento poblacional desmesurado en el ámbito urbano; la familia, enclaustrada y amenazada por el clima de inseguridad y violencia global, ha de convivir con la desposesión de su mundo que aparece representado en la obra de Caur por la repetición seriada de elementos de la modernidad (eligiendo macabramente a soldados en algunos casos).

A esta realidad asfixiante, causante del deterioro de la relaciones interpersonales, Caur opone el refugio en lo natural, la amplitud de grandes paisajes incontaminados como única alternativa para sobrevivir, no ya física, sino también social y moralmente.

Figura 1. Arpana Caur. *Body's just a garment*. Dirección web:
<http://www.paletteartgallery.com/upload/artbig15.jpg>



Figura 2. Rambir Kaleka. *The Story Teller*. Libro:
KHANNA, B. y KURTHA, A., (1998), *Art of Modern India*, London.

Figura 3. Anita Dube. *Book*. Exposición *Silence, Blood Wedding*. Dirección web:
<http://www.indianartcollectors.com/news-display.php?newsid=571>

Figura 4. Jagannath Panda. *Love Terrace*. Dirección web:
<http://www.naturemorte.com/artists/jagannath-panda>

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1997), *The looking glass self*, Mumbai.

AHMAD, A. (1992), *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, London.

(1996), *Lineages of the Present: Political Essays*, New Delhi.

AMIN, S., (2005), “Representing the Musalman. Then and Now, Now and Then”, en

MAYARAM, S.; PANDIAN, M. Y SKARIA, A. (Eds.), *Muslims, Dalits and the Fabrications of History. Subaltern Studies XII*, New Delhi, pp. 1-35.

BAUMAN, Z. (1997), *Modernidad y Holocausto*, Madrid.

(2005), *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Madrid.

BHABHA, H., (1996), *The Location of Culture: Discussing Post-Colonial Culture*, London.

DALMIA, Y. (1997), *India Contemporary Art: Post Independence.*, New Delhi.

(Ed.), (2002), *Contemporary Indian Art: Other Realities*, Mumbai.

DOMINGO, A. (2008), *Descenso literario a los infiernos demográficos*, Barcelona.

FOSTER, H., (2001), *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de Siglo.*, Madrid.

FUKUYAMA, F. (1990) “¿El fin de la historia?”, *Claves de la razón práctica*, 1, pp. 85-96

GUHA-THAKURTA, T. (2007), “Our Gods, Their Museums’: The contrary career of India’s art objects.”, *Art History*, 30, pp. 628-657.

HOBBSBAWM, E. y RANGER, T. (1983) *The invention of Tradition*, Cambridge.

HUNGTINTON, S. (1997), *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Barcelona.

KHANNA, B. y KURTHA, A., (1998), *Art of Modern India*, London.

NEUMAYER, E. y SCHELBERGER, C., (2008), *Bharat Mata: India’s Freedom Movement in Popular Art*, New Delhi.

NUSSBAUM, M. (2004), “Body of the Nation. Why women were mutilated in Gujarat” [Online], *Boston Review*, 29, 3-4. [Http://bostonreview.net/BR29.3/nussbaum.html](http://bostonreview.net/BR29.3/nussbaum.html), [Consulta: 9 de Octubre de 2008]

RAMÍREZ, J.A. y CARRILLO, J. (Eds.), (2004), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid.

SINHA, G., (1996), *Expressions and evocations: contemporary women artists of India*, Mumbai.

(2002), “Feminism and Women Artists in India”, en DALMIA, Y. (Ed.), *Contemporary Indian Art . Other Realities*, New Delhi, pp. 58-74

SPIVAK, G. (1988), "Can the Subaltern Speak?", en WILLIAMS, P. y CHRISMAN, L., *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader.*, London, pp. 66-111.