



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Manipulación en imágenes visuales y sonoras en ficción y no ficción

Coords.

Agustín Gómez Gómez

Daniel Acle

Mireya Rocío Carballada Camacho

Dykinson, S.L.



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

MANIPULACIÓN EN IMÁGENES VISUALES
Y SONORAS EN FICCIÓN Y NO FICCIÓN

Coords.

AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ
DANIEL ACLE
MIREYA ROCÍO CARBALLEDA CAMACHO

Dykinson, S.L.

2023

MANIPULACIÓN EN IMÁGENES VISUALES Y SONORAS EN FICCIÓN Y NO FICCIÓN

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2023

N.º 119 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2023

ISBN: 978-84-1122-931-9

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L., ni de los editores o coordinadores de la obra.

Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L. no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

CAPÍTULO 42. DIÁLOGO ENTE GESTO GRÁFICO Y LA ARCILLA LÍQUIDA COMO MATERIA PERFORMÁTICA	820
PAOLA RUIZ MOLTÓ	
CAPÍTULO 43. TECNOLOGÍAS INTERACTIVAS PARA TRANSFORMAR LA EXPERIENCIA EN EL MUSEO DE ARTE.	843
IRMA FUENTES MATA	
CAPÍTULO 44. DIBUJO TRIBAL, VIDA Y RITUAL EN LOS HOGARES DE LA INDIA RURAL.....	858
ANDREA DE LA RUBIA GÓMEZ-MORAN	
CAPÍTULO 45. METODOLOGÍAS DE CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA CON MEDIOS DIGITALES. EL PARADIGMA CREATIVO DEL DIBUJO Y LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL EN LA ERA DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL.....	874
JOSE ANTONIO VERTEDOR ROMERO	
CAPÍTULO 46. IMPACTO Y OPORTUNIDADES DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN EL ARTE VISUAL: PERSONALIZACIÓN DE LA CREATIVIDAD CON STABLE DIFFUSION Y CONTROLNET.....	894
DAVID POLO SERRANO JUAN PABLO MICALETTO BELDA PABLO MARTÍN RAMALLAL	
CAPÍTULO 47. PROCESOS DE CREACIÓN MULTIDISCIPLINAR: MATERIA, MANO Y EXPERIENCIA ESTÉTICA	910
EMILIO LUIS FERNÁNDEZ GARRIDO	
CAPÍTULO 48. ELOGIO DE LA GESTUALIDAD Y CORPOREIDAD DEL DIBUJO COMO FUENTE DE CREATIVIDAD.....	937
LAURA APOLONIO	
CAPÍTULO 49. LABORATORIO DE FANTASMAS. UN ESPACIO INTERMEDIO ENTRE EL CUERPO, LA IMAGEN Y EL SONIDO A TRAVÉS DE LA <i>PERFORMANCE</i>	962
ELIA TORRECILLA CARLOS BARBERÁ	
CAPÍTULO 50. EXPLORANDO LA INTERSECCIÓN ENTRE LA TECNOLOGÍA Y LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO DEL NATURAL: PERSPECTIVAS DE LA REALIDAD MIXTA EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA SUPERIOR.....	980
ANDRÉS JESÚS NARANJO MACÍAS	
CAPÍTULO 51. A TRAVÉS DE LA PANTALLA: IMAGEN Y MIRADA....	998
IRENE CARMONA NAVARRO	
CAPÍTULO 52. LA IMAGEN PUBLICITARIA EN LOS PLÁSTICOS DESDE LA PERSPECTIVA GRÁFICA DE REPRODUCCIÓN MÚLTIPLE.....	1017
ROSANGELA AGUILAR BRICEÑO ANA TOMÁS MIRALLES	

DIBUJO TRIBAL, VIDA Y RITUAL EN LOS HOGARES DE LA INDIA RURAL

ANDREA DE LA RUBIA GÓMEZ-MORAN
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

En India existen en torno a 705 grupos étnicos, categorizados dentro de la categoría de los *ādivāsī*: habitantes de los bosques, ganaderos marginados de la organización social urbana y relegados siempre a los planos más inferiores dentro del sistema social de castas. Pobladores originarios de la antigua civilización del Valle del Indo, datada del año 3500 a.C. y situada en el actual Pakistán, el idioma autóctono utilizado por algunos de estos grupos tribales está relacionadas con la lengua de los drávidas: los antiguos habitantes de dicho Valle (Doshi, 1992, p.14).

La presencia de la naturaleza, la feminidad y la tierra, se hace constar en todas y cada una de las formas artísticas del arte tribal de los *ādivāsī*. Para ellos todo ente natural, desde una piedra a un río o montaña, es un ser divino que debe de ser adorado según los cánones estéticos de cada etnia. Ya en el Valle del Indo el culto a lo agrario y a la fertilidad eran usualmente practicados para la subsistencia y crecimiento de la comunidad. Relacionando dicho culto con el pensamiento tántrico y la adoración a la *Śakti*, o divinidad femenina, como energía y naturaleza creadora.

1.1. DE LO TRADICIONAL A LA CONTEMPORANEIDAD

Ha sido gracias a un estilo de vida geográficamente aislado de las grandes capitales y ciudades del subcontinente, que estos grupos étnicos han podido mantener su cultura autóctona a lo largo del tiempo. Fue debido a esto que los cánones clásicos del arte indio, implementados a través de

los *Śilpa Śāstras* tras la invasión de los Arios en torno al 2000 a.C., no afectarían al desarrollo del arte tribal en la zona rural⁵⁷. No obstante, debido a los rápidos avances sociales y tecnológicos de los últimos años, la tradición ritual por tanto tiempo mantenida por las culturas *ādivāsī* ha experimentado un cambio en su estructura esencial.

Concretamente debido a la introducción del papel, así como las pinturas sintéticas, las diferentes tribus indias han comenzado a realizar estos dibujos de forma individual con la finalidad de venderlos al turista occidental. Si bien la pintura ritual continúa siendo practicada en las zonas más remotas, donde la población continúa viviendo de la tierra y la ganadería, estas tradiciones son cada vez menos frecuentes al haber sido incluidas dichas etnias dentro del capitalismo global (Doshi, 1992, p.46).

2. OBJETIVOS

Hablar de “arte tribal” nos transporta a un mundo donde los ritos performativos y la pintura primitiva hacen de todo ello un arte paralelo muy sugerente a investigar y profundizar desde el ámbito académico. La conexión con lo espiritual, lo mágico y lo abstracto se enfatiza a través de las teorías tántricas, tan de moda en nuestro entorno, como símbolo interior del ser. La etiqueta de “arte primitivo” se basa en el hecho de que, supuestamente, estas civilizaciones no tienen ningún contacto con el mundo exterior. Viviendo una vida al margen, la imaginación romántica occidental de lo que debe de ser una tribu se establece como marca de su autenticidad.

Según Jain (1998) el negocio lucrativo del arte tribal indio está determinado por factores como el descubrimiento romántico de la zona rural a mediados del siglo XX. Lo cual deriva en la reinención del concepto de lo “tradicional” por la élite intelectual nacional, y el énfasis

⁵⁷ Los *Śilpa Śāstras* son tratados a través de los cuales se constituyeron los cánones del arte indio en los primeros siglos de la era cristiana. Éstos se centran en temas relacionados con la forma, la proporción, la geometría o los materiales idóneos para realizar una obra de arte. Los autores y patrones de los *Śilpa Śāstras* pertenecían, en general, a la aristocracia urbana (Jain, 1995, p.48).

postcolonial de la idea de lo “oriental” por parte de occidente (p.13). En efecto, el ambiente usual de las tribus en la zona rural de la India ha cambiado desde la llegada de los extranjeros y la introducción de nuevas tecnologías creativas.

Los rituales de adoración a la madre naturaleza y a la tierra, antaño necesarios para la subsistencia de dichas comunidades, ya no lo son tanto. Por contra, los *ādivāsī* del mundo rural han comprendido rápidamente las enormes ventajas que conlleva el reciclar su dibujo ritual a un formato más adaptado al contexto global, beneficiándose así del capital que les aporta la venta de un arte etiquetado como “tribal” al turista occidental.

2.1. LA CUESTIÓN DEL ARTE POST-ÉTNICO

Dallapicola (2011) defiende que la introducción del papel en las áreas donde los dibujos de pared son realizados con una base ritual ha tenido un efecto complejo sobre estas formas artísticas: además de fomentar las oportunidades de mercado, ha abierto nuevas posibilidades de expresión creativa individualizada. Subraya el concepto de lo post-étnico como la manera de denominar las innovaciones artísticas de este tipo de etnias a partir de su arte ritual, tradicionalmente anónimo y realizado en comunidad, el cual debe de ser ahora explorado a partir de la individualidad y subjetividad de cada artista (p.14). No obstante, dicha individualidad resulta cuestionable al subrayar cómo estos artistas contemporáneos continúan adheridos a los cánones estéticos del primitivismo étnico, siguiendo las demandas del mundo internacional, con el único objetivo de hacer de las ganancias económicas que les aporta su obra un nuevo medio de vida.

El capítulo “Dibujo tribal, vida y ritual en los hogares de la India rural” comienza por analizar el arte realizado sobre las paredes y suelos de los hogares de la India, dentro del contexto tradicional de una selección de tribus localizadas en diversas partes del subcontinente. Asimismo, subraya los modos y formas en las que este tipo de arte ha sido transformado en la contemporaneidad, a través de la adopción de las nuevas técnicas y la inclusión del papel al ámbito tribal. Esto último se realza a través de una serie de artistas tribales a día de hoy famosos dentro del mundo de la creatividad contemporánea. Este capítulo pone finalmente en

entredicho la supuesta individualidad de estos artistas a la hora de reinterpretar las formas creativas usualmente realizadas en el ámbito tradicional de sus aldeas, adaptándolas a un formato adecuado a los parámetros del capitalismo global propio del mundo del arte actual.

FIGURA 1. Los artistas Patua comentan que sólo los extranjeros compran sus rollos pintados, por lo que la competencia entre ellos es actualmente feroz.



Fuente: (Korom, 2006, p.79)

3. METODOLOGÍA

La pintura ritual tribal no puede ser comprendida independientemente de su relación con el mito y el ritual conectado con el mismo. Existe una íntima conexión entre estos diseños votivos y la performatividad ritual que rodea la producción de los mismos, siendo clave el momento y el contexto en el que éstos son realizados para su comprensión. Si bien en esencia éstos son dibujos narrativos, que relatan historias para una población usualmente iliterata, podríamos decir que la finalidad de estos dibujos votivos no es tanto narrativa como sacra. Incluso dentro del

contexto de los Patua de Bengal, artistas itinerantes que dedican sus vidas a narrar historias divinas junto a rollos pintados, éstos son venerados como si de templos portátiles se tratasen y consagrados a través del ritual (Jain, 1995, p.55).

Existen por tanto diversas ramificaciones dentro del contexto de arte tribal en la India, según el motivo por el cual se realizan estas pinturas o el soporte utilizado. Por un lado, si bien el arte tribal es usualmente votivo-ritual, existen también diseños de carácter meramente decorativo. Por otro, los artistas pueden realizar sus dibujos bien sobre papel -como es el caso de los mencionados artistas Patua- o bien sobre las paredes o suelos de las casas para proteger el hogar y venerar a la divinidad. Debido a la imposibilidad de abarcar todos los tipos de arte tribal indio en un solo capítulo, nos centraremos a continuación el arte mural ritual y sus características generales. Para después profundizar en la configuración y estética artística de las tribus de los Saora en el área sur de Odisha, los Warli en Maharastra al noreste, los Rathva en Gujarat también al noreste, y la cultura Mithila junto a Nepal en la zona norte.

3.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ARTE TRIBAL SOBRE LA PARED DEL HOGAR

El recinto del hogar como lugar santo una de las características principales del arte tribal en el subcontinente indio. Para cada indio el hogar es el vientre de la existencia, desde donde toda vida emerge día tras día. Los límites de dicho santuario deben de ser protegidos de elementos nocivos, especialmente en lo que respecta a los orificios abiertos de puertas y ventanas, a través de dibujos rituales y votivos⁵⁸.

El hogar tribal se decora con diseños que abarcan una estética bien simple, o bien intrincada. El uso del color y la tierra en el dibujo mural de la India dependerá del área en el que se realice. Utilizan desde patrones pintados, coloridos o monocromáticos, hasta bajorrelieves realizados con la misma pasta de barro y estiércol con la que se reconstruye la pared

⁵⁸ Los diseños generados sobre la superficie mural son generalmente símbolos reverenciales para la Diosa *Lakṣmī*, divinidad de la prosperidad y abundancia, así como protectora del espacio familiar (Huyler, 195, p.174).

del hogar tras las lluvias del monzón. Para dar forma a estos bajoalreives, las mujeres se ayudan de trozos de bambú doblados e insertados en el muro, para después cubrirlos con la arcilla, generando una serie de patrones en ocasiones reforzados con pequeños espejos de cristal.

La repetición es una manera de proveer de vitalidad y ritmo a las formas artísticas tribales, algunas veces tratadas en forma de bloque sólido y otras a través de huecos vacíos, pero todas ellas directamente relacionadas e inspiradas en los ritmos de creación y destrucción de la naturaleza.

Otra de las características principales de este tipo de arte es el carácter anónimo de quien la realiza. Los artistas tribales consideran el acto de crear como una manera de conectar con la esencia divina, por lo que sus obras no son jamás firmadas por su autor. Asimismo, es un arte que se genera de forma colectiva, entre varios miembros de una misma comunidad⁵⁹. Para ello utilizan una serie de técnicas manuales variadas. La mayor parte de las veces los pigmentos naturales son aplicados con la mano, los dedos y la palma, directamente al muro. En cuanto a los pinceles, éstos se hacen a partir de las fibras del coco. También pueden utilizar cucharas para imprimir elementos de punto redondo y así embellecer el diseño (Huyler, 1995, p.180).

Las pinturas son usualmente ser realizadas durante los festivales de la época de la cosecha, entre octubre y noviembre, una vez el monzón ha finalizado. Los suelos y paredes de los hogares son entonces reconstruidos y preparados para ser decorados con patrones geométricos y orgánicos (Doshi, 1992, p.13). Lo efímero de este tipo de pinturas forma parte del ciclo natural al que corresponde, ya que están destinados a desaparecer con las lluvias del monzón del año siguiente.

Frecuentemente realizados por las mujeres de las aldeas, estos dibujos suelen ser peticiones de matrimonio y fertilidad. A parte de los dibujos de pared, sobre los cuales profundizaremos a continuación, las mujeres son también las encargadas de dibujar los *yantras* de protección o

⁵⁹ Dicha actitud natural se debe a que, dentro del contexto del arte indio, el artista debía someterse a las órdenes de su patrón. Siendo todo el mérito de la obra garantizado al que la comisiona, y no al que la realiza (Jain, 1998).

ālipanā de manera diaria frente a la puerta de su hogar⁶⁰. Con forma de diagrama cósmico, el *ālipanā* es un espacio ritual realizado con pasta de arroz molido. Esto, al igual que sucede con el dibujo mural, les confiere un carácter esencialmente efímero, ya que a lo largo del día del diseño votivo llega a desaparecer, al ser ingerido por los insectos y pájaros de la zona. Directamente ligados al pensamiento tántrico, los colores utilizados son por tanto el blanco: símbolo de *Śiva*, y el rojo: el poder de la *Śakti*.

FIGURA 2. Dos niñas dibujando un *ālipanā* de color blanco y rojo en la entrada de su hogar en Bangalore, India.



Fuente: fotografía cortesía de la autora, 2018.

A continuación, analizaremos el dibujo tribal contemporáneo, distinguiendo entre aquel arte aún realizado sobre las paredes del hogar con una finalidad sacra, y el otro arte divagado hacia el ámbito de lo comercial. Por analogía estética, estudiaremos en primer lugar el dibujo ritual de las tribus de los Saora al sur, y los Warli al noroeste. Seguidamente,

⁶⁰ Si bien el nombre de *ālipanā* se utiliza en la planicie central del Ganges, estos diseños son conocidos en el área sur de la India por el nombre de *kolam*, *muggu* o *rangavalli*, y en los estados del este como *mandana* o *sathiya*, entre otros nombres. En todas estas áreas, el verbo empleado para denominar estos *yantras* se refiere al de “escribir”, más que “dibujar” o “pintar”. Ya que estos diseños son percibidos como formas de enviar “mensajes” a la divinidad.

nos adentraremos en el arte Rathva y la cultura Mithila, en la zona centro y norte del continente respectivamente. Analizando el proceso de transformación y cambio en el que todos estos estilos se encuentran inmersos en la actualidad.

4. RESULTADOS

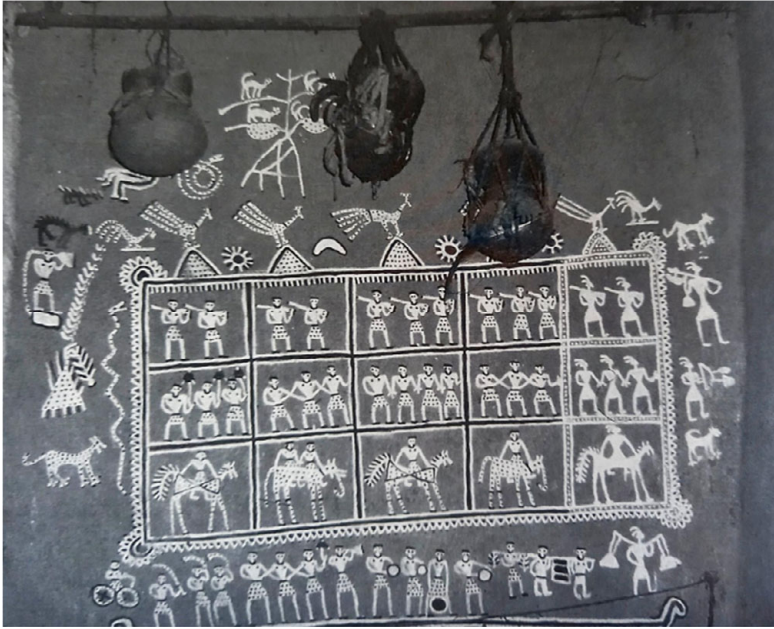
La forma del cuadrado es el espacio sacro que delimita el cielo y la tierra en el diagrama ritual de un *yantra*. Posiblemente debido a su conexión con el pensamiento tántrico, esta es también la forma utilizada para subrayar el lugar exacto donde deben dibujarse las pinturas sacras sobre el mural del hogar. Este espacio ritual ha sido sustituido por el recinto - también cuadrado- del papel, en nombre del arte post-étnico tribal, con una finalidad comercial.

4.1. EL DIBUJO SAORA

Un ejemplo de esto lo tenemos dentro del contexto de los Saura. Localizados en el estado de Odisha al sur, es una de las tantas tribus que han comenzado a traspasar sus dibujos a papel y tela, así como a sustituir los pigmentos naturales por pintura acrílica. Su pintura mural tradicional, también conocida como *idital*, es usualmente realizada como forma de celebrar matrimonios o festividades. Pero muy especialmente en tiempos de adversidad, ya que se la considera como un modo de paliar a los malos espíritus, evitando la enfermedad y la mala suerte.

El rito Saora comienza con la adivinación del chamán, quien identifica el espíritu que causa la calamidad a la familia. A través de cantos e invocaciones, el gurú de la aldea invoca al espíritu a residir en el interior del recinto sacro de dicho cuadrado, realizado en la pared interna -y más oscura- del hogar. Este recinto bidimensional adquiere así la connotación religiosa de un templo. Una vez realizado el encantamiento, el chamán o el cabeza de familia saludan a la pintura sacra tocando el suelo con la frente, mientras imploran a la divinidad la permanencia en el nuevo hogar santo (Doshi, 1992, p.71).

FIGURA 3. Dibujos sagrados de la tribu de los Saora



Fuente: (Doshi, 1992, p.68)

3.2. EL DIBUJO WARLI

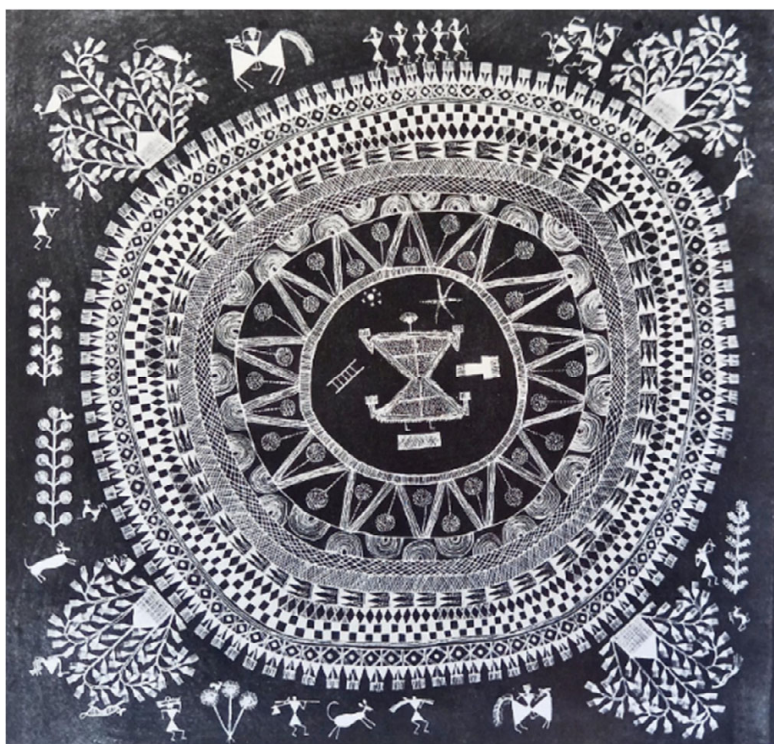
El dibujo tribal de los Saora, con sus patrones geométricos y su carácter monocromático de blanco sobre tierra, se asemeja estéticamente al de la tribu de los Warli. Si bien con diferencias fundamentales, ya que el dibujo Saora es más restringido que el dibujo Warli, mucho más suelto y fluido. Los Warli es otra de las tantas tribus que, en los últimos años, han comenzado a traspasar sus diseños efímeros de pared al soporte del papel para venderlos como souvenirs turísticos. Un ejemplo de ello lo tenemos en la obra del artista Jivya Soma Mashe (1934 - 2018), quien internacionalizó el arte tribal Warli en los años 70 (Jain, 1998).

Dentro el contexto de dicha tribu, localizada en el área de Maharashtra al norte de la India, los murales de las paredes de las casas son realizados por las mujeres de las aldeas con pasta de arroz molido. Estos diseños votivos, particularmente realizados para la celebración de eventos matrimoniales, representan a la diosa *Palaghut* dentro de un recinto

delimitado como sacro. Fuera del mismo, vemos a los recién casados junto a escenas del día a día en el poblado (Doshi, 1992, p.4).

Las mujeres de esta tribu suelen realizar estos dibujos como forma de pedir fertilidad a la diosa *Palaghut*. Las artistas comienzan por delimitar el área sagrada con cuadrado, ornamentado con diseños geométricos en forma de diamante, triángulo y líneas cruzadas que alternan el blanco y el negro, a semejanza del movimiento de una serpiente. El sol, la luna, y otras divinidades son también dibujadas en torno a la Diosa. La técnica de dibujar a la misma consiste en un simple triángulo isósceles en conjunción con otro triángulo invertido para formar su cuerpo. Una vez hecho esto, una serie de líneas paralelas se inscriben dentro del triángulo, mientras que otras verticales y horizontales se incluyen a modo de piernas y brazos.

FIGURA 4. La diosa *Palaghut* en un círculo sagrado



Fuente: (Doshi, 1992, p.75)

La diosa *Palaghut* simboliza los elementos benevolentes y malévolos de la naturaleza. Para aplacarla, debe de ser venerada a través de sacrificios y rituales. Ningún matrimonio puede tener lugar en la tribu de los Warli sin haber primero dibujado a en la pared del hogar. La pareja debe sentarse justo bajo el diseño para asegurar la bendición de su matrimonio por la diosa. Asimismo, el mismo día de la boda la diosa es venerada a través del sacrificio de un ganso sobre el regazo de la novia recién casada (Doshi, 1992, p.78).

3.2. EL DIBUJO RATHVA

El evento matrimonial y el sacrificio ritual son también elementos centrales para realizar sus murales en la tribu de los Rathva, en el Estado de Gujarat. Agricultores y ganaderos, adoran a la naturaleza a través del dios *Pithoro*, a quien dedican su arte ritual. Los Rathva representan a su dios en el momento de su casamiento con su esposa, acompañados de una serie de divinidades menores, fantasmas y ancestros, todos ellos a caballo. Al contrario que los Warli, para estas escenas de fiesta y danza los Rathva utilizan colores estridentes como símbolo de ofrenda al dios.

Directamente relacionada con la petición de abundancia de alimentos, la buena cosecha y la procreación, esta imagería suele realizarse sobre el muro o pared que constituye el área de la cocina. Para ello, dicha pared se prepara previamente con una mezcla de estiércol y arcilla, para luego demarcar sobre ella el recinto perimetral sacro en forma de cuadrado, sirviéndose de una cuerda de algodón como instrumento de medida. Las líneas que componen el cuadrado se engrosan a través de un entramado geométrico con forma de muralla, únicamente abierta en su lado inferior. Frente a dicha apertura, una divinidad antropomórfica protege la entrada al recinto a modo de guardián.

Una vez hecho esto, la comunidad Rathva procede a dibujar dentro del cuadrado las figuras sacras, primero con incisiones con cuchillo sobre el muro de tierra y luego con pigmento orgánico o industrial. Todas las figuras son delineadas en azul, salvo el protagonista *Pithoro* quien es delineado en rojo. En términos generales, la zona superior de cuadrado está reservada para los entes divinos y etéreos, la zona media se reserva para la procesión matrimonial de *Pithoro* y sus acompañantes a caballo,

y la parte inferior es reservada para el mito de la creación en la tierra, sus habitantes y animales. Los lados adyacentes al área sacra se reservan para las divinidades secundarias, fantasmas y ancestros de la familia que comisiona el mural (Jain, 1984, pp.44-47).

FIGURA 5. Representación del matrimonio de Pithoro en el poblado Ghatia



Fuente: (Jain, 1984, p. 17)

En este tipo de murales no existe separación entre los elementos divinos y terrenales, ya que para los Rathva penas existe división entre el mito y la realidad. Asimismo, aparecen en ocasiones figuras tántricas en el acto de copulación extramarital, así como elementos fálicos. Ya que según la leyenda fue este tipo de acto lo que dio lugar al nacimiento del dios *Pithoro*.

Una vez finalizada, la obra es venerada con música y ofrendas. Y por último santificada por el gurú de la aldea quien, poseído por *Pithoro*, examina cada uno de los caracteres de la representación y los menciona a modo de validación de los mismos, ordenando su rectificación en caso de error. Una vez la pintura ha sido sacralizada, los Rathva sacrifican una cabra para culminar el ritual. Por tanto, al margen de toda

consideración estética, concluimos el ritual lo que finalmente da validez real a la pintura ritual mural en sí.

3.2. EL DIBUJO MITHILA

Las mujeres de la cultura Mithila, en la frontera de la India con Nepal, también dibujan las paredes de sus hogares durante las celebraciones de matrimonios, fiestas y funerales⁶¹. Con una fuerte organización social, estos dibujos han sido transmitidos de madres a hijas a lo largo de generaciones. Existen varios estilos de dibujo Mithila según la casta de las mujeres que lo realicen. Si las mujeres son *Kayastha*, sus dibujos se caracterizarán por ser lineales, austeros y espirituales en su vacuidad. Por otro lado, si son *Brahmin* utilizarán líneas gruesas y colores planos como relleno (Véquad, 1997, p.26).

Esencialmente femenina, la cultura Mithila destaca también por la decoración ritual de la habitación matrimonial, o el *Kohbar ghar*, donde los recién casados pasarán su primera noche de bodas. Estos diseños, cargados de simbología tántrica, veneran a la vida través de un *liṅga* en el centro y un *yoni* -vulva femenina- a su alrededor, en forma de flor de loto. Los *yonis* que rodean al central simbolizan la infinitud de posibilidades ofrecidas por la naturaleza o *Śakti*, en un juego eterno de ilusión erótica, que motiva la fertilidad (Véquad, 1977, p.21).

A día de hoy las mujeres de la cultura Mithila, ayudadas por organismos internacionales, han comenzado a comercializar sus dibujos sobre papel, consiguiendo a través de esto la independencia económica. Una de las artistas Mithila más conocidas en la actualidad es Ganga Devi (1928-1991). Su estilo particular, caracterizado por la austeridad estética de los *Kayastha*, la llevó a formar parte de numerosas exposiciones de arte tribal indio a nivel internacional entre los años 70 y 80 (Jain, 1998). En el momento actual, el ejemplo de Ganga Devi ha servido de inspiración a otras muchas artistas pertenecientes a dicha cultura, quienes ya no sólo se limitan a representar elementos divinos en sus dibujos, sino que

⁶¹ El Reino de Mithila, previamente denominado Videha por su Rey, fue establecido en el área norte de la India y sur de Nepal en el 1500 a.C. Éste fue un reino independiente hasta la conquista de Ashoka y la unificación del Imperio en el siglo III d.C.

también incluyen aspectos tecnológicos -como medios de transporte-. En el surgimiento de un nuevo tipo de arte cada vez más centrado en lo meramente estético y secular.

FIGURA 6. *Train in India*, 1990, Ganga Devi



Fuente: <https://sarmaya.in/exhibitions/crossing-borders-with-mithila/>

4. DISCUSIÓN

La industria turística y el capitalismo global ha supuesto una efectiva vía para la independencia económica de las mujeres y hombres *ādivāsī*, los cuales han comenzado a traspasar sus dibujos religiosos al papel a fin de comercializarlos como *souvenir* para los visitantes extranjeros. Sin embargo, este tipo de arte contemporáneo tribal, contradice todas y cada una de los aspectos que desde antaño han caracterizado su esencia ritual. El arte contemporáneo tribal sobre papel industrial, no es votivo de la madre naturaleza, no implica la veneración de ninguna divinidad, no se utiliza en favor de la fertilidad, ni es protector del hogar.

Si bien es cierto que, al extrapolarlos de su contexto ritual, la autenticidad original de estos dibujos se pone en entredicho, esto no implica que las prácticas rituales del dibujo tribal se hayan perdido. Todo lo

contrario, mientras las narrativas rituales se mantienen en el sustrato local de la India rural, estos dibujos se adaptan a un nuevo tipo de práctica performativa comercial. Abriendo su significado a nuevas vías, museológicas y tecnologías, más acordes al mundo actual.

5. CONCLUSIONES

El carácter individual y la subjetividad de los artistas tribales contemporáneos se pone en entredicho al subrayar que dichos artistas continúan sometidos a la estética tradicional que caracteriza su identidad, debido a la demanda consumista internacional. Asimismo, ya que el interés principal de los artistas contemporáneos folk es el de comercializar su obra para su subsistencia, sus obras no interfieren realmente en los aspectos sociales y políticos de la India actual, limitándose a perpetuar la esencia primitiva de su arte tradicional, para evitar su pérdida. Al margen de lo que los defensores de este tipo de arte suelen clamar, no existe creatividad en los artistas tribales contemporáneos, ya que siempre están rodeados de una necesidad global de “tribalidad” que afecta a su libertad creativa de manera directa. Se produce así un nuevo tipo de arte tribal indio, sometido a las demandas de un mercado internacional basado en la nostalgia por el pasado “oriental” de lo tribal en la India rural.

6. REFERENCIAS

- Dallapicola, A. (ed.) (2011). *Indian Painting: The Lesser-Known Traditions*. Niyogi Books.
- Doshi, S. (ed.) (1992). *Tribal India. Ancestors, Gods and Spirits*. Marg Publications.
- Jain, J. (ed.) (1998). *Five Contemporary Folk and Tribal Artists from India*. Crafts Museum and The Handicrafts and Handlooms Exports Corporation of India Ltd.
- Jain, J. (1995). The Implicit and the Manifest in Indian Folk Art and Mythology. En Fisher, N. (ed.) *Mud, Mirror and Thread: Folk Traditions of Rural India* (pp.46-65). Grantha Corporation.
- Jain, J. (1984). *Painted Myths of Creation. Art and Ritual of an Indian Tribe*. Lalitkala Akademi.

- Korom, F. J. (2006). *Village of Painters: Narrative Scrolls from West Bengal*. Museum of New Mexico Press.
- Stephen P. Huyler, S. P. (1995) Creating Sacred Spaces. Women's Wall and Floor Decorations in Indian Homes. En Fisher, N. (ed.) *Mud, Mirror and Thread: Folk Traditions of Rural India* (pp.172-191). Grantha Corporation.
- Véquad, I. (1977). *The Art of Mithila. Ceremonial Paintings from an Ancient Kingdom*. Thames and Hudson.