

tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

UCUENCA

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº14 Diciembre de 2023

Estrategias del dibujo y color a través del arte tribal de la India

Drawing and color strategies through India's tribal art

ANDREA DE LA RUBIA GÓMEZ-MORAN

Universidad de Granada (España)

adlrubia@ugr.es

Recibido: 26 de junio de 2023

Aceptado: 20 de noviembre de 2023

RESUMEN:

El siguiente artículo analiza el proceso de creación de dibujos tribales y diseños votivos en las paredes de las casas de las aldeas en India, centrándose particularmente en los murales rituales relacionados con los eventos matrimoniales de las etnias de Mithila y Warli. Usualmente realizados por las mujeres de las aldeas, estos dibujos suelen ser peticiones de matrimonio y fertilidad a los dioses, íntimamente ligados a la productividad de las cosechas y al pensamiento tántrico ancestral. A pesar de que el objetivo de esta ponencia es el estudio del dibujo étnico desde una perspectiva estética, está también relacionada con los aspectos antropológicos o sociológicos del contexto en el que se realizan, siendo el proceso ritual de crear el diseño mural más importante que el resultado final *per se*. En la actualidad la industria turística y el capitalismo global ha supuesto una vía para la independencia económica de estas mujeres, quienes han comenzado a realizar sus dibujos sobre papel con el fin de venderlos como *souvenirs*.

PALABRAS CLAVE: Arte tribal, India, Tantra, Diosa, Ritual.

ABSTRACT:

The following article analyses the process of creating tribal drawings and votive designs on the houses' walls of the villages in India, focusing particularly on the ritual murals related to the marriage events of the Mithila and Warli ethnic groups. Usually made by the village's women, these drawings are normally requests for marriage and fertility to the Gods, closely linked to the productivity of the crops and to the ancestral tantric thought. Despite the fact that this paper's aim is the study of ethnic drawing from an aesthetic perspective, it is also related to the anthropological or sociological aspects of the context in which they are made, being the ritualistic process of creating the mural design more important than the final result itself. Currently, the tourist industry and global capitalism have provided a path for these women's economic independence, who had started to transfer their drawings to paper in order to sell them as *souvenirs*.

KEYWORDS: Tribal Art, India, Tantra, Goddess, Ritual.

1. Introducción: el culto tántrico a la Diosa.

En India existen unos 705 grupos étnicos englobados en su conjunto bajo el término de los *ādivāsī*. Este hace referencia a los habitantes de los bosques autóctonos, agricultores y ganaderos marginados de la organización social urbana, y relegados a los planos más inferiores dentro del sistema social de castas. La presencia de la naturaleza, el culto a la biología de lo femenino y a 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 (Doshi, 1992, p.14).

Pobladores originarios de las antiguas civilizaciones urbanas del Valle del Indo, datadas del año 4500 a.C. y situadas en el actual Pakistán, el idioma autóctono de los actuales grupos étnicos de la India revela su relación cultural con los *drávidas*. Con una subsistencia basada en la agricultura y la ganadería, los *drávidas* en el Indo adoraban la fertilidad de la Madre Naturaleza a través de ritos chamánicos y tántricos. Prueba fehaciente de ello son los sellos encontrados, entre los cuales destacan las numerosas representaciones arcaicas de la Diosa Madre dando a luz a la propia naturaleza (Figura n.1). O las numerosas estatuillas de barro, de unos 10 o 20 cm de alto, adornadas con peinados y collares, e igualmente relacionadas con el culto tántrico a la Diosa (Fernández del Campo, 2013, p.19).

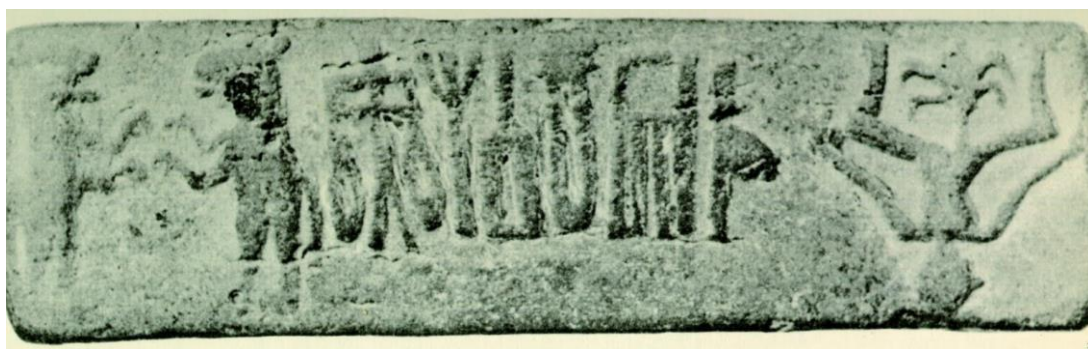


Figura 1. Diosa dando a luz a la vegetación. Sello de Harappa, Valle del Indo. National Museum, Nueva Delhi.

Según Danilo Hernández (1997), la palabra “Tantra” se compone de los términos sánscritos *tanoti* y *trayati*. Mientras que *tanoti* quiere decir expandir o extender, *trayati* significa libertad o liberar. Es decir, la palabra “Tantra” se traduce como “expansión de la consciencia” o “liberación de la energía”. La invasión de los Arios en el Valle del Indo, en el siglo II a.C., conllevó a la desaparición del antiguo culto a la energía creadora de la naturaleza como *Śakti*, o Diosa, en grandes cantidades. No obstante, este culto sobrevivió en las culturas aisladas de los pueblos cuya vida dependía de la agricultura y la ganadería, debiendo por tanto basar sus rituales en la adoración a la tierra y lo matriarcal (Jayakar, 1990, p.14). Esta costumbre se observa en la actualidad en la veneración a la serpiente *kunḍalinī*, símbolo de energía activa femenina, cuya imagen tallada en piedra suele depositarse bajo los árboles *pippal* en petición de fertilidad (Daniélou, 1964, p.288).

1.1. Los elementos del ritual

El pensamiento tántrico equipara el universo con el cuerpo de cualquier ser humano, siendo percibido como un microcosmos análogo al macrocosmos. Este es el elemento más importante de toda práctica tántrica, puesto que a través del mismo el *tantrika* se identifica con la divinidad. Para comprender en qué consisten los elementos del ritual tántrico, es necesario conocer la teoría

de la creación del cosmos, la cual se basa fundamentalmente en el sistema cosmológico *sāṃkhya*, que en sánscrito significa “enumeración” (White, 2000)¹.

Este sistema define la creación inicial del universo como una inmensa nada inicial, que los hindúes reconocen como *Brahmā*. De esta nada un día surgió un mantra, el AUM, de cuyas ondas vibratorias brotó el *bindu*, punto de creación de la materia. La energía vibratoria hizo que el *bindu* se escindiese en dos, *puruṣa* (*Śiva* o consciencia) y *prakṛti* (*Śakti* o energía). El siguiente paso en la creación fue la separación del huevo en *Śiva* y *Śakti*. Al aparecer éstas dos entes diferenciadas en el universo, aparece también la fuerza del deseo por el otro. Y es por culpa del deseo por lo que *Śiva* y *Śakti* se vuelven a reunir, iniciándose así la materia. En este primer paso de manifestación universal surge el olvido primordial del origen, la limitación a través del *māyā*.

Según el pensamiento tántrico el origen del mundo comenzó con el sonido: un *mantra*. Los *mantras* son fórmulas mágicas que invocan a la divinidad, y uno de los elementos esenciales en todo ritual tántrico. El primer *mantra* es el AUM, pero a partir de él surgen infinidad de mantras a medida que la materia se va conformando. El *yantra* es un mapa del Universo, y por tanto la trasposición visual de estos mantras. Este diagrama cumple la función de guía en el ritual tántrico. El practicante tántrico se concentra en todas las partes del *yantra* de fuera hacia dentro en un proceso espiral, hasta llegar a su centro donde se encuentra la divinidad. Esta concentración es un proceso lento y laborioso, que se realiza a través del canto de los *mantras* correspondientes en cada fase del diseño.

1.2. El dibujo de un yantra

El dibujo de un *yantra* ha de obedecer una serie de preceptos establecidos en los *Tantras*. El libro dedicado a cuestiones de este tipo es el *Tantrāloka*, o “Luz del Tantra”, escrito por el filósofo Abhaniva Gupta en el siglo XI². El *Tantrāloka* sugiere que el arte debe de ser un instrumento que haga brotar las emociones latentes en la vida del espectador a través de la estimulación de los sentidos y sentimientos, denominados como *rasas*. Con un total de ocho *rasas*, cada uno con su color particular y referencia a la percepción del interior humano y la consciencia, éstos se convirtieron en la naturaleza de la energía divina (Maillard, 2001, p.26).

El *yantra* está compuesto de las formas básicas de triángulo, círculo y cuadrado, y cada una de sus partes posee un sentido simbólico. En su centro está el *bindu*, que funciona como origen de la creación y el que se representa al dios del *yantra*. Tras él, la unión de *Śiva* y *Śakti* está representada por una serie de triángulos superpuestos, a partir de los que se crea la bóveda celeste y el origen del mundo material. El loto que prosigue, simboliza la energía de la materia en expansión hacia el cuadrado exterior, que es la tierra que simboliza los cuatro puntos cardinales (Khanna, 1981).

Existen muchos tipos de *yantras* según el dios al que estén representando. Cada uno de estos *yantras* tiene un número de pétalos de flor de loto distinto, y cada uno de sus pétalos está habitado por un dios adyacente al central en particular, así como representa un estado de ánimo. Del mismo modo, el número de triángulos que componen su centro varían, siendo *Śiva* simbolizado por el triángulo boca arriba y *Śakti* por el que está boca abajo (Fernández del Campo, 2013).

¹ No se sabe muy bien cómo y en qué momento surgió la filosofía *sāṃkhya* ni en qué momento se adjunta al pensamiento tántrico, puesto que al ser una filosofía transmitida de forma oral no existen manuscritos sobre ella hasta el siglo V.

² Este es considerado como el segundo tratado de estética del arte de India, precedido únicamente por el *Nāṭya Śāstra*, o “Tratado de la Danza”.

El color utilizado en el dibujo del *yantra* es también significativo. Entre sus múltiples interpretaciones la más importante es la de que el blanco representa la esencia masculina, y el rojo la esencia femenina. Esta elección de colores para el sexo femenino y masculino ocurre por el color de la menstruación, y el color del semen (Rawson, 1973, p.20). También el color utilizado representa al dios al que se invoca en el *yantra*, como por ejemplo el negro; utilizado normalmente para adorar a *Kālī*: la diosa del tiempo, que representa el principio de creación y destrucción de toda materia (Figura n.2).



Figura 2. *Yantra*, 1761, Nepal. Gouache sobre papel (Khanna, 1981, p.25).

Estos diagramas son centrales en el arte mural de las tribus *ādivāsī* de la India, donde son realizados de varias maneras, técnicas y superficies, y siempre en días propicios con motivo ritual, ya sea por un matrimonio, un funeral o una festividad. Una vez comprendido lo que es un *yantra* y su significado en base a la filosofía del Tantra, pasaremos a analizar las características principales del arte tribal indio para después profundizar en los procesos creativos de las etnias de Mithila y Warli.

2. Metodología: el arte tribal ritual

El arte tribal indio podría clasificarse a día de hoy en varios bloques, cada uno de ellos con un objetivo diferente. Si bien este artículo se centra pormenorizadamente en lo que podría

denominarse como “arte ritual”, también debemos tener en cuenta que existe arte tribal realizado con una intención meramente comunicativa, decorativa o incluso turística.

Si nos centramos únicamente en el arte tribal para el ritual podemos esbozar una serie de características generales que engloban a prácticamente todas sus vertientes, según la etnia o grupo tribal que las realice.

2.1. Características generales

- En primer lugar, el arte tribal indio es un arte directamente relacionado con la petición de cosechas y fertilidad. Al estar realizado dentro de comunidades aisladas, cuyas vidas dependen de la agricultura y la ganadería, el objetivo de dichos dibujos es siempre el de complacer a la Madre Naturaleza para que propicie el bienestar de la comunidad con sus frutos.
- Éste es por tanto un arte comunitario, de carácter anónimo pues está realizado por un número de personas durante eventos importantes la comunidad en cuestión y que inducen a un período de cambio, como una ceremonia religiosa, una fiesta o un matrimonio.
- Concretamente, este tipo de pinturas rituales se realizan en torno a dos movimientos cósmicos: el movimiento ascendente del sol en la primavera, y los correspondientes rituales de fertilidad para la buena cosecha; y el movimiento descendente del sol en invierno, cuando las noches son más cortas propiciando los ritos relacionados con las divinidades tenebrosas, la protección y la muerte (Jayakar, 1990, p.97).
- Otra característica fundamental de este tipo de arte ritual es que, en la gran mayoría de los casos, son las mujeres de las aldeas las que lo realizan sobre las paredes internas y/o externas de sus casas para proteger el hogar. Esto beneficia el objetivo de fertilidad divina para lo cual se realizan estos dibujos votivos, así como señala la antigua base matriarcal sobre la que estas comunidades se sustentan.
- Estos dibujos suelen realizarse también con pasta de arroz blanco, y otros elementos naturales, por lo que su carácter ligado a la agricultura y las cosechas se mezcla con el ciclo de la vida y lo efímero de las cosas. Con el transcurso del tiempo, las lluvias del monzón y los insectos, estos dibujos votivos tenderán siempre a desaparecer, debiendo ser renovados por las mujeres de las aldeas en la siguiente época festiva o matrimonial, usualmente en primavera.

2.2. Características estéticas

Del mismo modo, podemos trazar una serie de características estéticas comunes a todos los ámbitos del arte ritual tribal de la India;

- A pesar de que es un tipo de creatividad que se desarrolla al margen de los cánones oficiales del arte clásico local, continúa bajo el yugo de cierta normativa en lo que respecta al modo de representación de la divinidad, o al lenguaje estético de la propia comunidad.
- Al contrario que la pintura y la escultura clásica india, el arte tribal no es sinuoso ni rítmico, sino más bien tiende a lo estático, lo geométrico y lo lineal. No obstante, emplea constantemente elementos repetitivos con el objetivo de proveer el diseño de una vitalidad narrativa.
- El uso del color siempre es simbólico, siendo el blanco análogo a la fuerza masculina o *Śiva*, y el rojo alusión a la femenina o *Śakti*. Estas pinturas suelen tener un carácter

orgánico, realizadas con pasta de arroz y otros elementos naturales como plantas, carbón, etc.

- Por último, es un arte simple en sus formas, pero profuso en sus decoraciones. Siendo especialmente elaborados los marcos de protección como forma de delimitar el área sagrada de la imagen divina.

3. Desarrollo: arte tribal ritual matrimonial

Como ya se ha comentado en el epígrafe 1, el tantrismo es la prueba de la supervivencia de los antiguos cultos matriarcales, centrados en la adoración a la energía femenina simbolizada por la vulva, las cuevas, la tierra, y las mujeres en general. Estos ritos han sobrevivido a lo largo del tiempo, completamente ajenos a los preceptos védicos y al sistema de castas hindú, cuya existencia depende estrictamente del patriarcado. A continuación, analizaremos este tipo de dibujos en lo que respecta a los rituales matrimoniales de las culturas de Mithila situada al norte de la India junto a Nepal, y Warli en el área noreste del continente.

En todos estos casos, los dibujos se realizan en las paredes internas de la casa familiar, ya que están íntimamente relacionados con el ámbito privado de la sexualidad conyugal. E indirectamente ligados a la petición de cosechas y fertilidad sobre la cual se basa la creación de estos diseños votivos en general. Asimismo, comprenderemos la base tántrica como elemento principal para la comprensión de la morfología de estos murales, adoptando claramente las características de un *yantra* en expansión.

3.1. Arte Mithila: el *Kohbar ghar* o la “habitación matrimonial”

Desde hace tres siglos las mujeres de la cultura del antiguo reino de Mithila realizan dibujos devocionales en las paredes de sus hogares durante las celebraciones de matrimonios, fiestas y funerales. Con una férrea organización social en la que la mujer tiene un rol fundamental, estos dibujos han sido transmitidos de madres a hijas a lo largo de muchas generaciones. Basadas en mitos y temas *folk*, se realizan sobre una base geométrica y floral, utilizando patrones naturales y animales, así como de la divinidad, rellenando todo el espacio. Tradicionalmente son pinturas hechas bien con los dedos de las manos, o bien utilizando palos o pinceles fabricados artesanalmente, sobre las paredes de las casas (Yadav, 2018, p.16).

Con una vocación esencialmente religiosa tanto budista como hinduista, la característica principal de estas pinturas es el hecho de que gozan de un fuerte componente tántrico, focalizado a la adoración de la *Śakti* o madre naturaleza. Estas pinturas tienen asimismo una base narrativa, ya que a través de ellas la comunidad aprende mitos y leyendas divinos de manera visual. Debido a este componente votivo y ritual, los dibujos Mithila son también considerados como diseños protectores del hogar, por lo que su carácter va mucho más allá de lo meramente decorativo (Véquad, 1977, p.18).

Existen varios estilos de dibujo Mithila así como temáticas según la casta de las mujeres que lo realicen. Si las mujeres son de la casta de las *Kayastha*, realizarán el estilo denominado como *kachani*: sus dibujos se caracterizarán por ser lineales, austeros y espirituales. Éstas utilizan una paleta de colores ocre y marrón, dando énfasis al volumen de las figuras y la profundidad, en lugar del detalle. Dibujan las figuras distorsionadas, con narices muy puntiagudas y manos y dedos a menudo sin finalizar, con un movimiento sinuoso semejante al de una serpiente. Es un

estilo lineal, sin color, pero tampoco deja espacios vacíos sin rellenar, los cuales suelen estar decorados con patrones y motivos lineales de fondo.

Por otro lado, si son *Brahmin* utilizarán líneas gruesas y colores planos y vibrantes como relleno, abordando de manera directa la temática del amor, la atracción y la fertilidad. Si bien los espacios pictóricos suelen ser abiertos, en ocasiones estas mujeres utilizan elementos verticales u horizontales para dividir el espacio y el tiempo de su pintura. La combinación única de estas mujeres en la mezcla de colores naturales, de manera serena y elegante, se denomina estilo *bharani* (o “de relleno”) (Figura n.3). Finalmente, las mujeres de la casta de los *Dalit*, o las intocables, en el área de Mithila, decoran también sus casas de barro con imágenes del sol, la luna, elementos naturales y animales, y en algunas ocasiones incluso divinidades. Pero sobre todo se han especializado en el arte *godna* o del tatuaje (Yadav, 2018, p.19)

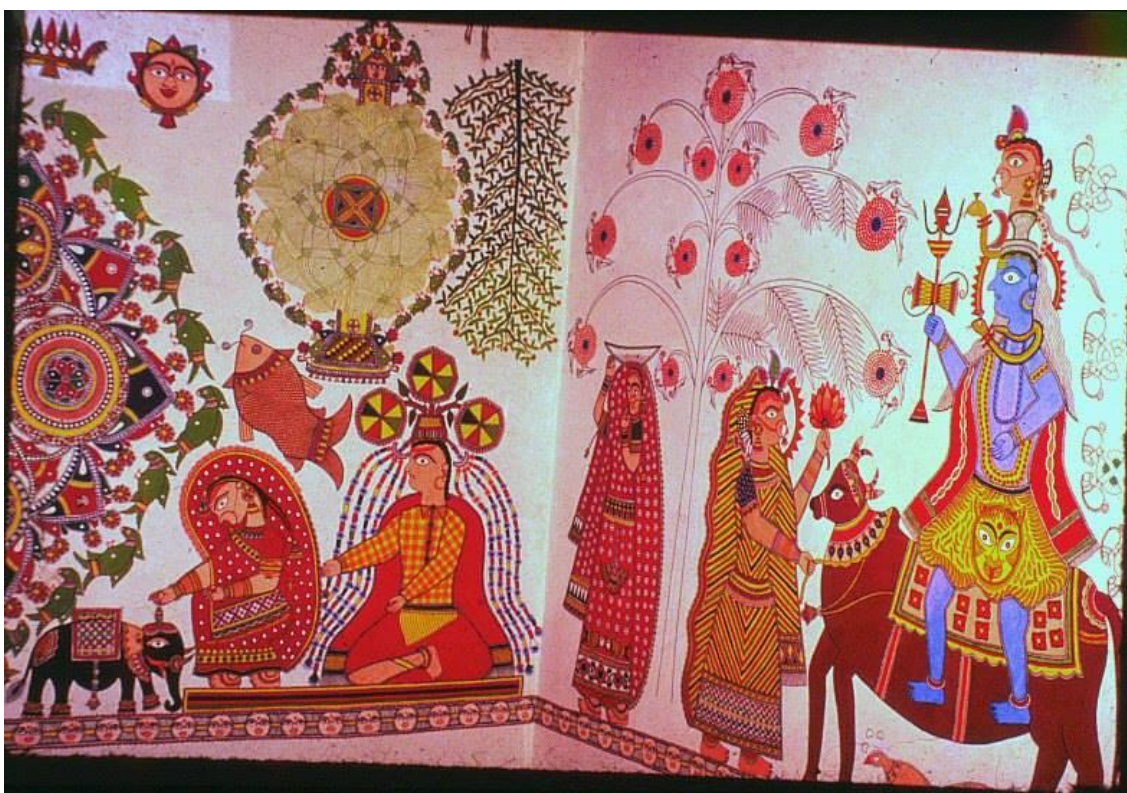


Figura 3. Ganga Devi, *Kohbar ghar*, Crafts Museum, Delhi (obra demolida). Fotografía de Jyotindra Jain. Arte Mithila estilo *bahrani* sobre papel (Pisharoty, 2015)

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 creación de la vida través de la sexualidad de un línga y un yoni en forma de flor de loto. Según cuenta la leyenda, la cultura de realizar la pintura nupcial del *Kohbar* comenzó hace 2500 años, cuando el palacio del Reino Mithila en Janakpur fue decorado con el fin de propiciar a los dioses Rama y Sita una feliz vida conyugal (Yadav, 2018, p.1).

En la comunidad Mithila son las mujeres las que eligen a su futuro marido, y la habitación del *Kohbar ghar* es la forma que tienen las mujeres de declarar su amor a su futuro esposo, por lo que las niñas son entrenadas por sus madres en las habilidades del dibujo y la pintura Mithila desde muy pequeñas (Véquad, 1977, p.15). Desde la perspectiva de las mujeres Mithila, el matrimonio transforma a una niña de ser virgen a ser la mujer de un marido, por lo que el rito del *Kohbar ghar* es fundamental para el beneficio y la prosperidad de la familia. Tras pasar tres noches en el *Kohbar ghar* solicitando la bendición de la diosa *Gaurī* para ser fecundada, y tener así una feliz vida conyugal, los esposos inician la unión sexual en la cuarta noche de bodas (Figura n.4).

El dibujo del *Kohbar ghar* comienza por localizar el centro de la pared Este de la cámara nupcial, estableciéndolo con un solo punto color rojo. A partir de este punto, emerge toda la composición en un sistema centrífugo. El diseño más impresionante, llamado en sí mismo *Kohbar*, ocupa una posición central en la pared principal. Este es un complejo diseño abstracto, basado en la flor de loto, con sus hojas y raíces formando una composición simétrica a la par que intrincada. Este diseño se identifica directamente con la mujer, con la esperanza de ayudarla en su fecundación. Con frecuencia la imagen de una vara de bambú -el *liṅga*- se dibuja en el área derecha del diseño del *Kohbar*. En las partes inferiores del diseño se representa a los esposos siendo transportados en un palanquín u ofreciendo sus respetos a *Gaurī*. El resto de la pintura prolifera con formas vivas y vívidas pues el vacío podría traer la opción de no fecundidad.



Figura 4. Dulari Devi, *Kohbar*, 1991, 56x76 cm. Arte Mithila estilo *kachani* sobre papel.

<https://sarmaya.in/objects/indigenous-tribal-art/khobar/>

Los siete *yonis* que rodean al central, compuesto de manera circular como un *yantra*, simbolizan la infinitud de posibilidades ofrecidas por la naturaleza o *Śakti*, en un juego eterno de ilusión

erótica, que motiva la fertilidad en la pareja de recién casados (Véquad, 1977, p.21). En torno al diagrama o *yantra* central las mujeres incluyen símbolos de protección como el sol y la luna, los nueve símbolos astrológicos o *naba gráhas*, el dios *Kama* que simboliza la atracción sexual, la *Sasthi* o divinidad que preside el parto, el pez, la flor de loto, o el rostro de la diosa del amor *Gaurī* (Jayakar, 1990, p.128).

En el resto de paredes aparecen las imágenes de los dioses y diosas en pareja conjugal, destacando las de las cuatro *naina yogins*, o las “diosas-ojo”, quienes ocupan las cuatro esquinas de la cámara nupcial, y que juegan un papel fundamental dentro de los ritos matrimoniales llevados a cabo dentro de la habitación. El sistema para dibujar a toda divinidad en Mithila comienza por dibujar la forma de la cabeza, prosiguiendo por la parte superior del cuerpo y los brazos, las piernas, y por último los ojos. Los ritos de purificación invocan a las divinidades dentro de la pintura, para que puedan bendecir el matrimonio.

Resulta significativo que las mujeres Mithila hayan decidido dar prioridad a divinidades austeras y sumisas como *Gaurī* en sus pinturas del *Kohbar ghar*, en lugar de a las divinidades iracundas como *Kālī*, las cuales son también extremadamente protectoras de sus hijos, pero de un modo más fiero e independiente. Si bien la estética de la pintura *Kohbar* se basa en el hinduismo tántrico, las variaciones estéticas poco a poco introducidas por las mujeres de la aldea cambian el foco del éxtasis sexual a la fidelidad matrimonial, la fertilidad y la prosperidad. Por tanto, este epígrafe concluye afirmando que el principio femenino establecido en el *Kohbar ghar* es el del ser buena esposa y buena madre, muy lejos de la idea tántrica sobre la sexualidad femenina como la esencia de la creatividad.

3.2. Arte Warli: ritos a *Palaghata*, la diosa de la fertilidad

Al contrario que en Mithila los Warli, localizados en la zona noreste de los estados de Maharashtra y Gujarat, gozan de una organización social e independiente del sistema de castas hindú. Con una férrea base matriarcal, sus mujeres son libres de dejar a sus maridos y casarse nuevamente con otro, pero no pueden tener más de un marido a la vez. Lo cual no es el caso para los hombres que pueden tener hasta cuatro mujeres. Esto es posiblemente a consecuencia de las influencias patriarcales del país que poco a poco han ido permeando en las costumbres matriarcales de este tipo de comunidades tribales.

Las mujeres Warli también realizan diseños votivos en las paredes de sus casas, aunque con una estética totalmente diferente. A grandes rasgos, podríamos decir que el arte Warli es mucho más performativo que el arte Mithila, ya que al no disponer de rostros todo debe comunicarse a través del movimiento gestual de los cuerpos. Asimismo, es más rudimentario y menos elaborado: sus diseños son muy semejantes al de las pinturas neolíticas de las cuevas en la India central. Dependiendo de donde provengan, las pinturas Warli pueden diferenciarse mucho las unas de las otras. Por ejemplo, los diseños de las zonas más al norte son mucho más primitivos e inmensos en sus representaciones, ya que estas tribus apenas contacto con el mundo exterior. También son diseños, sin color, realizados de forma monocroma y lineal con pasta de arroz molido, por lo que predomina el blanco sobre la pared marrón oscuro de barro en el hogar.

Estos diseños son también realizados como parte de los rituales de adoración a los dioses en festividades y eventos sociales, siendo el matrimonio uno de los más relevantes. La época matrimonial para los Warli comienza en el mes de febrero y marzo. Con un modo de subsistencia basado en la agricultura y la tierra, el matrimonio es para ellos una forma de fertilizar todas las

cosas, por lo que debe de ser celebrado con un cúmulo de rituales en los que *Palaghata*, la diosa de la fertilidad, es la protagonista (

En primer lugar, resulta relevante el lugar exacto donde se localizan estas pinturas matrimoniales en los hogares de los Warli. Construidos con madera, bambú y barro, sus casas son recintos de base cuadrada, con una sola puerta y sin ninguna ventana. Esto hace que su interior esté notablemente oscuro, emulando en cierto modo la sensación de un vientre materno. Las pinturas matrimoniales son creadas dentro de este espacio, concretamente en la pared que separa la estancia principal de la cocina, como el lugar reservado a la mujer en el hogar. A pesar de estar encaradas con la entrada principal, estas pinturas se encuentran prácticamente en penumbra, por lo que para poder verlas el ojo debe acostumbrarse, logrando así una aproximación a las mismas más lento y pausado (Dalmia, 1988, p.122).

Antes de comenzar a pintar las mujeres preparan la pared con un fondo de estiércol y tierra roja, lo cual indica la base matriarcal sobre la que se sustentan los dibujos Warli al ser el rojo el color de la diosa. La pasta de arroz, previamente preparada, es repartida a continuación en varios cuencos con los cuales las mujeres se disponen a pintar, utilizando finos palos de madera. Es tan importante el proceso de pintar durante la ceremonia matrimonial que la pintura completa en sí. A lo largo de este proceso, cauteloso y lento, las artistas llegan a un estado de plenitud espiritual a través de la danza y la bebida como parte del ritual.

El dibujo comienza por el centro del plano, realizando un cuadrado de cuatro líneas que delimita es espacio sagrado, denominado *cauk*, donde posteriormente se representará a la diosa *Palaghata*. El *cauk* se convierte poco a poco en un diseño intrincado, como si fuese un meticuloso tejido bordado con círculos, polígonos y líneas entrecruzadas. Este espacio simboliza en sí mismo el recinto del hogar, el cosmos, el ciclo de las estaciones y la energía concentrada. Es también un elemento de protección en contra de los malos espíritus.

Solo las mujeres *savasinis*, aquellas cuyo marido aún no ha fallecido, son las capacitadas para realizar la pintura sagrada de *Palaghata*. Es curioso que, antes de pintar, las *savasinis* piden perdón a los dioses por su impureza al haber tenido relaciones sexuales con sus esposos, así como por la impureza de los elementos con los que se disponen a pintar, pues puede que tengan insectos. Esto tiene que ver con el hecho de pedir fertilidad a la diosa, y la creencia de que sólo una mujer casada y fértil puede imbuir de vida a la pintura sacra (Dalmia, 1988, p.96).

Una vez finalizado el diseño del *cauk*, las *savasinis* proceden a dibujar a la diosa *Palaghata*, cuyo torso se basa en la simple unión de dos triángulos equiláteros por el vértice, a semejanza del centro de un *yantra* y toda la simbología sexual que esto implica. Los triángulos que conforman el cuerpo de *Palaghata* son a su vez decorados con finas líneas paralelas, como si fuese la corteza de un árbol. Mientras que otras más gruesas se incluyen a modo de piernas y brazos (Doshi, 1992, p.78) (Figura n.6). En las tribus Warli del norte la diosa *Palaghata* es dibujada en dimensiones mucho más grandes, de modo que se la puede representar “embarazada” de dos animales, símbolo de fertilidad, los cuales simbolizan a los prometidos a punto de unirse en matrimonio. También las piernas y brazos de la diosa en el norte aparecen dibujados en forma de flecha, quizá en alusión a los símbolos utilizados en el Valle del Indo para la agricultura y la ganadería (Dalmia, 1988, p.161).

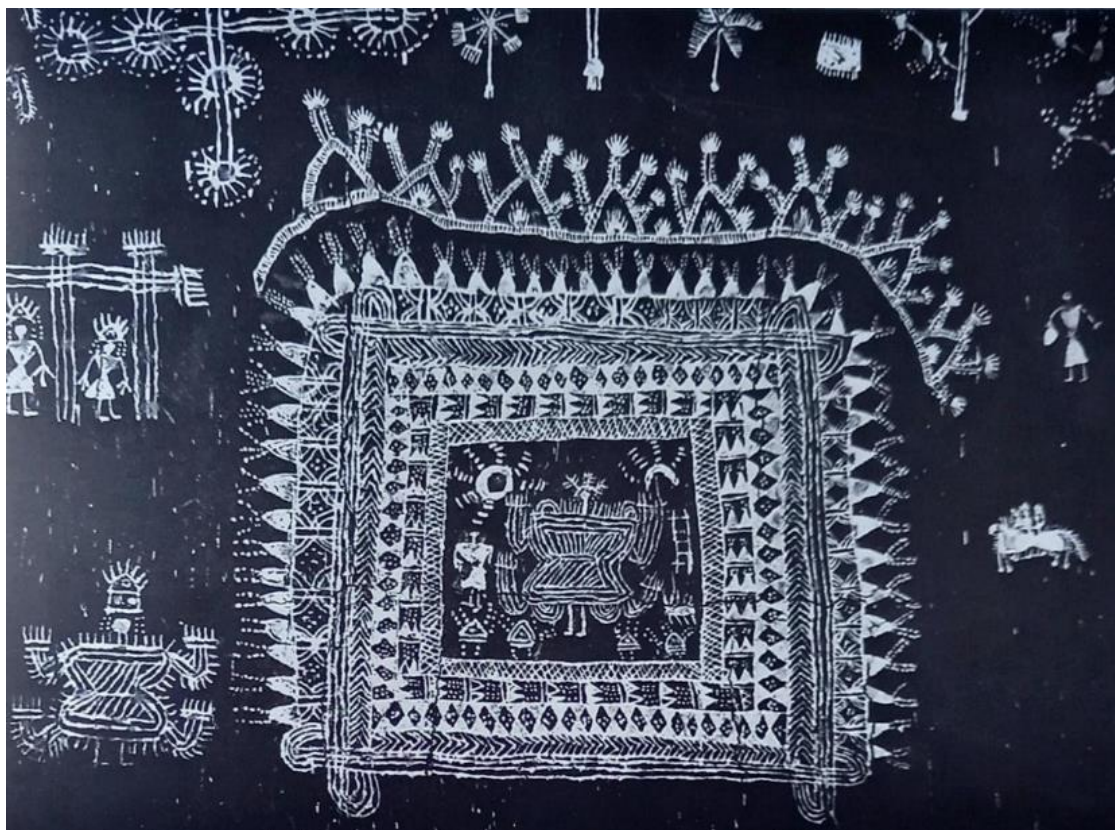


Figura 5. La diosa *Palaghata*. Arte Warli de Dambipada, Ganjad (sur). (Dalmia, 1988, p.99)

La multiplicidad de elementos es una característica esencial de la pintura Warli por lo que fuera del *cauk*, o cuadrado central, se representa el mundo exterior a través de los bosques y la vida diaria de la aldea. Para dibujar esta zona las mujeres no tienen por qué ser *savasini*, sino que pueden ser solteras o mujeres no casadas de aldeas vecinas. Los árboles son representados en muchas variedades y un tamaño mayor que los personajes aldeanos, destacando el *kiranjhad* con sus soles extendidos en todas direcciones. Del mismo modo, los ancestros del pueblo son venerados a través del dibujo de sus figuras a caballo. El sol, la luna, y otras divinidades protectoras son también dibujadas en torno a la diosa principal.

Una vez finalizado el dibujo mural las sacerdotisas entran en la sala con el objetivo de bendecir la pintura y el matrimonio con sus mantras. La raíz matriarcal de la cultura Warli se enfatiza con la presencia de estas mujeres santas: las únicas capacitadas para santificar el matrimonio. Las mujeres de la aldea construyen mientras tanto otro *cauk* en el suelo con pasta de arroz, el cual debe de ser circunvalado por los esposos antes de sentarse cada uno a ambos lados de la pintura para asegurar la bendición de su matrimonio por la diosa (Doshi, 1992, p.78). (Figura n.6).



Figura 6. Celebración matrimonial Warli. (Dalmia, 1988, p.96)

4. Discusión: el arte tribal comercial

Comenzado por subrayar el carácter matriarcal del cual parte la cultura tántrica ancestral del Valle del Indo, este artículo señala cómo esto es la herencia base de la que parten las culturas tribales aún practicadas en las áreas rurales de la India. Con el objetivo de facilitar la comprensión del dibujo tribal ritual desde la perspectiva del Tantra, el primer epígrafe del presente artículo se ha dedicado también a introducir brevemente las características del tantrismo y los elementos utilizados para el ritual, focalizándose especialmente en la simbología del diagrama cósmico de un *yantra*. La comprensión de dicho diagrama es fundamental a la hora de “leer” el dibujo tribal indio, especialmente en lo que concierne a aquellos diseños tántricos realizados con el objetivo de bendecir el matrimonio entre las etnias de Mithila y Warli.

A día de hoy las mujeres de estas culturas, ayudadas por organismos internacionales, han comenzado a comercializar sus dibujos sobre papel, consiguiendo a través de esto la independencia económica. Esta nueva forma de comprender el dibujo, completamente al margen del proceso ritual, ha supuesto nuevos significados sociales y culturales en dichas comunidades tribales. En primer lugar, si bien los diseños murales son realizados como forma de bendecir la tierra para la subsistencia de una comunidad basada en la agricultura, podríamos decir que los dibujos sobre papel cumplen prácticamente el mismo objetivo, pero siendo esta vez su modo de vida algo meramente capital.

Esto ha provocado que la figura del artista tribal, antaño anónimo, sea reconocida a nivel internacional. En el arte Mithila es representativa la artista Ganga Devi (1928-1991), cuyo estilo *kachani* la ha llevado a formar parte de numerosas exposiciones de arte tribal indio a nivel internacional (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 también incluyen aspectos seculares y tecnológicos, como los nuevos medios de transporte (Figura n.7).

La comercialización internacional del arte tribal indio ha provocado también que artistas masculinos aprendan a dibujarlo, ya que el objetivo inicial de petición de fertilidad a la Diosa deja de tener significado a la hora de realizar estos diseños. En la comunidad Warli de Maharashtra el artista Jivya Soma Mashe (1934-2018) fue quien comenzó a destacar el diseño tribal de esta comunidad a través de la apropiación de dichas pinturas sobre lienzo, realizando numerosas exposiciones a nivel internacional.

Dallapiccola (2011) subraya que el arte contemporáneo *folk* de India, y todo lo que conlleva, adquiere la categoría de lo post-étnico en el mundo global actual (p.14). No obstante, lo post-étnico no implica la desaparición total de lo étnico, ya que ambos procesos se retroalimentan al volver a ser la pintura sobre papel un motivo de objeto ritual, con toda su carga religiosa y social. En este proceso, el espacio ritual antaño focalizado en la adoración a la Madre Naturaleza, se intercambia por el espacio de exhibición donde los dibujos -antes efímeros- así como el artista que los realiza -antes anónimo- se convierten en el centro mismo del rito expositivo en la actualidad.



Figura 7. Mujer Mithila realizando una obra de arte comercial sobre papel (Véquad, 1977, p.21)

Bibliografía

- Dallapicola, A. (ed.) (2011). *Indian Painting: The Lesser-Known Traditions*. Nueva Delhi: Niyogi Books.
- Dalmia, Y. (1988). *The Painted World of the Warlis. Art and Ritual of the Warli Tribes of Maharashtra*. Nueva Delhi: Lalit Kala Akademy.
- Daniélou, A. (1964). *Hindu Polytheism*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Doshi, S. (ed.) (1992). *Tribal India. Ancestors, Gods and Spirits*. Delhi: Marg Publications.
- Fernández del Campo, E. (2013). *El Arte de India. Historia e historias*. Madrid: AKAL.
- Hernández, D. (1997). *Claves del Yoga. Teoría y práctica*. Barcelona: La Liebre de Marzo.
- Jayakar, P. (1990). *The earth mother: Legends, Goddesses and Ritual Arts of India*. Nueva York: Harper & Row Publishers.
- Khanna, M. (1981). *Yantra. The Tantrism Symbol of Cosmic Unity*. Londres: Thames and Hudson.
- Maillard, C. (ed.) (2001). *El árbol de la vida. Naturaleza en el arte de las tradiciones de India*. Barcelona: Kairós.
- Pisharoty, S. B. (2015). *An Artist's Lifework Painted Over by the Brushstrokes of Bureaucracy*. The Wire [en línea]. [Fecha de consulta: 27 de julio de 2023]. <https://thewire.in/culture/an-artists-lifework-painted-over-by-the-brushstrokes-of-bureaucracy>
- Rawson, P. (1973). *The art of Tantra*. Nueva York: Oxford University Press.
- Véquad, I. (1977). *The Art of Mithila. Ceremonial Paintings from an Ancient Kingdom*. Londres: Thames and Hudson.
- White, D. G. (ed.) (2000). *Tantra in Practice*. Reino Unido: Princeton University Press.
- Yadav, V. K. (2018). *Introduction: Mithila Kohbar Art*. [en línea]. <https://elibrary.tucl.edu.np/bitstream/123456789/2929/3/Chapter%201.pdf>