

Pintoras británicas en la India victoriana

Andrea de la Rubia Gómez-Morán

«Oh, East is East, and West is West, and never the two shall meet» (Oh, el Este es Este y el Oeste es Oeste, y nunca se encontrarán) dijo Joseph Rudyard Kipling (1865-1936) en el siglo XIX. (1) Sin embargo la realidad es que, en época victoriana, tanto el Este como el Oeste sufrían a la par las inevitables consecuencias de un nuevo mundo, generado a partir de la Revolución Industrial y el consiguiente desarrollo de la tecnología, la maquinaria y los nuevos medios de transporte. Asimismo, el encuentro de los dos mundos también contribuiría al desarrollo de nuevos conocimientos y teorías científicas que harían tambalearse los cimientos de la sociedad cristiana occidental, como el viaje a Tibet en 1825 de Mr. Csoma de Koros (1784-1842) con el fin de buscar las raíces originarias de las gentes de Hungría. De igual modo que Mr. Joseph Dalton Hooker (1817-1911), investigador pionero en los estudios de flora y fauna del Himalaya, inspiraría al mismo Charles Robert Darwin (1809-1882) y su libro *On the Origin of Species*, publicado en 1859.

Debido a los avances de la ciencia y las nuevas teorías sobre el origen de la humanidad, llegó un momento en el que la sociedad moderna occidental se encontró inmersa en una crisis de identidad secular. La respuesta no obstante se encontró rápidamente en la idea de lo exótico atribuido a lo oriental, que comenzó a ser aceptado como la contraparte de lo que el mundo occidental aspiraba a ser. De este modo la magia de la India adquirió un papel fundamental

en la reconstrucción de la idea de Occidente como el lado racional del mundo, en contraposición con la de Asia como el lado místico. Escenario de romances, seres exóticos, recuerdos inolvidables y experiencias extraordinarias, India se definió por tanto de acuerdo a la idea del «orientalismo», acorde con la experiencia de lo exótico y diferente experimentado a ojos de Occidente. Y parte de un proceso de proceso de cambio global, basado en la modernización del encuentro comercial e interés en suscitar la atracción y el consumo en ambas partes del mundo. (2)

La fascinación por lo oriental quedaría firmemente establecida en Gran Exhibición del Palacio de Cristal, inaugurada el 1 de Mayo de 1851 por la Reina Victoria. La Gran Exhibición coincidió además con un momento de innovación en el proceso de desarrollo industrial debido al surgimiento de la locomotora, así como y el creciente interés de las altas clases británicas por la apariencia estética y diseño de los objetos importados, más que su utilidad. En el caso de India, el encuentro comercial comenzó ya en el siglo XVII, cuando un pequeño grupo de inversores británicos constituyó la Compañía de las Indias Orientales, con el objetivo de hacer negocio con la exportación de textiles indios, seda y algodón, a Europa. Visto como una oportunidad de demostrar su poder imperial, el continente de la India sería presentado en la Gran Exhibición como el pabellón de la Compañía de las Indias Orientales por excelencia, siendo el arte textil uno de los grandes protagonistas de la muestra, entre otras cosas. (3) (Fig. 1)

Asimismo, la celebración de la Gran Exhibición de 1851 coincidiría además con el desarrollo de dos teorías fundamentales, posiblemente conectadas entre sí, y que deben de ser destacadas como decisivas a la hora de diseñar las bases que dividirían las identidades de Oriente y Occidente hasta el momento actual. Por un lado, el surgimiento de la Teosofía como sustitución ideal de la identidad cristiana en Europa por otra más acorde con los nuevos tiempos. Y, por el otro, el recurso a lo «pintoresco»: como forma ideal de representar los paisajes y gentes de otros lugares en términos visuales comprensibles para la sociedad occidental.

Fundada a mitades de siglo por la rusa Madame Helena Blavatsky (1831-1891), la Sociedad Teosófica se presentó como una or-



[Fig. 1] Vista de la carpa de India en la Gran Exhibición del Palacio de Cristal, 1851.

ganización espiritual basada en una mezcla de creencias combinadas entre el misticismo oriental, las nuevas teorías científicas y la antigua cristiandad. A pesar de que no sabemos mucho sobre la influencia de la teosofía en los artistas y teóricos del momento, todo parece indicar que esta mística jugó un papel fundamental en el desarrollo de la pintura de lo pintoresco, en un tiempo en el que la fotografía se encontraba aún en proceso de desarrollo. Ya que adoptada como herramienta para representar un paisaje o escenario arquitectónico foráneo de acuerdo a la interpretación subjetiva del artista occidental, la idea de lo pintoresco se basó en la teoría empírica similar de que el conocimiento viene directamente a través de la experiencia sensorial. Asimismo, por sus afinidades estéticas y coincidencia temporal, cabe la posibilidad de que la estética pintoresca hubiese estando también influenciada por el arte chino del pincel, el cual ya se conocía en Europa desde el siglo XVIII a través de las porcelanas y otros objetos importados como artes decorativas, contribuyendo a elaborar las cualidades ornamentales del arte rococó en la tradición europea, así como el desarrollo del movimiento de la *chinoserie* en el papel de pared, el diseño de muebles y las artes decorativas de los jardines en Inglaterra.

La idea de lo pintoresco surgió particularmente a partir de la celebración del Grand Tour, costumbre de viajar alrededor de Europa por los jóvenes aristocráticos de Europa entre los siglos XVII y XVIII. Fue en esta época cuando la idea de «turismo por placer» comenzó a hacerse popular, apareciendo el adjetivo «pintoresco» en el lenguaje occidental como un modo de definir los efectos cromáticos, los cambios de luz y la narrativa característica de los típicos paisajes venecianos realizados por grandes pintores como Giorgione o Tiziano. Según Mr. William Gilpin (1724-1804), principal promotor de esta idea, el arte pintoresco no debe de ser entendido como una representación realista del paisaje o escenario, sino más bien como una interpretación subjetiva del mismo. (4) En otras palabras, lo pintoresco fue concebido como una característica separada, pero no diferente, de lo hermoso y lo sublime. Pues así como la belleza indica «suavidad», lo pintoresco indica «aspereza» o la «belleza de la irregularidad». Sin embargo, la idea de lo pintoresco no se vería completa hasta 1854 cuando John Ruskin (1819-1900), en su manual *Modern Painters*, añadió a esta definición el término de «escenografía del conocimiento», subrayando la necesidad de combinar la facultad de la imaginación, junto a la mirada que analiza la escena y la intensidad del sentimiento que esta suscita. (5)

A pesar de que mucho se ha escrito sobre los paisajes de los exploradores británicos varones en la India del siglo XIX en este contexto, como pueden ser las obras del General William Tayler (1808-1892) o las del ilustrador Edward Lear (1812-1888), resulta también relevante el papel que las viajeras victorianas ejercieron en el proceso de la construcción de una India exótica y oriental. Grosso modo, podría decirse que estas mujeres ejercieron una importante labor antropológica, destacando no solo por sus capacidades creativas, sino también por los temas elegidos y representaciones diferentes. Estas mujeres nos ofrecen una visión completamente diferente de la sociedad de la India, en la que la subjetividad del sentimiento de ser mujer extranjera en un país oriental, se mezcla con la nostalgia por la tierra natal y la fascinación voyerista que les suscitaba esta cultura extraña, tan distinta a la suya propia.

En base a ello, el siguiente artículo propone investigar los procesos a través de los cuales las pocas mujeres anglo-indígenas

y *memsāhabs* que habitaban en India durante la época pre-colonial, e inmediatamente después de ella, comprendían y representaban no solo los paisajes campestres y urbanos de India y el Himalaya, sino también a las propias mujeres indígenas y sus costumbres como sus contrarias. De este modo, veremos que mientras que los paisajes de la India realizados por el sector varonil en esta época se conciben como simples herramientas científicas de documentación, más allá del uso inevitable de la idea de lo pintoresco en los mismos, las obras realizadas por sus mujeres y acompañantes esta caracterizadas por tener un sesgo más personal y menos académico. Subrayando factor individual como un factor importante a la hora de analizar estas pinturas femeninas, dentro de un claro contexto de diferenciación entre las mismas. El cual dependía tanto de su propia condición y estatus social dentro de la sociedad británica en la India, que derivaba del rango adquirido por su marido en la jerarquía colonial, como del inicio los pensamientos libertadores generados a través de los por los movimientos feministas, que ya comenzaban a tambalear la estructura social del mundo occidental por aquel entonces.

Del Himalaya al jardín: en busca de la identidad que nos ofrece un hogar en tierra extraña

Es muy hermoso ver las nubes flotar debajo de estas colinas trascendentes y eternas, y seguir las sombras que proyectan sobre su superficie lustrosa, resplandeciente y brillante en el sol del mediodía. Pero aún más hermoso es verlas al final del día, cuando a las sombras se alargan y el orbe del día, que se hunde detrás de los picos escarpados, proyecta hacia arriba un torrente de luz dorada, bañándolas en tonos de amatista y rosa. Entonces, se vuelven casi sobrenaturales en su esplendor. (6)

Para la mayoría de las mujeres británicas asentadas en India en el siglo XIX, el dibujo y la pintura eran entretenidos pasatiempos efectuados en las horas muertas de su vida diaria, ayudándolas a observar, entender y, finalmente, definir un entorno que represen-

taba algo singularmente extraño y exótico para ellas. Al ilustrar los diferentes aspectos de la vida social de India y su paisaje multicultural, estas mujeres pioneras ejercieron una importante labor histórica, antropológica y etnográfica casi sin quererlo, dejándonos un valioso legado no solo por la información científica aportada, sino también por la gran calidad de sus obras en diferentes técnicas. Fascinadas por las libertades que este país tan exótico les otorgaba, lejos de la hermética seguridad que les ofrecía su núcleo doméstico en Gran Bretaña, estas mujeres utilizaron las artes de la pintura y la escritura para estudiar y definir este nuevo mundo maravilloso, mientras acompañaban a sus maridos o familiares varones en sus primeros viajes por el continente.

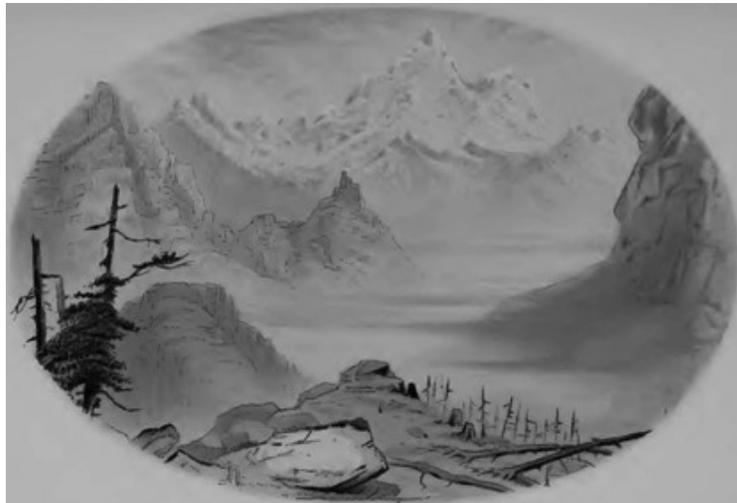
Fue mediante el uso de lo pintoresco que estas intrépidas viajeras comenzaron a apropiarse del significado de la India y el Himalaya en sus propios términos. Esto es, mediante la búsqueda de escenas evocadoras similares a las encontradas en Escocia o Wales en su tierra natal, a la par que nostálgicas por la ausencia del hogar en tierras extrañas. (7) Especialmente al comienzo de estas nuevas incursiones este sentimiento de nostalgia, mezclado con una abrumadora sensación de inmensidad y distancia, llevó a algunas de ellas a categorizar el Himalaya como «imposiblemente pintoresco», en comparación con el panorama mucho más ideal de los Alpes suizos. Es por ello que la pintora Mrs. Elizabeth Sarah Mazzuchelli (1832-1914), conocida como Nina, subrayó que el Himalaya jamás superaría la apetencia pintoresca de los Alpes en Occidente, con las siguientes palabras: «The stupendous Himalaya, in their great loneliness and vast magnificence, is impossible alike to pen and pencil adequately to portray» (El gran Himalaya, en su gran soledad y su vasta magnificencia, resulta imposible de interpretar adecuadamente con lápiz y bolígrafo).

Mrs. Nina Mazuchelli es conocida por haber sido una de las primeras mujeres victorianas en explorar las estribaciones orientales del Himalaya durante sus veinte años de residencia en Darjeeling, en compañía de su marido Francis, capellán del ejército británico. Durante su estancia, Nina realizó numerosos viajes por la región hasta regresar a Inglaterra en 1875, donde publicó sus experiencias en la obra, significativamente titulada, *The Indian Alps and How We Crossed Them. By A Lady Pioneer*. Según Mills, la escritura de Mrs. Mazuchelli es distinta a la de

muchas otras escritoras viajeras de la época, pues encarna por excelencia el discurso femenino de la época victoriana. Puesto que mientras que Mrs. Mazuchelli abraza el discurso de la feminidad, al mismo tiempo que se determina por el del colonialismo. (8) En la mayor parte del viaje, la narradora describe cómo fue transportada durante todo el viaje en un palanquín sobre un terreno difícil y arduo, únicamente con el objetivo de pintar el escenario «alpino» del Himalaya con sus acuarelas. (Fig. 2)

De este modo, Nina se presenta a sí misma como una criatura frágil y femenina, pero al mismo tiempo una ingeniosa «mujer pionera», capaz de inspirar a los porteadores a continuar cuando la situación se vuelve peligrosa, o a resistir el frío o la falta de alimentos simplemente por el placer de viajar. Por tanto, acorde a su posición social como *memsahab*, la lírica femenina y sensible de Mrs. Mazuchelli presenta su figura como el arquetipo femenino por excelencia, representativamente construido acorde al discurso de la colonia británica.

La palabra *memsahab* («señora *sahab*») se originó a partir de la Rebelión de los Cipayos de 1857, y el establecimiento del Imperio Británico en India. (9) A diferencia de las pocas mujeres extranjeras



[Fig. 2] Nina Mazuchelli, 'Deodunga (Mount Everest) Sunrise', acuarela, 1876.

que llegaron a este país a principios de siglo bajo el yugo de sus maridos, la llegada de las *memsahabs* sugirió que las connotaciones de poder y privilegios ordinariamente asociados a los administradores de sexo masculino, o *sahabs*, comenzaban a ser extendidos a sus mujeres también. Estas mujeres, generalmente provenientes de la clase media británica, se adaptaron rápidamente al entorno que les ofrecía la magnificencia de la vida colonial lleno de lujos, espaciosos *bungalows* y un gran número de sirvientes a su disposición. Pero pesar de todos los privilegios obtenidos de la India victoriana, podría decirse que las mujeres anglo-indígenas eran al mismo tiempo «colonas» y «colonizadas». Ya que mientras el poder del Imperio las localizaba en una posición superior con respecto a los nativos, a su vez la ideología de género las inscribía en una posición subordinada en la esfera pública patriarcal.

Es por ello que las *memsahabs* de la India solían restringir sus apariciones públicas a las áreas definidas como «espacios británicos», siendo transportadas a caballo o en palanquines las pocas veces que eran vistas fuera del hogar (como se ha descrito en el caso de Mrs. Nina Mazuchelli). Asimismo, como parte del discurso imperial, la forma de vestir de las *memsahabs* fue considerado de suma importancia como modo de establecer la diferencia con los nativos colonizados. Por ello, a pesar del clima caluroso y difícil geografía del lugar, las colonas victorianas continuaron copiando las últimas tendencias de la moda que recibían las revistas occidentales importadas en India.

En este contexto, resulta inevitable que la exótica imagen de las *memsahabs*, con sus gruesos vestidos, sombreros y botas, comenzase a ser también sujeto de curiosidad por parte de la gente local. A este respecto, ya en 1850 la intrépida Mrs. Frances Susannah Archer (1794-1875), conocida como Mrs. Fanny Parker, declaró:

No puedes andar en India como vas por Europa, o ir a los lugares llenos de nativos sin un galán. Para ellos esto es tan incorrecto y tan maravilloso, que se juntan en tropel para ver pasar a aquella *sahiba* suficientemente indecente como para aparecer sin velo. También el hábito de montar a caballo y el sombrero crean sorpresa en los bazares poco frecuentados, donde tal cosa es una novedad. (10)

Por otro lado, podríamos decir que la exótica imagen *memsāhab* en India fue deliberadamente construida no solo como símbolo del poder imperial, sino también como representación de la nostalgia por el hogar natal. Esta idea puede apreciarse en la siguiente fotografía de Samuel Bourne (1834-1912) en el jardín de Barrackpore, residencia del Virrey de India en 1860. Aquí una mujer victoriana aparece sentada frente a un telón de fondo, en el que podemos ver las ruinas de un palacio gótico en Gran Bretaña, y ataviada con un vestido inglés y botas altas de caminar. (Fig. 3) Al analizar esta imagen, Ray subraya cómo al disputarse entre lo familiar y lo no familiar, esta mezcla del paisaje de India junto con recreaciones nostálgicas del de Gran Bretaña en el fondo nos indica la verdadera fragilidad de la identidad imperial. (11) En efecto, la simulación del pasado medieval en suelo colonial habla de la ambivalencia de sobrevivir en un paisaje extranjero, carente de los signos y significantes esperados de la historia británica. Las ruinas son tanto adornos de jardín como un signo de desplazamiento cultural, siendo su propio artificio un símbolo nostálgico de la grandiosidad histórica europea, que precedió a la formación del Imperio Británico.

La elección de Samuel Bourne de fotografiar a esta mujer victoriana en el jardín de Barrackpore es deliberada. Pues a pesar de que en esta fotografía el escenario es ficticio y la mirada se prepara para observar la actitud de la *memsāhab* ausente, fue precisamente el área del jardín el único lugar seguro en el que estas mujeres foráneas encontraron su espacio fuera de los confinamientos de su hogar, pero sin tener que abrirse del todo a los lugares públicos en el exterior. Debido a las largas horas muertas que pasaban dentro de estos terrenos, la representación del jardín comenzó a suponer para muchas el tema central de su obra de arte. Al encontrar por fin un resquicio del hogar entre sus flores y plantas, las *memsāhabs* encontraron en el jardín el lugar donde podían ser ellas mismas, resarcándose precisamente de toda mirada y actitud impuesta como representantes del Imperio en tierra hostil. Un ejemplo de ello lo tenemos en la siguiente representación del hogar de Mrs. Margaret Alicia Oldfield (1835-1929) en Katmandú. Esposa del aclamado artista Henri Ambrose Oldfield (1822-1871), ambos residieron en Nepal en torno a 1850 dedicándose a documentar las maravillas paisajísticas y arquitectónicas del Valle. Pero mientras Mr. Old-



[Fig. 3] Samuel Bourne, 'Gothic Ruin with Creepers in Barrackpore Park, Calcuta', 1865 © The British Library Board.

[Fig. 4] Margaret Oldfield, 'The residency surgeon's house in Katmandu', acuarela, 1864.

[Fig. 5] Marianne North, 'The Taj Mahal at Agra'. Marianne North Gallery. Obtenido de <https://www.kew.org/mng/gallery/228.html>. [Consulta: 12/12/2019]

field se dedicó a retratar la arquitectura de Katmandú de un modo más impersonal, las acuarelas de Mrs. Oldfield han de ser apreciadas por ser más subjetivas y «caseras». Mas enfocadas, en cierto modo, en los aspectos de la privacidad, como la representación del hogar, el paisaje natural abrupto y solitario, o los rituales de enterramientos y bodas en las aldeas del lugar. (Fig. 4)

La importancia del jardín tiene también presencia en las pinturas de ensueño de Mrs. Marianne North (1830-1890) quien, desde 1878, se dedicó a documentar con sus bellas pinturas la variada flora de los jardines de la India. Mrs. North se dejaría retratar por la famosa fotógrafa Julia Margaret Cameron (1815-1879) con un chal de Cachemira y ramas de árbol de coco alrededor de su cabeza, durante su visita a Sri Lanka en 1877, convirtiéndose en un icono de la búsqueda de la identidad anglo-indígena en tierra foránea. Posando con su mano derecha sobre el pecho a semejanza de los retratos cristianos del siglo XVIII, en este retrato se llega a reconstruir un exótico escenario que no es ni oriental ni occidental, sino una curiosa mezcla de ambos.

Una de las pinturas más significativas de la carrera profesional de Mrs. North en la India es su representación del jardín mogol del Taj Mahal, el cual era ya un destino turístico muy popular cuando Mrs. North lo visita en 1878. (Fig. 5) En efecto, la romántica historia de la bella maharaní Mumtaz Mahal (1593-1631), en honor de cuyo fallecimiento fue construido el Taj Mahal por el Emperador Shah Jahan (1592-1666), era un fuerte atractivo como sujeto de admiración y fascinación oriental para los residentes europeos en la India de aquel entonces. Para quienes este mausoleo representaba la invisibilidad eterna de esta misteriosa emperatriz, la cual jamás posó para ningún retrato ni dejó ver su rostro en público, tal y como dictaminaba la costumbre establecida para las mujeres de la realeza mogola en aquellos días. En esta obra Mrs. North se recrea en la vegetación del jardín, dándole el mayor protagonismo posible mediante el uso de colores vivos y de fantasía, que contrastan con la superficie fría del mármol pulido del mausoleo escondido al fondo. Con esta técnica, Mrs. North no solo plantea la imagería del Taj Mahal como algo exótico y misterioso para todo aquel que lo visita, sino que también nos muestra su capacidad de convertir este icónico lugar en una auténtica «tragedia victoriana», siempre a través del uso del lenguaje de lo pintoresco.

Entre lo sensual de la mujer nativa y la modestia femenina según la mujer victoriana

Los vestidos brillantes de las bailarinas, su movimiento lento y elegante. Los ricos trajes del rajá y sus invitados indios igualmente opulentos. El alegre círculo de damas y caballeros europeos y el delicioso aroma de rosas e incienso que perfuma el salón, sorprende al extraño. Quien se imagina transportado a una región encantada y convierte toda la escena ante él en una visión de cuento de hadas. (12)

La idea de modestia femenina tan ampliamente divulgada por las conservadoras *memsāhabs* del Imperio Británico a través de su actitud recluida en los jardines y su atuendo occidental, se concebía sin duda alguna de manera muy diferente entre las maharaníes hindúes y musulmanas que habitaban en la *zenana* (lugar de la casa reservado para las mujeres en las familias hindúes o musulmanas del continente indio). Puesto que mientras que para las primeras la modestia estaba intrínsecamente relacionada con taparse el cuerpo con opacas y gruesas telas, las segundas opinaban que con cubrir su rostro y cabeza era suficiente. Mientras que el resto de su cuerpo se mostraba de forma sugerente a través de los pliegues o transparencias de sus vestidos, llamando poderosamente la atención de las más recatadas *memsāhabs*.

El estudio antropológico y cultural de estas exóticas maharaníes fue iniciado a principios del siglo XIX por Mrs. Fanny Parker, quien gracias a su condición femenina pudo acceder a las *zenanas* donde las nativas de alta estirpe vivían confinadas. Casada con un escritor empleado en la Compañía de las Indias Orientales, Mrs. Parker viajó a India en 1822, cuando el concepto de las *memsāhabs* aún no había sido implantado para describir a las mujeres foráneas que poco a poco se instalaban en el país. El carácter aventurero de Mrs. Parker y su curiosidad por la cultura de India, que trata de comprender en profundidad, la diferencia sobremanera del resto de mujeres victorianas de por aquel entonces. Parker no solo se aventura a montar en elefante, algo totalmente impropio para la mujer de la época, sino que además empieza a explorar India sin la presencia de su marido: cautivada por sus culturas y costumbres, y publicando sus experiencias en su libro

Wanderings of a Pilgrim in Search of the Picturesque During Four and Twenty Years in the East with Revelations of Life in the Zenana en 1850.

Gran sujeto de mitificación oriental, el mundo de la *zenana* era generalmente percibido por los británicos como un lugar opresor y jerarquizado por la *begum* más adulta, a la cabeza del resto. (13) Quizá influenciada por estos sentimientos junto a los emergentes ideales feministas de la época, Mrs. Parker explora los pensamientos de estas mujeres recluidas no sin dejar de admirar el exotismo exuberante de estas maharaníes, cuya belleza se veía constantemente enfatizada por sus ricos y sugerentes atuendos:

Las esposas actuales del rey estaban vestidas magníficamente, parecían criaturas de las Mil y Una Noches [...] Nunca vi a nadie tan encantador, ya sea blanco o negro. Sus rasgos eran perfectos; con unos ojos y pestañas que nunca antes había contemplado. Actualmente es la favorita y solo se ha casado hace un mes o dos: tiene unos catorce años. Una criatura tan pequeña, con las manos y los pies más pequeños, y la mirada más tímida y modesta que uno pueda imaginar [...] Su vestido era de brocado dorado y escarlata, y su cabello estaba literalmente cubierto de perlas, que colgaban sobre su cuello en largas cuerdas sueltas, terminando en grandes perlas que se mezclaban y colgaban tan bajas como su cabello. (14)

A pesar de interactuar de forma abierta y cordial con su invitada, las mujeres de la *zenana* no se dejarían retratar por Mrs. Parker, de acuerdo a su propia costumbre e idea de modestia. Esta es posiblemente la razón por la cual la autora decidiese utilizar como modelo a mujer nativa de casta inferior, independiente a las recluidas en la *zenana*, para explicar visualmente el estilo de sus vestimentas. (Fig. 6) Presentando así el sari como un atuendo agraciado, siempre enriquecido con complementos como pendientes, anillos y pulseras. En su visión específica de la mujer india en la *zenana*, Mrs. Parker no podía evitar el percibir los transparentes atuendos del velo y el sari como piezas extremadamente sensuales y, según sus palabras, en realidad formas de dominación de la mujer sobre el hombre: «On beholding their attire I was no longer surprised that no other men than their husbands were permitted to enter the zenana» (Al contemplar su atuendo de

de sorprenderme que a ningún otro hombre que no fuera su esposo se le permitiera ingresar en la *zenana*). (15)

En efecto, antes del establecimiento del Imperio Británico y la llegada de las *memsāhabs* a las tierras conquistadas, la sensualidad India fue sin lugar a dudas un importante medio de interacción utilizado por las exóticas mujeres nativas para atraer a los visitantes europeos. Dentro de este plano erotizado las bailarinas de la corte constituyeron un importante sector a destacar, protagonizando numerosos encuentros que encenderían de una vez para siempre la llama de la imaginación anglo-india sobre sus figuras, especialmente a través de la literatura colonial escrita a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Este patrón de comportamiento llevó a muchos hombres británicos a establecer matrimonios con mujeres locales, por lo que a mediados del siglo XVIII el noventa por ciento de los oficiales de la Compañía de la India Británica estaban formalmente casados con mujeres asiáticas preferiblemente de clase alta, o pertenecientes a familias aristocráti-



[Fig. 6] Fanny Parker, 'Sketch of a Bengali Woman', 1850. © British Library Board.



[Fig. 7] Emily Eden, 'Tibetan Tartars', litografía coloreada, 1844.
© Asian Art Museum of San Francisco, California.

cas musulmanas. Sin embargo, con el establecimiento del Imperio Británico los factores sociales cambiaron radicalmente el curso de la historia, hasta el punto que tener una concubina indígena comenzó a ser motivo de desagrado dentro del círculo social. Por tanto, fue debido a las nuevas teorías enfocadas al fomento de una clase puramente británica que diese credibilidad y estabilidad a la nación en expansión, los oficiales comenzaron a traer a India a sus propias mujeres blancas, o *memsahabs*, a fin de distanciar la administración foránea de la tentación por la exótica mujer nativa.

La creciente presencia de mujeres británicas en la India colonial trajo consigo la obsesión feminista de reformar la aparente condición subyugada de la mujer nativa, complementada con las inevitables connotaciones racistas con las que las recién llegadas *memsahabs* trataban al «otro» indígena. Obviamente influenciadas tanto por los prejuicios de sus propios maridos, o *sahabs*, como por su suspicacia natural por los peligros implicados en la sensualidad de la mujer nativa. Esto conllevó a una serie de reformas que co-

menzaron por incluir ciertos complementos occidentales al sari tradicional, como una blusa y unos zapatos, con la intención de esconder el cuerpo de la nativa acorde con los ideales de modestia victoriana. Como podemos ver en la única representación de mujeres tibetanas, vestidas con chales y camisas largas, realizada por la aristocrática Mrs. Emily Eden (1797-1869) con un estilo un tanto «cristianizado». (Fig. 7) Y en abierto contraste con la forma desenfadada y natural de entender la cultura india de Mrs. Fanny Parker, quien critica la dudosa aceptación de los ropajes occidentales por parte de las nativas del siguiente modo:

Los *ayah*, que atienden a damas inglesas en calidad de sirvientas, usan la enagua. Pero esto es una señal de servidumbre, y solo se usa para satisfacer el ideal de delicadeza de las damas inglesas, a las que no les gusta ver sirvientas sin enagua. En el momento en que un *ayah* abandona a su dama y entra en su propia casa, se quita la enagua como un estorbo inútil, sustituyéndola por los pantalones nativos que siempre usa debajo. (16)

Orientalismo / Occidentalismo: una mirada de ida y vuelta

Los indios que estaban más involucrados en el mundo británico —los sirvientes y los cipayos— vestían, por supuesto, acorde a la imaginaria exótica, hermosa y cambiante. Una extensión a la vida cotidiana de las veladas teatrales, que constituían la diversión favorita de la sociedad anglo-india. (17)

La diferencia en el modo de mirar y comprender a las mujeres nativas se debía en gran parte al status social de las propias occidentales, ya que según el mismo las mujeres británicas gozaban de diferentes tipos de privilegios y accesos a nivel local. En el caso de Mrs. Emily Eden, ésta gozaba de la más alta estirpe como acompañante de su hermano, el Gobernador General Lord Auckland (1784-1849). Gracias a lo cual tuvo la oportunidad de realizar ilustraciones ejemplares de los maharajás del continente, publica-

das en 1844 bajo el título *Portraits of Princes and People of India*. (Fig. 8) Pero no sin utilizar ciertos rasgos definitivamente afeminados, como el retrato la portada de este libro donde la autora ha representado a uno de estos grandiosos príncipes sentado tras lo que se asemeja a la típica celosía de una *zenana*.

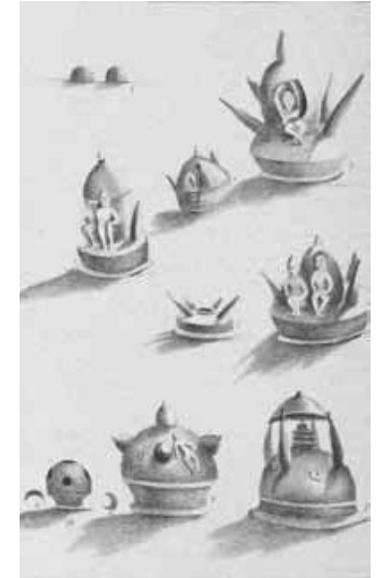
A diferencia del estilo pintoresco de Mrs. Eden, podría decirse que los estudios de Mrs. Parker tendían más a lo antropológico, investigando más profundamente sobre las diversas culturas de la India con la intención de comprenderla sin juzgarla. Pero sin poder evitar la idea del orientalismo que envolvía todo lo relacionado con lo exótico y lo diferente. Esto mismo se refleja en su mujer nativa, previamente analizada, que vuelve a casa con un cántaro lleno de agua graciosamente apoyado en la cadera, como una imagen típica de la iconografía general de la india colonial, según la cual los indios habían de ser o bien faquires desnudos o bien mujeres con saris con actitudes muy similares a la representada por Mrs. Parker.

Esta intrépida mujer sentía tal fascinación por India y lo oriental que no solo dedicaría gran parte de su tiempo a estudiar su cultura en profundidad, sino que también aprendería hindi y persa de manera fluida, firmando incluso sus cartas con la escritura perso-arábiga. Y, según cuenta en su relato sobre una de las numerosas fiestas celebradas en el Taj Mahal, llegando incluso a criticar abiertamente los sombreros redondos de los caballeros europeos y rígidos atuendos sin gracia de sus damas, por el contrario de los pintorescos y agraciados vestidos de los nativos, que agregaban gran belleza y gracia al conjunto de la escena. (18) Fue debido a esto que, durante su estancia en la India, Mrs. Parker se dedicaría también a coleccionar un número de interesantes objetos locales encontrados durante sus viajes, y que expondría en la Gran Exhibición del Palacio de Cristal de 1851 como el «Gabinete de Curiosidades». Entre los cuales lo más curioso fuese quizá la inclusión de un *kulsa*: escultura de cerámica de dos figuras humanas y los emblemas de la luna y el sol, utilizados para señalar los lugares donde las cenizas de una *sati* habían sido enterradas, si la familia no tenía medios económicos suficientes para construirle un mausoleo. (Fig. 9)

A fin de dar contexto a los increíbles objetos exhibidos en su Gabinete, Mrs. Parker presentó también un «Gran Diorama en Mo-



[Fig. 8] Emily Eden, 1844. Portada del libro *Portraits of the Princes and People of India*. Litografía coloreada.



[Fig. 9] F. Parker, 'Kulsas', 1850 © British Library Board.

vimiento», el cual fue exhibido en la Asiatic Gallery de Baker Street durante la Gran Exhibición. Este Gran Diorama ofrecía visiones evocadoras de los paisajes de India, específicamente aquellas vistas desde el Ganges, y complementado con un folleto de 64 páginas bellamente ilustrado, y que contenía pequeños ensayos sobre cada una de las escenas del diorama. (19) A pesar de que el Diorama incluía también pinturas realizadas por la misma Fanny Parker, la introducción de este folleto aclara que cada una de las sesenta escenas colocadas en el diorama, fueron elegidas por el Coronel John Luard (1790–1875) a partir de sus propios dibujos no publicados y realizados durante una estancia de cuarenta años en India. (20)

El inevitable aspecto de lo pintoresco del Gran Diorama, así como el impactante efecto mágico en la mentalidad del espectador, puede apreciarse en el siguiente comentario, publicado en la *Blackwood's Lady's Magazine* en enero de 1852:

El DIORAMA DEL HINDOSTAN es sin duda la exhibición más extraordinaria que ha aparecido en el siglo actual. La pintura goza del acabado de color más perfecto, realizando los más exquisitos efectos atmosféricos y afectando a los sentidos por su sublime y casi incomprensible veracidad... En el transcurso de menos de dos deliciosas horas, el espectador rastrea el río Ganges desde Fort William, Calcuta, a través de Barrackpore, Benares, Mirzapur, Allahabad y Hurdwar, su origen en las montañas del Himalaya... Allí, al final, observamos como fluye la fuente mística. El espíritu de soledad llena la temible eminencia, y un temor misterioso e inexplicable se apodera de la mente del público, en presencia de la noche que desciende sobre la escena... Cuando la cortina cierra la exhibición, se genera un silencio sin aliento e intensa admiración... El espectáculo, ahora al alcance incluso de las clases más humildes, es, de hecho, una bendición para nuestra población... Proporcionando una de las más intelectuales y conmovedoras gratificaciones que se han ofrecido hasta ahora para la iluminación, el entretenimiento y, podríamos agregar, el honor de la nación. (21)

Otra de las pioneras occidentales a destacar en los estudios antropológicos y orientalistas en India es Mrs. Sophie Charlotte Belnos (1795-1865) quien, casada con el miniaturista francés Jean-Jacques Belnos, se convertiría en una litógrafa ejemplar al abrir su propio estudio en Calcuta en 1847. El grueso de sus obras muestra los intereses particulares de la artista sobre la vida ritual de los brahmanes. Gran interesada por el yoga y el tantra, en 1851 Mrs. Belnos publicó *The Sundhya or the Daily Prayers of the Brahmins*, en el que documentaba los rituales diarios de esta comunidad con una serie de interesantes litografías a través de la mirada pintoresca: siempre enfatizando el carácter exótico del personaje y el ritual. (Fig. 10) Otro de los intereses de Mrs. Belnos retratado en sus litografías fue el estudio de la diferencia cultural y el contraste entre las exóticas nativas y los extranjeros de la India pre-colonial, en especial con respecto a la de sus contrapartes europeas, y publicado en 1832 a través del libro *Twenty-four Illustrative Plates of Hindoo and European Manners in Bengal*.

En efecto, al mismo tiempo que las mujeres británicas representaban a las nativas en torno a su propia idea exótica de lo orien-



[Fig. 10] Colin & S. C. Belnos, Plate 18: 'A Nauch'. Litografía coloreada, 1832.
[Fig. 11] Nina Mazuchelli con mujer nativa, 1876. Nina Mazuchelli con mujer nativa, 1876.

tal, también para estas últimas la presencia de las *memsāhabs* era motivo de atracción y curiosidad, sintiéndose atraídas a la par que repudiadas por las nuevas modas y actitudes importadas desde Europa. La ambivalencia de estos sentimientos la relata Mrs. Parkers and describir como una las mujeres de la *zenana* llamada Mulka, comenzó a preguntarle por la educación de las jovencitas europeas en Gran Bretaña, cuantas horas se dedicaban al piano, al canto y al baile. Actividades, según la maharaní, denigrantes para el honor de una mujer modesta. Asimismo, cuando Mrs. Parker comienza a explicar a las mujeres de la *zenana* las sencillas tradiciones de un matrimonio occidental sus interlocutoras se muestran interesadas a la par que horrorizadas, tal es el entusiasmo de las mujeres nativas por el momento de la boda india, que ha de ser celebrada con el máximo esplendor. (22)

Pero a pesar de ello, Parker también subraya cómo la mayoría de las cortesanas favoritas del maharajá eran normalmente de tez blanca, contrastando con las sirvientas de rostros mucho más oscurecidos. Incluso, parecía que algunas estas maharaníes se esforzaban por integrar las costumbres británicas, al ser estas aparentemente favorecidas por los gustos de sus príncipes: «The new queen is the daughter of an European merchant... It is said that she is teaching the king English. Though when we spoke to her in English, she said she had forgotten it and could not reply» (La nueva Reina es hija de un marchante europeo... Se dice que está enseñando inglés al rey. Pero cuando la hablamos en inglés, dijo que se le había olvidado y no fue capaz de responder). (23)

En efecto, la moda occidental comenzó también a ser implantada en India cuando ya en 1880 muchos maharajás comenzaron a llevar en público ropa occidental, aunque siempre mezclada de uno u otro modo con su propia cultura, como por ejemplo el uso del turbante. Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, la distinción foránea a través del traje se implantó sobre todo a partir del establecimiento del Imperio Británico, cuando el uso de elementos orientales en trajes y vestidos comenzó a ser utilizado como término de distinción visual entre colonos y colonizados. Pero mientras que a las castas altas aún se les permitía utilizar el atuendo occidental a nivel social, esto se vio sobre todo reflejado en las clases

de los militares o los sirvientes, quienes se vieron obligados a adoptar un uniforme de trabajo que correspondía a las características de lo que los británicos consideraban como «oriental». (Fig. 11) Y que, paradójicamente, se correspondía también con los elementos empleados por las élites locales como representación cultural. Por ejemplo, al designar los uniformes militares a los cipayos, los británicos ejercieron su fantasía sobre cómo debería ser el aspecto de los nativos: colorido, pintoresco y, por supuesto, con un turbante al modo de un guerrero exótico, típicamente oriental.